

UNIVERSITAT DE BARCELONA

**FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
MASTER EN ESTUDIOS AVANZADOS EN LA HISTORIA DEL ARTE**

TRABAJO DE FIN DE MASTER

TITULO: La Estética de lo *Sublime* en el Arte Contemporáneo Global

TITLE: The Aesthetic of the *Sublime* in Global Contemporary Art

AUTORA: Claudia Schafer-Tabraue

TUTORA: Anna Maria Guasch

Agradecimientos

Me gustaría agradecer especialmente a mi tutora, la catedrática Anna María Guasch, por su orientación, dedicación y paciencia a lo largo de la realización de este trabajo.

Y personalmente, a mis padres por su apoyo incondicional y, a mi hermano y tres hermanas por darme una sonrisa permanente.

ÍNDICE

1. INTRODUCCION	5
1.1 Resumen del trabajo	5
1.2. Organización del trabajo	7
1.2.1 Objetivos	7
1.2.2 Esquema del trabajo	8
1.2.3 Estado de la cuestión	9
2. CONCEPTOS Y PERCEPCIONES DE LO SUBLIME	13
2.1 Definición y fuentes de vigor	13
2.2 Las teorías clásicas a cerca de lo sublime de Longino	14
2.3 Las teorías modernas a cerca de lo sublime de Edmund Burke	18
2.4 Las teorías modernas a cerca de lo sublime de Immanuel Kant	25
2.5 El resurgimiento y teorías a cerca de lo sublime en el siglo XX	30
2.6 Las teorías contemporáneas a cerca de lo sublime de Jean-François Lyotard	38
3. DISCURSOS CURATORIALES EN TORNO A LO SUBLIME	46
3.1 Introducción	46
3.2 “Les Imateriaux”, Centre Pompidou	47
3.3 “Il Sublime e’ora”, Galleria Civica de Modena	54
4. DORIS SALCEDO	57
4.1 Introducción al artista y su producción artística	57
4.2 <i>Noviembre 6 y 7</i>	58
4.3 <i>Shibboleth</i>	61
5. OLAFUR ELIASSON	65
5.1 Introducción al artista y su producción artística	65
5.2 <i>The Weather Project</i>	66
6. ANISH KAPOOR	72
6.1 Introducción al artista y su producción artística	72
6.2 <i>Void</i>	74
6.3 <i>Void Field</i>	77
6.4 <i>Descension</i>	79
7. CAI GUO-QUIANG	84
7.1 Introducción al artista y su producción artística	84
7.2 <i>Elegy, Remembrance, Consolation</i>	86
7.3 <i>Sky Ladder</i>	89

8. CONCLUSIONES	94
9. ANEXOS	97
10. BIBLIOGRAFIA Y FUENTES CONSULTADAS	100

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Resumen del trabajo

Desde que se usó el término sublime por primera vez en la antigüedad clásica se han propuesto una variedad de definiciones sobre el mismo. Este proceso continúa hasta la actualidad y solo en los últimas décadas se han creado más definiciones y apartados de lo sublime: sublime-techno, sublime-eco, sublime-gótico, sublimo-suburbano. Este trabajo se detiene, necesariamente, en la primera referencia que tenemos del sublime, Longinus (s. I a.C.). A continuación, nos centramos en dos aproximaciones al concepto que resultarán fundamentales para los filósofos contemporáneos: serán Edmund Burke y Immanuel Kant (ambos del s. XVIII).

La presencia de lo sublime en el arte tuvo gran impacto durante el romanticismo, que deriva de la noción de arte sostenida por los autores que configuran este movimiento artístico. En efecto, los románticos destacan la figura del “genio” de quien surge espontáneamente la obra de arte. Bajo esta concepción general del arte se exaltan determinadas representaciones de la naturaleza, el sentimiento y la pasión. Surge así una nueva visión sentimental del arte y la belleza, lo que conduce al gusto por formas íntimas y subjetivas de expresión, lo sublime, esto es, un enfoque hacia lo oscuro, lo tenebroso y lo irracional. En la representación artística, lo sublime va de mano con lo pintoresco, categoría introducida por Addison basada en expresiones extravagantes, irregulares y exageradas. De esta manera, específicamente en el género de paisaje cultivado por los artistas románticos, se componen representaciones de la naturaleza que excitan emociones profundas y agitan la mente.

Sin embargo, con la llegada de los textos a mediados del siglo XX, específicamente el ensayo de Robert Rosenblum y el reconocido texto de Barnett Newman, *The Sublime is Now*, se comenzó a despertar el interés en el estudio de la estética sublime en el arte moderno y contemporáneo.

Para comenzar con el estudio de lo sublime, los filósofos han marcado las diferencias entre la belleza y lo sublime a lo largo de la historia. Cuando Burke describe la sensación de lo sublime, lo hace de una manera que explica este sentimiento como si fuera capaz de provocar un "apuro" de una manera y, la belleza es lo contrario, la tranquilidad.

Lo sublime y la belleza coexisten en una relación diferencial. Uno provoca y hace lo que el otro no es capaz. Sin embargo, ambos participan el uno con el otro: la belleza no puede contener lo sublime, pero las cosas pueden ser bellamente sublimes. Schiller describió la inferioridad de la belleza en 1795:

Lo bello es, de hecho, una expresión de libertad, pero no lo que nos eleva por encima del poder de la naturaleza y nos libera de toda influencia física; más bien es la expresión que disfrutamos como individuos dentro de la naturaleza¹.

Olafur Eliasson, Anish Kapoor y Cai Guo-Quiang, son los tres artistas con quienes me concentraré a lo largo del trabajo, encontrando relaciones con diferentes filósofos. Aunque provienen de diferentes partes de la geografía mundial y afectados por una formación -incluso- contraria, coinciden en valorar como esencial para su práctica artística la experiencia del espectador.

En última instancia, estudiaré que lo sublime es una experiencia que busca un contexto. En el período pre-moderno, este contexto fue provisto principalmente por la religión. A partir de la era romántica en adelante, algunas formas de arte asumieron este papel. Y más recientemente, el espectáculo y los medios de comunicación le han dado a lo sublime un nuevo, si no sin problemas, un hogar.

¹ MORLEY, S. (2010). *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*. London; Whitechapel Gallery.

1.2. Organización del trabajo

1.2.1 Objetivo de estudio

En el presente trabajo, “La estética de lo *Sublime* en el Arte Contemporáneo Global”, me propongo investigar acerca de los distintos enfoques del concepto de lo sublime, su origen y su evolución, además de su vínculo con el arte contemporáneo. Adoptaré como referencias para reflejar dicho vínculo las siguientes obras: *Noviembre 6 y 7* y *Shibboleth* (Doris Salcedo, 2002), *The Weather Project* (Olafur Eliasson, 2003), *Descension* y *Void* (Anish Kapoor, 1985 & 2014) y, *Sky Ladder* (Cai Guo-Qiang, 2015).

Se abordan, pues, en la primera parte de este estudio las diferentes maneras mediante las cuales los filósofos han tratado de definir lo *sublime* y, a la vez, me enfoco en las experiencias que lo sublime es capaz de producir. Además, busco las características (dependiendo de los teóricos y filósofos que tratan este tema) que debe tener una obra de arte para que el espectador sea capaz de sentir esta “elevación espiritual”.

Así, por ejemplo, mientras que para Kant se impone la diferencia entre lo bello y lo sublime y, para realizar esta comparación, vuelve al principio, el *gusto*, presento, por otro lado, las filosofías “post-modernas” de Lyotard que se basan en un enfoque más científico y “lógico”. Lo que trato de investigar conduce al siguiente planteamiento: dada la información que han tratado filósofos y artistas de Burke a Newman, por ejemplo, ¿podrían estos dos últimos, perteneciendo a siglos diferentes, ambientes distintos, con tratados desemejantes, encontrar la misma obra *sublime*?

1.2.2 Esquema del trabajo

Este trabajo está fundamentalmente dividido en tres partes. La primera parte se concentra en la teoría, constituida por los conceptos que acerca de lo sublime se han propuesto a lo largo de la historia. La segunda parte se enfoca en torno a los discursos curatoriales, en la cual atiendo a dos exposiciones que han tratado el tema de lo sublime de manera muy distinta, una ubicada en París y otra en Modena. Por último, aplicamos cuatro apartados, organizados cronológicamente, para cada uno de los artistas siguientes: Doris Salcedo, Olafur Eliasson, Anish Kapoor y Cai Guo-Qiang.

La primera parte titulada, “Conceptos y percepciones a cerca de lo sublime”, se divide en seis apartados. En la primera página del epígrafe (2.1), “Definición y fuentes de vigor”, se encuentra una definición literal de lo sublime además de una introducción a los autores que adoptaré como referencias a lo largo de este trabajo. Los siguientes epígrafes se consagran a las aportaciones particulares de cada uno de éstos (por ejemplo, “Las teorías modernas a cerca de lo sublime de Edmund Burke”). Sin embargo, hay un apartado que he tratado de manera desemejante, “El resurgimiento del concepto de lo sublime en el siglo XX”, en la cual analizo el por qué y cómo vuelve a renacer la importancia de lo sublime entre los teóricos a mediados del siglo XX. En este apartado estudio las aportaciones de los siguientes filósofos: Robert Rosenblum, Barnett Newman, Thomas Weiskel y Paul Crowther, las cuales dan lugar al último apartado concentrado en las teorías contemporáneas acerca de lo sublime de Jean-Francois Lyotard.

La segunda parte titulada “Discursos Curatoriales en torno a lo Sublime” usa como ejemplos dos exposiciones: “Les Immateriaux” comisariado por Lyotard en 1985 en el Centre Pompidou de Paris y “Il Sublime e’ora”, de 2008 expuesto en la Galleria Civica de Modena y comisariado por el catedrático de estética de la Unviersidad de Venecia, Marco di Michelis.

Por último, llegamos a la parte del análisis de obra de los artistas contemporáneos globales. Se dedica un apartado para cada artista, con una breve introducción al mismo, formación e influencias tempranas y, análisis de su obra y relaciones directas con lo sublime.

1.2.3 Estado de la cuestión

Las investigaciones acerca de la presencia de lo sublime en la producción artística suelen estar vinculadas al arte romántico del siglo XIX. Sin embargo, a mediados del siglo XX, surgió el interés en realizar estos estudios en relación al arte actual. Nos atenemos, en particular a las dos fuentes siguientes: “The Abstract Sublime”, escrito por Robert Rosenblum y, “The Sublime is Now”, realizado por el artista Barnett Newman. Estos ensayos fueron los primeros en vincular teorías clásicas y modernas (de Longinus, Burke y Kant específicamente) con obras de Pollock, Rothko, Still y Newman. Además, realizan comparaciones de los artistas actuales con los del romanticismo, por ejemplo, Rosenblum declara en “The Abstract Sublime”: “Como la trinidad mística del cielo, el agua y la tierra que, en Friedrich y Turner, parece emanar de una fuente invisible, los niveles flotantes y horizontales de la luz velada en el Rothko parece ocultar una presencia remota total que solo podemos intuir y nunca entender. Estos infinitos y brillantes vacíos nos llevan más allá de la razón al sublime.”²

Estas aportaciones motivan a futuros teóricos a realizar comparaciones directamente con la estética abstracta y minimalista. “The Sublime is Now” escrito por Barnett Newman revolucionó la estética de lo sublime. A la hora de realizar este ensayo, analizó los ensayos tradicionales de Longinus, Burke y Kant, usando su conocida distinción entre lo sublime y la belleza para declarar que los expresionistas abstractos se habían apartado de la belleza para buscar la exaltación de temas sublimes. Además, dejan de lado la memoria, la nostalgia y los mitos más antiguos para alcanzar una perspectiva contemporánea en la que el contenido de un nuevo tratamiento mítico debía ser el yo existencial, con sus sentimientos contemporáneos.

Los estudios y ensayos de Paul Crowther también son esenciales para comprender el vínculo entre lo sublime y el arte contemporáneo. A dicha finalidad orienta su actualización de los modelos de Kant y sus comparaciones de lo sublime con nuestra sociedad y tecnología. En su publicación “The Kantian Sublime, The Avant-Garde, and The PostModern”, además de analizar la estética kantiana, incorpora algunas

² ROSENBLUM, R. (1961). *The Abstract Sublime*.

Traducción de: Like the mystic trinity of sky, water and earth that, in Friedrich and Turner, appears to emanate from an unseen source, the floating, horizontal tiers of veiled light in the Rothko seem to conceal a total remote presence that we can only intuit and never fully grasp. These infinite, glowing voids carry us beyond reason to the sublime.

de las reflexiones de Burke relativas al papel de los estados emocionales y el distanciamiento que permite la contemplación. Esta observación resulta de actualidad en las obras que he escogido de los cuatro artistas: todos piden ese ánimo de contemplación en el espectador para entenderlas.

Jean-Francois Lyotard continúa en la lista de autores que he considerado en este trabajo a causa del aprecio de sus contribuciones directas a la estética. Una fuente imprescindible para nuestro tema de trabajo ha sido “Presenting the Unpresentable: The Sublime”, publicado en *Artforum* en 1982. En dicho artículo ofrece pautas específicas que deben seguir los artistas que aspiran a representar lo sublime, y concluye de la manera siguiente: la idea detrás de una obra que no se puede representar es realmente lo que provoca una experiencia sublime. Y aclara, a continuación “lo sublime es el sentido en que se basan estas obras, no lo bello. Lo sublime no es la simple gratificación, sino la gratificación del esfuerzo”. Esta fuente ha sido esencial a la hora de realizar la comparación de la obra *Sky Ladder*, realizada por Cai Guo-Qiang. Por otro lado, el teórico francés también es conocido por sus comparaciones de lo sublime con la tecnología. Sus conclusiones en el artículo “The Sublime and the Avant Garde” lo ilustró estéticamente en su exposición *Les Immatériaux* en el Centro Pompidou en 1985.

Dichas fuentes primarias han sido esenciales a la hora de realizar este trabajo, ya que a partir de las mismas se han realizado estudios y obras literarias dedicadas a investigar la presencia de lo sublime en el arte contemporáneo.

Otra fuente que ha resultado primordial a la hora de realizar este trabajo ha sido la tesis, realizada en 1998 por Cliff Getty McMahon, titulada “The Sublime in Rothko, Newman and Still”. Aunque no he podido usar la segunda parte que se dedica a los artistas expresionistas abstractos, la primera parte de esta tesis ofrece un estudio en detalle y muy claro sobre la evolución de la teoría y las percepciones sobre lo sublime. Debo destacar que esta tesis me sirvió de soporte bibliográfico a la hora de encontrar teóricos contemporáneos, por ejemplo Paul Crowther y Thomas Weiskel.

La obra de Jeremy Gilbert-Rolfe, “Beauty and the Contemporary Sublime” ofrece un estudio comparativo entre lo sublime y la belleza y a la vez, encuentra paralelos entre teorías de lo sublime con obras artísticas, ropaje, tecnología y arquitectura.

En la colección de libros publicados por la Whitechapel Gallery encontramos uno de los más importantes de este ámbito, “The Sublime. Documents of Contemporary

Art”. En dicha obra, Simon Morely adjunta un gran número de artículos difíciles de encontrar hoy en día. Por ejemplo, encontramos allí artículos como “The Sublime is Now” de Barnett Newman, hasta “Presenting the Unpresentable: The Sublime”, de Lyotard, que fue publicado en Artforum. Además de la gran selección de artículos y ensayos adjuntados, también añade entrevistas con artistas contemporáneos globales. De este libro, he podido encontrar y utilizar entrevistas para desarrollar las comparaciones que realizo con Doris Salcedo, Anish Kapoor y, un ensayo escrito por Olafur Eliasson.

“Historia de la Belleza”, escrito por Umberto Eco, ha sido una fuente fundamental al analizar los juicios estéticos de Kant. Umberto Eco propone un recorrido detallada sobre los conceptos de lo sublime y, la comparación entre la belleza y lo sublime que tratan los filósofos Longino y Kant.

El Tate Modern comenzó unos estudios analizando los vínculos entre el arte contemporáneo y la estética sublime en 2011. En la página web se encuentran ensayos escritos por investigadores de la institución que me han ayudado a la hora de realizar comparaciones y encontrar información sobre el sublime contemporáneo. En particular, me he concentrado en dos ensayos: Julian Bell, ‘Contemporary Art and the Sublime’ Eugénie Shinkle, ‘Video Games and the Technological Sublime’. Estos dos ensayos, además, me ayudaron con aportaciones de bibliografía, como artículos, referencias y comparaciones sobre el artista en el apartado 6, Anish Kapoor. Ya que todos los artistas que trato han expuesto en el Tate Modern, al visitar personalmente la biblioteca de la institución, he encontrado varios documentos con información de los artistas que he usado a lo largo del primer apartado de cada artista que trata introducir su producción artista.

Un estudio que ha sido imprescindible para la comparación entre las obras de Doris Salcedo y la estética de lo sublime, ha sido la tesis que luego fue publicada por, “La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia”, escrito por Rubén Darío Yepes Muñoz. En esta obra, he encontrado vínculos específicos con la obra *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo, con explicaciones de la estética, la cual dedica una parte de la obra a su relación con lo sublime.

Menos el estudio “La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia”, en el que el escritor trata directamente los vínculos de los conceptos de Kant y Burke con la obra de Salcedo, me he encontrado con pocas referencias específicas entre la estética de lo sublime con las obras que trato, específicamente con la obra de

Olafur Eliasson. Para el estudio entre Olafur Eliasson y la estética sublime, he usado como estudio principal el catálogo de la exposición *The Weather Project*, escrito y editado por Susan May y Olafur Eliasson. En este catálogo, se encuentra una variedad de ensayos sobre la estética e intenciones con esta instalación, sobre las que analizaré “Museums are Radical”, escrito por el propio artista.

Las entrevistas y documentales visuales con los artistas han resultado esenciales al realizar dichas comparaciones. La Galleria Continua realizó una entrevista con Anish Kapoor, donde él mismo narra la búsqueda de lo vacío y la oscuridad y sus vínculos con la contemplación. Esto ha sido imprescindible para realizar las comparaciones con Burke. Por otro lado, el documental *Sky Ladder*, ha permitido que saque fotos al proceso de la obra artística que no he podido encontrar en otro lugar, además de disponer de muchísima información del artista y su vinculación a lo sublime.

2. CONCEPTOS Y PERCEPCIONES DE LO SUBLIME

2.1 Definición y fuentes de vigor

Etimológicamente, el vocablo “sublime” deriva del latín *sublimis* (elevado; alto), constituido por: 1) La preposición *sub*, que significa "hasta" y 2) *limen*, el dintel de una puerta o también de las limas, que significa un límite³. Este vocablo, lo sublime, constituye una categoría estética que adjetiva (expresa como cualidad de algo) la grandeza o belleza extrema, capaz de inducir en el espectador un estado elevado, comparable a un “éxtasis” más allá de su racionalidad.

Desde que se usó el término sublime por primera vez en el helenismo antiguo, se han propuesto una variedad de definiciones sobre el mismo. Este proceso continúa hasta la actualidad.

De entre un número incontable de autores y tratados sobre lo sublime, me he enfocado en una pequeña selección que trata el término con perspectivas distintas: Longinus (helenismo romano), Edmund Burke e Immanuel Kant (época moderna), Robert Rosenblum, Barnett Newman, Thomas Weiskel, Paul Crowther y Jean-François Lyotard (época contemporánea).

He decidido usar estas fuentes, no sólo porque son esenciales y primordiales a la hora de analizar lo sublime, sino también para ilustrar cómo influye la época a la hora de realizar los tratados. Por ejemplo, no es casual que Lyotard realice vínculos entre lo sublime con el auge del capitalismo y la tecnología los años 80, mientras que los teóricos modernos, tales como Burke y Kant, lo efectúen con la moralidad, las emociones y el estoico distanciamiento del dolor.

³ MORLEY, S. (2010). *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*. London; Whitechapel Gallery.

2.2 Las teorías clásicas a cerca de lo sublime de Longino

Las primeras referencias a esta descripción alternativa de la belleza se encuentran en una obra del crítico o retórico, Longino (s. I a.C.; helenismo romano). En un supuesto ensayo de crítica literaria *Acerca de lo Sublime* usó dicho vocablo como sinónimo de “grandeza”⁴.

Aunque el término se había usado durante la época clásica, su influencia para el avance de la teoría estética moderna tuvo lugar a propósito de una de las traducciones de la obra de Longinus. Nos referimos aquí a la edición publicada en 1674 por Nicolas Boileau-Despréaux *Tratado de lo sublime y de las maravillas de la oratoria*.

A partir de entonces se usaría para la investigación de las emociones fuertes y verdaderas como las provocadas por el arte. Longinus había declarado que la verdadera nobleza en el arte y la vida se descubriría a través de una confrontación con lo tratado y lo desconocido y llamó la atención sobre cualquier cosa en el arte que ponga en peligro nuestra capacidad de comprensión y nos maraville.

Como vemos, el primer uso del termino fue más bien en un tratado de retórica. Uno de los puntos más importantes y recurrentes al usar este término es el uso de la fuerza y poder que adquiere un discurso sobre lo sublime al igual que del éxtasis del oyente frente a tales características del lenguaje:

Las cosas o pasajes sublimes son como una especie de eminencia o **excelencia del discurso**... Hay que entender que los objetos sublimes, en efecto, no conducen a los oyentes a la persuasión sino al éxtasis. Siempre y en todas partes, lo admirable, unido al pasmo o sorpresa, aventaja a lo que tiene por fin persuadir o agradar, pues que algo sea convincente en la mayoría de los casos depende de nosotros, es decir, del espectador u oyente. Esas sensaciones, lo admirable y el pasmo, en cambio, confiriendo al lenguaje un poder y una fuerza invencibles, se imponen totalmente al oyente. Cuando lo sublime se manifiesta oportunamente en alguna parte, dispersa todas las cosas **a manera de un rayo** y pone a la vista de forma inmediata la fuerza del orador en toda su plenitud⁵.

También es importante destacar, que desde su formulación original, las connotaciones del término incluían referencias a los efectos provocados en el alma (como luego haría Burke) a partir de los discursos excelentes: “...nuestra alma se eleva de alguna manera y, habiendo adquirido una cierta animosa dignidad, se llena de alegría

⁴ LONGINO. Samaranch, F. (trad). (1980). *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar.

⁵ *Ibidem*.

y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha oído”⁶. Esto significa que ya no es sólo un término o cualidad referida al artista y su obra, sino que cobra todo su valor en referencia a los efectos que experimenta el oyente o espectador.

Longinus cuenta que hay cinco factores que nos pueden llevar a producir este efecto o elevación provocada por lo sublime.

Las dos primeras son disposiciones congénitas, a saber: 1) la capacidad de concebir pensamientos elevados y 2) la vehemencia y el entusiasmo en lo patético y emocional. Las últimas tres fuentes son adquiridas por medio de una *téchne* y son formuladas del siguiente modo: 3) la forma de elaborar figuras, ya sea de pensamiento o del lenguaje; 4) la nobleza de la expresión; y 5) la composición digna y elevada.⁷

Por lo tanto, Longinus concluye que lo sublime no es algo que pueda ser aprendido, perfeccionado o adquirido por medio de una “*téchne*”. Lo sublime es algo con protagonismo en los discursos y señala que deberíamos suponer “...como fundamento común a esos cinco principios, la capacidad o talento para la oratoria sin la cual nada en absoluto es posible”.

Al describir su preferencia por los discursos de Homero, Demóstenes y Platón, Longino muestra su admiración hacía la sublimidad cuando dice “...hombres casi divinos...”. El artista sublime merece ser considerado como una especie de figura sobrehumana capaz de superar eventos o experiencias arduas y siniestras para producir un estilo más noble y refinado.

Podemos asegurar, pues, que Longino propuso en ese momento una estética novedosa. Lo sublime se puede imponer al oyente o espectador, dejándole en un estado de éxtasis o elevación. Como consecuencia, este efecto puede conducir a un carácter poderoso y casi violento del lenguaje. Por otro lado, cabe destacar el efecto de orgullo o dignidad que puede llegar a vivir el espectador, casi como si fuese su obra.

Igualmente, existe la “aprobación universal o el enjuiciamiento unánime frente a un discurso sublime”⁸, señalando la naturaleza humana. Es este espíritu, “el cual debe ser educado por medio de una *techne*”⁹, que nos dirige quizás a lo más conocido del sublime: la grandeza espiritual que nos hace admirar los efectos poderosos de la

⁶ LONGINO. Samaranch, F. (trad). (1980). *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar.

⁷ OROÑO, M. (2015). *La incursión de lo sublime en la ética según el enfoque kantiano pre-crítico*. Buenos Aires; Universidad de Buenos Aires.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

naturaleza. Por lo tanto, si el sublime está vinculado con una grandeza o cierta elevación del espíritu, se concluye que lo sublime no se limita a composiciones poéticas u obras artísticas sino que es un sentimiento relacionado con ciertos fenómenos naturales.

La obra de Longinus disfruta de una posición elevada compartida solo con la poética de Aristóteles. Aunque se enfoca en lo sublime literario, declara que lo sublime es "una eminencia y excelencia en el lenguaje" y lo sublime se ve en un "destello de luz" (aspectos, ambos, que hemos destacado en el fragmento citado más arriba).

Longinus describe lo sublime en términos de "grande" y "extraordinariamente bueno" (agregando a un aspecto moral que exploraré más adelante). En otro pasaje, comparte: "...el dolor es elevado por la sublimidad verdadera, gana un orgulloso paso hacia arriba, está lleno de alegría y de júbilo, como si el mismo hubiera producido lo que escucha". Queda, pues, vinculado el sentimiento de lo sublime al de la alegría intensa y se descarta la idea de sentimientos de compasión, pena y miedo como pasiones adecuadas. Además, afirma nuestro autor que a menudo hay "sublimidad sin pasión".

Aquí deducimos una clara postura de instrumentalismo moral en esta ganancia ascendente para el alma, pero también, mientras tanto, prefiguramos a Kant. Añade que cuando uno se encuentra con lo sublime, "da mucho alimento para una reflexión fresca". Longinus, además, anticipa el asentimiento universal kantiano como condición para los juicios estéticos¹⁰ al afirmar que lo sublime "complace siempre y complace a todos".

En otra visión importante, Longinus observa que en Homero los pasajes de la guerra violenta y los pasajes de destrucción cósmica son a menudo sublimes, pero aún más sublime que las palabras es el silencio de Ajax en el Mundo Inferior. Esta visión de Longinus apunta hacia el elemento de lo sublime que los teóricos han asociado con el vacío, el vacío, el abismo y con el observador silencioso en las pinturas de Friedrich. Longinus también ubica la sublimidad en los nobles pasajes del antiguo testamento, destacando el motivo de la creación en la frase "Hágase la luz"¹¹.

Un pasaje bastante descuidado en Longinus declara que una repetición en serie puede generar sublimidad. Este principio se puede aplicar a varias series de pinturas, pero también al fuerte deseo de algunos artistas de que sus obras se muestren de forma serial cuidadosamente controlada en una sala especial.

¹⁰ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

¹¹ *Ibíd.*

Longino observa de nuevo que las pasiones llenas de acción al igual que la acción de los dioses provocan fuertes pasiones sublimes. Por otro lado, Platón ofrece un modo más calmado y racional de lo sublime y hay igualmente una sublime histórica calmada y razonada en las narraciones de Tucídides. Longinus también se enfoca en la actitud esencial para un artista de lo sublime, preguntando: “¿Si escribo esto, en qué espíritu me escucharán las edades futuras?”¹². El filósofo grecorromano añade que las creaciones de la imaginación atrevidas pueden ser sublimes.

Además, Longinus afirma que la intensidad emocional amorosa de los intercambios de preguntas y respuestas se puede utilizar en el arte para agudizar las pasiones de los encuentros sublimes. Comúnmente, muchos artistas contemporáneos buscan este tipo de diálogo vivo entre su arte y el espectador, un diálogo en el que cada uno se interroga.

Longinus fundamenta su teoría de lo sublime en constantes psicológicas universales, afirmando que la naturaleza no pretende que la humanidad sea innoble y tiene implantes en todas las personas, "un amor invencible y eterno de lo que es grande y más divino". De manera similar a Plotino, Longino declara que en los hombres de mayor genio, "la sublimidad los eleva casi a la grandeza intelectual de Dios"¹³ Finalmente, señalando de nuevo a Kant, Longinus observa que el mundo humano interior de la imaginación y la mente tiene un mayor alcance para lo sublime que el universo físico.

¹² LONGINO. Samaranch, F. (trad). (1980). *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar.

¹³ *Ibíd.*

2.3 Las teorías modernas a cerca de lo sublime de Edmund Burke

Este desarrollo se detiene en dos hitos fundamentales del siglo XVIII: Immanuel Kant y Edmund Burke. Sus aportaciones a la estética de lo sublime fundamentarán su desarrollo y renuevan el interés por la misma. Ambas doctrinas coinciden en: distinguir convenientemente lo bello y lo sublime y asignar una complejidad-ambivalencia y un misterio-profundidad-infinitud al segundo.

En 1756, Edmund Burke publica su gran obra, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, en la cual investiga los principios del *gusto*, enfocándose en las ideas de la belleza y de lo sublime. En este momento, se postula que el hombre no solo disfruta con el placer sino también con el dolor, que no solo disfruta con la alegría sino también con la tristeza. De hecho, Burke establece que el placer y el dolor son ideas simples e independientes entre si. El placer y el dolor son emociones positivas que uno no puede simplemente negar al otro y que cuando no lo sentimos, ni el placer ni el dolor, nos encontramos en un estado emocional indiferente.

Muchos opinan que el dolor nace necesariamente de la remoción de algún placer, al igual que creen que el placer nace del cese o disminución de algún dolor. Por mi parte, me inclino más bien a imaginar que el dolor y el placer, en su manera más simple y natural de afectar, son **ambos de naturaleza positiva**, y en modo alguno dependientes necesariamente el uno para otro de su existencia¹⁴

En el siguiente fragmento se pone de manifiesto el carácter independiente. Burke llega a las siguientes conclusiones sobre la relación entre el dolor y el placer:

1) existen placeres y dolores de naturaleza positiva e independiente; 2) el sentimiento derivado del cese o disminución del dolor no se identifica con el verdadero placer; y 3) el cese del placer no se identifica con el verdadero dolor. Por estos motivos, el autor denomina “deleite” (*delight*) a aquel placer relativo que sucede a la remoción del peligro o el dolor, mientras que reserva el término “placer” (*pleasure*) para referirse a aquel cuya naturaleza no depende del dolor.¹⁵

¹⁴ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

Traducido: Many believe that pain necessarily arises from the removal of some pleasure, just as they believe that pleasure comes from the cessation or reduction of some pain. For my part, I am more inclined to imagine that pain and pleasure, in their simplest and most natural way of affecting, are both positive in nature, and in no way necessarily dependent on each other's existence.

¹⁵ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

Traducido: 1) there are pleasures and pains of a positive and independent nature; 2) the feeling derived from the cessation or reduction of pain is not identified with true pleasure; and 3) the cessation of pleasure is not identified with true pain. For these reasons, the author calls "delight" to that relative pleasure that

Resulta fundamental para entender y visualizar la obra de Burke en el arte esta última distinción entre los significados que atribuye al término "deleite" (¿cabe decir "alivio"?), o placer relativo frente al auténtico "placer" absoluto e independiente. Respecto a la capacidad de ser afectados ante la contemplación de una obra artística, Burke considera que todas las personas tienen el mismo don o capacidad congénita para el gusto, tal como queda de manifiesto en el siguiente fragmento:

El amor, la pena, el miedo, la ira, la alegría, todas estas pasiones han afectado a su mente, y no lo afectan de manera arbitraria o casual, sino que abren ciertos principios naturales y uniformes.¹⁶

No obstante, Burke afirma que no todas tienen el mismo conocimiento. La elevación en el gusto depende de obtener el conocimiento superior apropiado. Sin embargo, "...hasta ahora, como el gusto pertenece a la imaginación, su principio es el mismo en todos los hombres", aunque el grado de respuesta emocional varía mucho, dependiendo de si se presta o no se presta mucha atención al objeto y, también, de una mayor o menor "sensibilidad natural".

Para comprender los argumentos estéticos de Burke hay que tener en cuenta su fuerte mentalidad empírica. Sus reflexiones acerca del placer y del dolor hunden sus raíces en la psicología empírica (no científica aun, tal como la entendemos hoy en día), lo cual permite la fusión de conocimientos críticos y evaluativos superiores, basándose en combinaciones de dones naturales y en la educación superior. A partir de ahí se podrá analizar y distinguir cuidadosamente lo sublime y la belleza.

Como fruto de su minucioso análisis de las pasiones resulta su clasificación de las mismas en dos grandes clases: las relacionadas con la autoconservación y las que implican relaciones sociales. Las más fuertes o intensas son las relacionadas con la autoconservación, esto es, las del dolor y el peligro, tal como se refleja en la siguiente definición preliminar de lo sublime:

Todo lo que sea apropiado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, cualquier cosa que sea terrible, o que esté familiarizado con objetos terribles, u

happens to the removal of danger or pain, while reserving the term "pleasure" (pleasure) to refer to one whose nature does not depend on pain.

¹⁶ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

opere de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; es decir, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy satisfecho de que las ideas del dolor son mucho más poderosas que las que entran por parte del placer.¹⁷

Burke compara el sentimiento de la alegría-placer con el del dolor (no solo físico, sino también espiritual o mental, esto es, el sufrimiento) y explica la diferencia de grado de afectación entre ellos: uno se siente más afectado cuando es apuñalado que cuando uno es besado. Continúa con la idea de que la muerte es la pasión más fuerte de todas y hace una declaración crucial:

Cuando el peligro o el dolor presionan demasiado cerca, son incapaces de dar placer, y son simplemente terribles; pero a ciertas distancias, y con ciertas modificaciones, pueden ser, y son, encantadoras.¹⁸

Para justificar el distanciamiento de lo que provoca miedo, necesario para admitir la sublimidad, nos resulta de ayuda la siguiente analogía propuesta por Umberto Eco:

Dolor y terror son causa de lo sublime si no son realmente perjudiciales. Este desinterés es el mismo que a lo largo de los siglos ha estado estrechamente ligado a la idea de lo bello. Lo bello es lo que produce un placer que no empuja necesariamente a la posesión o al consumo de la cosa que gusta; igualmente, el horror vinculado a lo sublime es horror a algo que no puede poseernos ni puede hacernos daño. En esto consiste la profunda relación entre lo bello y lo sublime.¹⁹

Nos seguimos adentrando en el tratamiento detallado acerca de lo sublime. Según Burke, la experiencia sublime requiere -como rasgo esencial de la misma- del asombro. Una sensación repentina que provoque una fuerte pasión, conmoción,

¹⁷ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

Traducido: Everything that is appropriate to excite the ideas of pain and danger, that is, anything that is terrible, or that is familiar with terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it produces the strongest emotion that the mind is capable of feeling. I say the strongest emotion, because I am satisfied that the ideas of pain are much more powerful than those that come from pleasure.

¹⁸ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

Traducido: When danger or pain press too close, they are unable to give pleasure, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they can be, and are, charming.

¹⁹ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

Traducido: Pain and terror are the cause of the sublime if they are not really harmful. This disinterest is the same that over the centuries has been closely linked to the idea of the beautiful. The beautiful is what produces a pleasure that does not necessarily push the possession or consumption of the thing that pleases; likewise, the horror linked to the sublime is horror to something that can not possess us nor can it harm us. This is the profound relationship between the beautiful and the sublime.

estupefacción y admiración, y que se derive de cualidades grandiosas y bruscas a la vez.

Una pasión que paraliza, eludiendo las operaciones de la razón:

...el asombro, como he dicho, es el efecto de lo sublime en su más alto grado; Los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto; ...de hecho, el terror es en todos los casos, de manera más abierta o latente, el principio dominante de lo sublime.²⁰

Si bien no afirma que el temor y la reverencia definan los rasgos de lo sublime, lo implica. La intensidad de una idea es la fuerza que conlleva la sublimidad. Relacionándolo con la religión observa que nuestro sentido instintivo de Dios se centra en su poder destructivo por el cual sentimos "un temor sagrado y reverencial". Burke considera que la idea del terror no ha sido lo suficientemente apreciada y se reitera en su afirmación básica de que el terror es una base general para lo sublime. A modo de ejemplo,

...muchas cosas de las cuales probablemente no podemos detectar ningún peligro, tienen un efecto similar, porque operan de manera similar.²¹

Para concluir esta primera aproximación al enfoque burkiano sobre lo sublime nos vale el siguiente fragmento como definición de lo sublime:

Una especie de horror horroroso; una especie de tranquilidad teñida de terror.²²

Igualmente, el tema del terror será importante para entender la obra de Anish Kapoor. Según el filósofo irlandés, el terror se ve incrementado por cierta oscuridad, principio utilizado por muchas religiones, a la vez que por Milton, en la descripción de la muerte como "oscura, incierta, confusa, terrible y sublime hasta el último grado". Burke observa que las cosas que sorprenden son debido a la grandeza que tienen, "hacen algún tipo de enfoque hacia el infinito", que se evitaría si viésemos límites claros. Este énfasis acerca del infinito podría sugerir al sublime matemático de Kant. El principio de

²⁰ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

Traducido: ... amazement, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; The inferior effects are admiration, reverence and respect; ... in fact, terror is in all cases, in a more open or latent way, the dominant principle of the sublime

²¹ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

²² GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

la oscuridad podría anular los bordes borrosos en el trabajo de Olafur Eliasson, Anish Kapoor y Cai Guo-Quiang.

El principio de la oscuridad también lo aplica a las *ideas*: "Una idea clara es, por lo tanto, un nombre para una pequeña idea"²³. A pesar de que tal principio haya sido reconocido por otros filósofos como Longinus, Kant o Nietzsche, Burke se lamenta de que la sublimidad de las ideas grandes pero oscuras no hayan recibido la importancia que le corresponde como principio para interpretar obras de arte. Asimismo, explica que las pinturas con motivos del infierno no son lo suficientemente exitosas porque hacen que lo oscuro aparezca demasiado claro. Burke destaca la luz y la oscuridad, junto con los colores revelados por la luz, como principios fundamentales de lo sublime.

Burke también hace alusión a las transiciones rápidas de luz a oscuridad o de la oscuridad a luz como posiblemente sensaciones sublimes, aunque " la oscuridad es (la) más productiva de las ideas sublimes de la luz". Que un artista alcance "el poder de la oscuridad bien administrada" es un principio relevante para Anish Kapoor, parafraseando la observación de Burke acerca de que Milton rodea adecuadamente a la divinidad con la oscuridad: "Oscuro con luz excesiva, aparecen tus faldas"²⁴.

Este mismo principio de la oscuridad lo aplica a la arquitectura sublime. Debe haber una fuerte oscuridad interior durante el día y tal vez una fuerte iluminación durante la noche, para despertar las pasiones más fuertes. En los colores púrpura, (y además en un comentario interesante que puede relacionarse con *Vir Heroicus Sublimis* de Newman,) afirma que aunque el rojo es aparentemente un color alegre e inadecuado, un "rojo fuerte" puede llevar la sublimidad. Burke también agrega que otros sentidos podrían provocar la sensación de lo sublime, como en los dominios del sonido, el gusto y el olfato.

Burke se mueve hacia un nuevo campo de análisis, ubicando lo sublime en estados de *vacío* y otros estados de privación, tales como *oscuridad*, *soledad* y *silencio*. Señala que el *vasto tamaño* es sublime, que los verticales son más sublimes que los horizontales, y las *superficies irregulares* son más sublimes que las suaves. Esto lo

²³ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

²⁴ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

relaciona con su teoría general de que la belleza es calmante, mientras que lo sublime es perturbador, La idea del *infinito* cede, “horror encantador, que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime”²⁵ Esta serie de características resulta tan dispersa que dificulta la tarea de unificarlas en un concepto. Más adelante, veremos, Kant intentará establecer una *tipología de sublimes*.

El principio de la dificultad es otra de las ideas planteadas que podría tener relación con lo sublime, "dificultad, cuando grande, puede ser sublime". Esta visión burkiana la podríamos relacionar con la dificultad del arte abstracto al igual que con la dificultad de los sistemas filosóficos, matemáticos y científicos²³. Filósofos posteriores comparten la idea de la magnificencia como fuente de lo sublime utilizando sinónimos como "grande" y "grandiosidad".

En el trasfondo paradójico de la naturaleza humana, cuanto más profundo el sentimiento estético más gratificante se hace²⁶.

Por tanto, la naturaleza del arte no solo puede quedar restringida a lo bello sino que hay una posibilidad de crear un arte superior cuando el hombre trabaja en lo desordenado, lo que está fuera de control. En esta confrontación entre belleza y sublime, ni Burke ni otro pensador, busca romper la belleza, sino liberar a lo artístico de ella, siendo vista la belleza como algo que limita al arte.

El sentimiento sublime se origina en las situaciones límites. Se produce una dinamización para ensanchar el arte de una forma absolutamente abierta y el papel de lo sublime se convertirá en el instrumento que autoriza que lo artístico no sea canónico y previsible. El arte comienza a presentar la necesidad de ser imprevisible e incontrolable, respondiendo a lo que a menudo refleja el arte contemporáneo.

Para concluir, sus observaciones de este apartado, indica lo siguiente:

²⁵ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

²⁶ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

Traducido: In the paradoxical background of human nature, the deeper the more rewarding aesthetic feeling is made.

Lo sublime y lo bello están contruidos sobre principios muy diferentes, y ... sus afectos son tan diferentes: el grande tiene terror por su base; que, cuando se modifica, causa la emoción en la mente que he llamado asombro; lo bello se basa más en el mero placer positivo, y excita en el alma ese sentimiento que se llama amor.²⁷

²⁷ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

Traducción: The sublime and the beautiful are built on very different principles, and ... their affections are so different: the great one is terrified by his base; which, when modified, causes the emotion in the mind that I have called amazement; the beautiful is based more on mere positive pleasure, and excites in the soul that feeling that is called love

2.4 Las teorías modernas a cerca de lo sublime de Immanuel Kant

En general, en Alemania (Kant aparte) se tendía a converger lo bello y lo sublime antes que a hacerlo divergir. Los filósofos Schelling o Solger son claros ejemplos. Para ellos, la belleza consiste en la unidad de lo infinito y de lo finito. Por lo tanto, no se puede crear una oposición entre la belleza con forma finita y la evocación de lo infinito, que formaría parte de lo sublime. Dicha intuición queda reflejada en la siguiente sentencia de Schelling, según la cual lo bello era lo “infinito representado en lo finito”.

Uno de los filósofos fundamentales al hablar del sublime es Emmanuel Kant. En 1764 publica *Beobachtungen uber das Geful des Schönen und Erhabenen* (Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime) -influenciado por la obra de Burke publicada unos años antes. Más allá de las influencias de Burke, Kant se propone analizar el vínculo entre lo sublime, la moralidad o la libertad. En una obra posterior, *Críticas del Juicio* (1790) trata de explicar el sublime en 7 pasos²⁸:

1) Experimentamos algo que, tanto en tamaño como en fuerza, es tan impresionante, ilimitado y peligroso que la imaginación no puede captarlo en una sola imagen clarificadora, ni la comprensión puede lidiar con eso; 2) Este defecto de facultades no es aceptable porque existimos bajo una ley de razón a priori que exige la totalidad de la comprensión. 3) La razón entonces viene a nuestro rescate al proporcionar un concepto racional **holístico** que abarca lo ilimitado; 4) Este juicio a través de la razón es **desinteresado** en que registramos un impacto fenomenológico sin prestar atención a la utilidad general del elemento ilimitado; 5) Resolver el problema a través de la razón nos recuerda el valor de nuestra zona supersensible de la razón subjetiva, y nos recuerda claramente nuestra verdadera vocación como pensadores en el **ámbito trascendente de la razón y la elección moral que opera en libertad**; 6) Vemos que aunque la entidad asombrosa podría destruirnos, tenemos un dominio valiente sobre ella a través del poder de la razón; y; 7) La esencia de nuestro sentido de sublimidad no reside en la entidad sin límites, sino en nuestro profundo **respeto por nuestro poder interno de la razón, ya que es superior a las estructuras más grandes de la naturaleza**. Por ejemplo: podríamos pararnos frente a entidades inescrutables, como una tormenta oceánica o un cielo lleno de estrellas, considerándolas demasiado vastas para ser comprensibles por una sola imagen de imaginación o un solo registro de comprensión. Sin embargo, la razón podría venir a nuestro rescate con al menos lógicamente ideas abarcadoras.

²⁸ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

La perspectiva kantiana para el análisis de lo bello y lo sublime queda establecida a partir de la consideración de los sentimientos como algo particular e individual: no cabe, pues, realizar un análisis a partir de principios filosóficos para la aceptación universal. K

Kant introduce sus ideas en la diferencia entre lo bello y lo sublime, en *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, diciendo lo siguiente²⁹:

El sentimiento más delicado, que ahora queremos considerar, es particularmente de dos especies: el sentimiento de lo sublime y el de lo bello. **La afeción es agradable para ambos, pero de manera muy diferente.** La vista de una montaña, cuyas cimas nevadas se yerguen por encima de las nubes, la descripción de una tormenta enfurecida o la descripción del imperio infernal que hace Milton suscitan complacencia, pero con horror. Por el contrario, el aspecto de un prado lleno de flores, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos por rebaños pastando, la descripción del Elíseo o el relato de Homero sobre el cinturón de Venus originan también una sensación apacible, pero que es alegre y risueña.

Al analizar lo bello y lo sublime, concluye que los dos provocan sentimientos agradables pero de maneras diferentes. Cuando la sensación está acompañada de miedo o terror, concluye que es sublime. Por otro lado, cuando el agrado es acompañado por alegría, es bello.

Para que la primera impresión tenga lugar en nosotros, con intensidad apropiada, hemos de tener un sentimiento de lo sublime y, para disfrutar convenientemente la última, un sentimiento para lo bello.³⁰

Kant sigue su discurso, poniendo en perspectiva ejemplos de lo cotidiano y destacando cual es sublime y cual es bello, con explicaciones:

Las altas encinas y la sombra solitaria en el bosque sagrado son sublime, las plantaciones de flores, setos bajos y árboles recortados, haciendo figuras, son bellos. La noche es sublime, el día es bello. Los temperamentos que poseen un sentimiento de lo sublime, cuando la temblorosa luz de las estrellas que se rasga a través de la parda sombra de la noche y la luna solitaria está en el horizonte, son atraídos poco a poco por la calma silenciosa de una noche de verano, a sensaciones supremas de amistad, de desprecio del mundo, de eternidad.³¹

²⁹ KANT, I. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid; Alianza.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

La cita kantiana más extendida en favor de la distinción se refleja en que “lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*”. De esta manera, concluye que lo sublime causa una reacción que es la que lo define.

Nos ocupamos, a continuación, de la tipología kantiana de sublimes que avanzamos más arriba, en la que se observan reflejadas las ideas de Burke:

Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime.³²

Pero, por su parte, Kant las elabora o extiende de otra manera. Para ello, establece una serie de categorías para diferenciar entre tipos de sublime, basadas en experiencias y sentimientos. Así por ejemplo, los sentimientos que van acompañados de terror o tristeza entran en la categoría “sublime-terrible”. El “sublime-noble” contiene el sublime con una admiración sosegada. El tercer tipo, el que contiene la belleza, será llamado el “sublime-magnífico”³³

En el siguiente apartado, Kant nos facilita una caracterización (empírica, y por ello tal vez subjetiva) que se podría aplicar en relación con las obras de arte.

Lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede también ser pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo, lo bello puede ser limpio y estar adornado. Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo que ésta va acompañada por la sensación de lo que esta sensación puede ser sublime-terrible y aquélla, noble.³⁴

Al contrario que Burke, no es habitual que Kant haga comparaciones directas con obras concretas de arquitectura o de arte como ayuda para la comprensión del concepto mismo de lo sublime. No obstante, sí menciona en alguna ocasión la basílica de San Pedro en Roma como ejemplo de un sentimiento sublime:

La basílica de San Pedro en Roma es magnífica. Porque en su diseño, que es grandioso y sencillo, está la belleza de tal manera expandida, como el oro, los mosaicos, etc., que la sensación de lo sublime sin embargo actúa máximamente en ello, dando un resultado magnífico. Un arsenal ha de ser noble y sencillo, un palacio residencial magnífico, y un palacio de recreo bello y decorado.³⁵

³² KANT, I. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid; Alianza.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

Una característica que diferencia la obra de Kant al de Burke, es que diferencia los mismos tipos de lo sublime en la propia noción del tiempo en el ser humano. Kant confirma:

Un largo período es sublime. Si se trata de tiempo pasado es noble; si se prevé para un futuro incalculable, tiene entonces algo en sí de terrible.³⁶

Bajo otra consideración, Kant marca dos grandes modos de sublimidad: el matemático y el dinámico. El matemático es realizado al encontrar un tamaño demasiado vasto para ser abarcado por los números claros y las unidades de medida que ofrece el entendimiento. A pesar de que estamos teniendo una experiencia estética provocada por elementos sensoriales, solo la razón puede dar una idea de la totalidad a lo que nos estamos enfrentando.

Por otro lado, lo sublime dinámico no está marcado por el tamaño, sino por el poder. No nos podemos encontrar ante una extensión infinita, sino más bien, una fuerza infinita. Esta fuerza conlleva cierta sensación de miedo. Sin embargo, cuando, aplicando la razón, vemos que un poder vasto y temible "no tiene dominio sobre nosotros" experimentamos una sensación especial de enfrentarnos a tales desafíos. Obtenemos la victoria de la razón sobre los poderes más destructivos de la naturaleza. Es apropiado ver nuestras mentes como superiores a las fuerzas de la naturaleza, y una persona elevada a lo sublime se negará a leer los desastres naturales como signos de la ira de Dios. El sentido humano de sublimidad repudia todas las súplicas abyectas a Dios que le piden que supere los males del mundo. El destello de la razón actualiza lo sublime. Cabe destacar que para el filósofo alemán la guerra es un despliegue de poder vasto y peligroso pero que podría ser sublime si se lleva a cabo con honor.

Acerca de lo sublime dinámico, Burke había declarado: "No conozco nada sublime que no sea una modificación del poder". Podemos encontrar un sentido de lo sublime matemático en el arte moderno ya que muchos manifiestan ciertos motivos de horizontes distantes y extensiones más allá del marco de la imagen, pero la mayoría de sus relaciones de sublimidad involucran la sublime dinámica de fuerzas y poderes.

Conceptos como "temor y temor santo" son emociones propias en la experiencia sublime de Kant. En un contexto de pérdida y ganancia, podríamos sentir una

³⁶ KANT, I. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid; Alianza.

sublimidad intelectual por la reivindicación de la ley moral. Acorde a las ideas de Longinus, Kant reafirma que una idea en bruto puede alcanzar la sublimidad la cual podría mejorarse si se agrega estilo a la idea. Por ejemplo, Kant conecta lo sublime con la moral. Aunque algo bello podría ser un símbolo para el bien, lo bello no es inmediatamente moral. La belleza pura puede convertirse en belleza dependiendo cuando se le agregue un concepto moral o utilitario. Sin embargo, lo sublime, nos lleva directamente a la zona ideacional donde se hacen los juicios morales libres, de modo que lo sublime tiene una mayor superposición con la moral³⁷.

Si bien Burke recalca la idea del terror, para Kant el inefable absoluto del sublime se encuentra en una inscripción en el Templo de Isis: "Soy todo lo que es y eso fue y eso será, y ningún mortal me ha levantado el velo". Como Kant declara, "nada más sublime se ha dicho alguna vez"³⁸

Mientras, el celo de las pasiones fuertes y sus tensiones pueden alcanzar lo sublime siempre y cuando se desencadene una resolución consciente cediendo el triunfo a la razón. Igualmente, la soledad o la tristeza pueden ser considerados estados sublimes si se utiliza la idea supersensible de la razón.

Asimismo, el tipo sublime-noble, la etapa calmada, diríamos que se trata de un estado sublime contemplativo cerebral basada en "la satisfacción de la razón pura". Así como vimos arriba el ejemplo de la Basílica de San Pedro o como podríamos encontrar en la apreciación de un estilo literario, son estados sublimes ya que son estados racionales que no producen un repentino destello de asombro sino una admiración tranquila y sostenida.

Para finalizar, el concepto de la complicación enriquece, según Kant, el grado de profundidad y por consiguiente el grado de sublimidad. Si al contenido de un trabajo le sumamos la comprensión teórica sofisticada estamos añadiendo la razón y el sublime sentido del asombro, ambos difíciles de comprender.

³⁷ KANT, I. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid; Alianza.

³⁸ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

2.5 El resurgimiento de las teorías acerca de lo sublime en el siglo XX

En el período que va desde Kant hasta el siglo XX y en el marco de la filosofía alemana (Hegel, Schopenhauer,...) se publican disertaciones acerca de lo sublime que, en todo caso, tienen alguna incidencia en el movimiento romántico, pero nunca el impacto y profundidad de las dos fuentes fundamentales (Burke y Kant).

En 1961, Rosenblum publicó un ensayo "The Abstract Sublime", unos años antes de publicar su libro *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, en el que establece que artistas de la época, como Rothko y Still, eran herederos de las tradiciones sublimistas establecidas por Longinus, Burke, Reynolds, Kant, Didert y Delacroix, y que en el siglo XIX "lo sublime proporcionó un contenedor semántico flexible para las turbias nuevas experiencias románticas de temor, terror, infinito y divinidad"³⁹

Rosenblum declara:

Al igual que la mística trinidad de cielo, agua y tierra que, en Friedrich y Turner, parece emanar de una fuente invisible, los niveles flotantes y horizontales de luz velada en el Rothko parecen ocultar una presencia remota total que solo podemos intuir y nunca podemos agarrar completamente. Estos infinitos y brillantes vacíos nos llevan más allá de la razón a lo sublime⁴⁰.

Rosenblum observa que los pintores pueden acercarse a lo sublime de un modo tranquilo y estático o de un modo dinámico y turbulento, y que la escala de grandes cuadros puede contribuir al efecto sublime. Será Rosenblum el primero en criticar y analizar una obra contemporánea suya pero con las características del sublime establecidas principalmente durante el siglo XIX. Realiza una crítica sobre la obra de Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, llamándole el "cuarto maestro" de esta época:⁴¹

En su amplitud total, el *Vir Heroicus Sublimis* de Newman nos sitúa ante un vacío tan aterrador, aunque estimulante, como el vacío ártico de la tundra; y en su apasionada reducción de los medios pictóricos a un solo tono (rojo cálido) y un solo tipo de división estructural (vertical) para unos ciento cuarenta y cuatro pies cuadrados, también logra un simplocotismo tan heroico y sublime como el protagonista de su título.

³⁹ ROSENBLUM, R. (1961). *The Abstract Sublime*.

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ *Ibíd.*



Vir Heroicus Sublimis, Barnett Newmann, 1950, Museum of Modern Art, New York City

Además de admirar la obra de su contemporáneo, también narra la presencia y evolución de lo sublime en la pintura, destacando el conocido vínculo entre las nociones de la infinitud del sublime y William Turner, del que dejamos una muestra en el siguiente fragmento:

En su *Snowstorm* de 1842, los infinitos son más dinámicos que estáticos, y los fenómenos más extravagantes de la naturaleza son las metáforas de esta experiencia de energía cósmica⁴².

Sin embargo, Rosenblum valora más las evidencias de infinitud sublime que han sido capaces de crear los artistas contemporáneos, como en el caso de Pollock. El autor que nos ocupa en este momento concluye que los artistas contemporáneos (los expresionistas abstractos de su época) tanto como los románticos, han podido evocar “los sublimes misterios de las indomables fuerzas de la naturaleza”⁴³

Retrocedemos una década para concentrarnos en uno de los artículos más relevantes para el desarrollo de las teorías contemporáneas del sublime. Nos referimos al artículo que publica el ya citado como artista Barnett Newman en el año 1948, *The Sublime is Now*. En él relaciona Newman los conceptos y proyectos del arte moderno, tales como la ruptura con la estética de la belleza, con lo sublime. Además, compone en dicho artículo un breve análisis panorámico de filósofos anteriores como Kant y Hegel.

⁴² ROSENBLUM, R. (1961). *The Abstract Sublime*.

⁴³ *Ibidem*.

El clímax en esta lucha entre la belleza y lo sublime se puede examinar mejor dentro del Renacimiento y la reacción posterior contra el Renacimiento, que se conoce como arte moderno.⁴⁴

Siguiendo este discurso reitera la influencia de las imágenes del Renacimiento, que por ser anticuadas las descarta como modelos a seguir:

En otras palabras, el arte moderno, atrapado sin un contenido sublime, fue incapaz de crear una nueva imagen sublime y, incapaz de alejarse de las imágenes renacentistas de figuras y objetos, excepto por distorsión o por negarlo completamente por un mundo vacío de formalismos geométricos -una retórica pura de relaciones matemáticas abstractas- se enredó en una lucha por la naturaleza de la belleza: si la belleza estaba en la naturaleza o podía encontrarse sin la naturaleza.⁴⁵

Barnett Newman explica los motivos que han impedido a los artistas europeos liberarse de una concepción de la belleza más convencional, diciendo:

El fracaso del arte europeo para lograr lo sublime se debe a este deseo ciego de existir dentro de la realidad de la sensación y de construir un arte en un marco de pura plasticidad.⁴⁶

Por otro lado, sí está convencido de que algunos artistas americanos, compañeros suyos, se han podido “liberar” del “peso de la cultura europea”. Esto, como dice el escritor y pintor, lo han conseguido algunos debido a que “no les preocupa el problema de la belleza y dónde encontrarlo”:

Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación con nuestra relación con las emociones absolutas. No necesitamos los elementos obsoletos de una leyenda anticuada y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es evidente y que están desprovistas de elementos y muletas que evocan asociaciones con imágenes anticuadas, tanto sublimes como hermosas.⁴⁷

Newman concluye su artículo enumerando los objetivos que, tanto él como su grupo de artistas contemporáneos, pretenden alcanzar con sus obras.

La herencia de las ideas sublimistas de Longinus, Burke y Kant se reforzaron durante el último cuarto del siglo veinte. Las teorías, los estudios y el interés que Robert Rosenblum y Barnett Newman tenían hacia las teorías sublimistas, pueden

⁴⁴ NEWMAN, B. (1948). *The Sublime is Now*. New York; PaceWilderstein.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

haber sido el motivo subyacente que animó a filósofos, tales como Thomas Weiskel, Paul Crowther y Jean-Francoic Lyotard, a mantener viva dicha tradición.

Aunque Weiskel no terminó su manuscrito, *The Romantic Sublime*, debido a su muerte inesperada, sí que rompió una barrera importante al tratar de acomodar la idea de lo sublime al pensamiento contemporáneo. Weiskel destaca la idea de la trascendencia⁴⁸:

La afirmación esencial de lo sublime es que el hombre puede, al sentir y al hablar, trascender al humano. Lo que, en todo caso, se encuentra más allá del Dios humano o los dioses, el Demonio o la Naturaleza, es materia de gran desacuerdo⁴⁹.

Un cambio en la forma en que estos filósofos contemporáneos perciben lo sublime, es que relacionan lo sublime con la sociedad y lo convierten en un sentimiento más "familiar". Por ejemplo, mientras que Jean Francois Lyotard relacionará lo sublime principalmente con el avance de la tecnología en nuestra sociedad, Weiskel recurre a nuestra naturaleza humana y relaciona la teoría de lo sublime con el conflicto, tensión que podemos encontrar en nuestra sociedad. Weiskel considera que lo sublime positivo ofrece una buena reconciliación de conflictos, mientras que lo sublime negativo mantiene un sentido de conflicto, tensión, sabotaje y desilusión, un modelo de desenmascaramiento⁵⁰

Al igual que Longinus, Weiskel encuentra el sentimiento de lo sublime al leer poesía y literatura, concretamente con la poesía de Wordsworth. En un estudio realizado de la obra de Weiskel, el autor analiza lo siguiente:

Una segunda resolución de lo sublime ocurre si lo que Weiskel llama "un exceso en el significado" interrumpe el sentido de la mente. Weiskel denomina de diversas maneras este modo de lo sublime, egoísta, positivo o metonímico, y encuentra su principal expresión en la poesía de Wordsworth.⁵¹

Lo que distingue y, a su vez, limita el estudio de Weiskel es el enfoque crítico con que usa los términos de su discusión. El libro de Weiskel irradia seriedad

⁴⁸ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

⁴⁹ FISCHER, M. (1977). Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. *Blake/An Illustrated Quarterly*, Volume 10, Issue 3, pp. 93- 95.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*

intelectual y moral, al punto de advertir que la cultura contemporánea marca de manera significativa el final -en lugar de la continuación- del pensamiento romántico, y "la ideología de lo sublime" se nos presenta hoy como "una estética moribunda".

Los espacios infinitos ya no son asombrosos. Y menos aún aterrorizan. Despiertan nuestra curiosidad, pero hemos perdido la obsesión, tan fundamental para lo sublime romántico, con la infinitud natural ... la expansión de ethos os ha terminado.⁵²

Aunque resulta evidente la simpatía de nuestro autor al estudiar a los escritores románticos, concluye su estudio describiendo las teorías de manera "ahora bastante muertas".

La suposición tácita que domina la perspectiva de Weiskel es que los significados descubiertos por los románticos en su experiencia de lo sublime deben considerarse proyecciones subjetivas o invenciones ficticias que, en consecuencia, solicitan un análisis en términos psicológicos o estructuralistas. Los escritores románticos esperaban un significado de la vida; esto es por lo que experimentaron una falta de sentido, como un problema terrible que debe resolverse a través de la sublime revelación de la verdad genuina.⁵³

Paul Crowther, con quien concluimos este apartado, publica, entre 1985 y 1989, una serie de artículos y un exitoso libro centrado en la estética kantiana y la teoría de lo sublime. A partir de dichos lanzamientos, se ha avanzado en la elaboración de una estética crítica moderna e integral, a la vez que en la demostración de su valor para el abordaje de los problemas teóricos actuales y los debates que involucran la estética y la filosofía -en particular, los referidos a las corrientes filosóficas modernas. Así, pues, Crowther se centra en modificar y mejorar el modelo de Kant de lo sublime, mientras hace una teorización general final propia acerca de lo sublime.⁵⁴

Dado que Kant insistía en que el juicio de la belleza es puro, basado en la unidad formal, Crowther cristaliza las formas en que las teorías de Kant de lo sublime muestran

⁵² GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

⁵³ FISCHER, M. (1977). Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. *Blake/An Illustrated Quarterly*, Volume 10, Issue 3, pp. 93- 95.

⁵⁴ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

la conexión entre la belleza y la moralidad. También destaca que Kant aporta arte y naturaleza. No dice, sin embargo que cualquier pintura que intente hacer el bien para el mundo es un símbolo general del bien, más allá de cualquier contenido moral interno. Crowther explica la afirmación de Kant en el último párrafo de la Crítica del Juicio, en la que postulaba que en el más alto nivel, el gusto estético es "una facultad crítica que juzga la interpretación de ideas morales en términos de sentido".

Después de una reconstrucción lúcida de los conceptos centrales de Kant de lo sublime matemático y dinámico (lo sublime del tamaño y de la fuerza), Crowther reconstruye la teoría estética kantiana para investirla con algunas extensiones y enriquecimientos. Sin embargo, lo más importante que realiza Crowther es su extensión del sublime de la naturaleza a obras de arte⁵⁵.

Kant se limita casi por completo a la experiencia sublime provocada por la naturaleza pero, como en un ejemplo ya citado anteriormente, experimentó lo sublime al tener conocimiento de la Basílica de San Pedro en Roma, debido a su enorme y compleja estructura. Además, describió las inscripciones del Templo de Isis como un contenido sin igual sublime mejorado por el estilo artístico⁵⁶.

En consecuencia, podemos suponer que una obra de arte puede provocar el sentido de lo sublime por medio de la inmensidad, la complejidad y la monumentalidad suficientes. Nuestra conciencia, consciente de que se trata de una obra hecha para un propósito, se ve abrumada, empujada a un lado en el impacto sublime. Además, dado que la profundidad del contenido puede alcanzar la sublimidad, Kant nos da la garantía de llegar a la conclusión de que habría un rango adicional para la sublimidad, ya que complicamos el contenido del trabajo mediante la sofisticada comprensión teórica que aportamos. De modo que tanto un impacto fenomenal como una complicación cerebral crearían el sublime sentido de asombro. Estas profundizaciones del modelo kantiano son indispensables para comprender el tema del sublime en el arte contemporáneo⁵⁷.

⁵⁵ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ CROWTHER, P. (1989). *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford; Oxford University Press.

Crowther hace una puntualización importante y advierte que no deberíamos restringir qué tipo de sujeto podría prestarse a un impacto sublime. Por ejemplo, un Fete galante de Watteau, podría encarnar un sentido trágico abrumador de amor transitorio. Este es un punto importante, que hace que estemos atentos a los conceptos explosivos, incluso en pintores como Vermeer y Pollock. Este vector expresivo proveniente del genio tendría que combinarse con un impacto personal abrumador, de modo que, en un contexto desinteresado, la sublimidad del arte abarca la escala y el alcance del objeto, el contenido conceptual abrumador, la expresividad del genio y el impacto personal abrumador, con el placer proveniente de las compatibilidades reconocidas entre los mundos sensible y mental, lo que nos hace sentir en casa en el mundo como criaturas sensatas y racionales. Por lo tanto, Crowther llega a una definición de lo sublime:

Lo sublime es un elemento o conjunto de elementos que, a través de la posesión o sugerencia de propiedades abrumadoras perceptualmente, imaginativamente o emocionalmente, logra hacer que el alcance de alguna capacidad humana sea más vívido para los sentidos.⁵⁸

En consonancia con el resto de los autores de esta época que citamos, Crowther relaciona las teorías de lo sublime con la sociedad, señalando que fuerzas poderosas, como la guerra y el capitalismo, se vuelven posibles sujetos sublimes.

Asimismo, Crowther continúa analizando lo sublime y esta vez se centra en el otro pilar fundamental, Edmund Burke. Dado que el énfasis de Burke en los estados emocionales apunta a un sublime existencial centrado en choques físicos y mentales fuertes pero distanciados que amenazan la vida y despiertan el terror, Crowther persigue las implicaciones de tal sublime existencial para el arte, observando que las obras de arte tienen un distanciamiento incorporado que permite la contemplación. Además, somete a nuestro escrutinio que los seres humanos buscan peligrosas perturbaciones de lo sublime, "disfrutan de las emociones peligrosas de lo sublime por su propio bien". Crowther relaciona esta teoría con nuestra sociedad contemporánea y busca formas en que los humanos se sorprendan hoy en día.⁵⁹

⁵⁸ CROWTHER, P. (1989). The Kantian Sublime, The Avant-Garde, and The PostModern. *New Formations*, Number 7.

⁵⁹ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

Crowther señala que, desafortunadamente, esta necesidad de shocks para aliviar la monotonía generalmente se resuelve con "shocks proporcionados por los medios de comunicación, especialmente la televisión con sus eventos deportivos, programas de gángster violentos, películas de terror y noticias sensacionales". Sin embargo, el choque auténtico o más existencial de todos va mucho más profundo. Este profundo shock no se esconde al tratar de escapar del aburrimiento, sino que también es la elevación y el rejuvenecimiento de las facultades humanas vitales, que acompañan la conciencia trágica de la muerte y la finitud. Como todas las sociedades desean tal alivio de shock del aburrimiento, Crowther discute lo siguiente:

Lo que ofrece Burke, entonces, es la base de una variedad existencial de lo sublime. En él, alguna negación real o representada de la vida interrumpe el tenor monótono normal de nuestra existencia y hace que el momento presente de conciencia sea aún más vívido.⁶⁰

Esta necesidad que tiene la sociedad de ser sorprendidos es lo que exploran los artistas que analizaré. Para concluir con Paul Crowther, conviene destacar que su idea básica es que la ontología del arte es homóloga a la ontología de la vida humana, al igual que lo sería la filosofía. La idea que destaca y repite es la idea del concepto de trascendencia en la teoría de lo sublime, "así, el arte sublime crea una reciprocidad entre lo finito y lo trans-finito". Un placer de lo sublime es la victoria sobre un tamaño o poder asombroso, y otro es el placer y la trascendencia logrados al ver algo como "el espécimen perfecto de tipo natural".

⁶⁰ CROWTHER, P. (1989). *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford; Oxford University Press.

2.6 Las teorías contemporáneas acerca de lo sublime de Jean-François Lyotard

Finalmente, llegamos a las teorías de Jean Francois Lyotard, filósofo, sociólogo y teórico literario francés. Su discurso interdisciplinario incluye temas que abarcan la epistemología, la comunicación, el cuerpo humano, el arte moderno y posmoderno, la literatura y la crítica teórica, la música, el cine, el tiempo y la memoria, el espacio, la ciudad y el paisaje, lo sublime, y la relación entre estética y política.⁶¹

La teoría de lo sublime de Lyotard está ciertamente diseñada para alguien interesado en la tecno-ciencia. Para él, lo sublime es nuestra única salvación porque mantiene vivo el "pensamiento metafísico"⁶² (presentando lo no presentable), en una época en la que todas las narrativas legitimadoras que podrían estabilizar la cultura han sido destruidas. Paradójicamente, de alguna manera defiende un tipo de idealismo platónico, que flota sobre el mundo real poco confiable. Este mundo flotante es posible gracias a la elevación de lo sublime. En su más clara declaración, *Presenting the Unpresentable: The Sublime* (presentando lo impresentable: lo sublime), expuesta en una revista de arte, Lyotard expone las bases de su ideología, las cuales radican en que para este mundo moderno de recopilación de datos, búsqueda de riqueza, eficiencia, tecnociencia y capitalismo despiadado, la esperanza de la salvación corre a cargo de los artistas y filósofos vanguardistas que se resisten a este nuevo leviatán con un cuestionamiento fundamental: el de la naturaleza misma del arte y la naturaleza misma del pensamiento⁶³.

Esto escepticismo radical exige el uso de una idea potente y enérgica que pertenezca a un estado espiritual absoluto, que no va a poder ser presentada en su totalidad por una imagen o comprensión clara. Por lo tanto, los pintores y filósofos de vanguardia comparten la necesidad común de presentar lo no presentable, llevando el arte y la filosofía al dominio de lo sublime. Todo su proyecto es sublime. Esta concepción fue influenciada por Nietzsche quien afirma que "todo un proyecto de arte y filosofía presenta un mundo de valor ficticio superior"⁶⁴.

⁶¹ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

⁶² LYOTARD, J.F. (Abril, 1982). *Presenting the Unpresentable: The Sublime*. *Artforum*. 67.

⁶³ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

⁶⁴ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

Al contrario que Newman, Lyotard opina que el arte, concretamente las pinturas, alcanzó su verdadero lugar de honor en el Renacimiento bajo la "inspiración neoplatónica". Durante esta época aportaba a los ciudadanos y a la nación un sentido de identidad en un mundo ordenado. Las ideas sublimes y absolutas estaban estrictamente ligadas a las formas sensoriales de las pinturas. Sin embargo, los nuevos "capitalistas tecnocráticos" no se preocupan por la ideología espiritual puesto que tienen otra visión del sentido del infinito: una "capacidad infinita de la ciencia, de la tecnología, del capitalismo, centrada en el consumidor"⁶⁵.

Según Lyotard, para el cual la filosofía está sobre cualquier medio artístico, la idea no encuentra un mundo sólido de creencias y, el arte –o las pinturas- solo pueden cuestionarse como un proyecto metafísico así como la filosofía solo puede cuestionar el pensamiento en sí. Es importante destacar que para el filósofo francés "no hay símbolos consistentes para el bien, lo justo, el infinito, etc."

A pesar del estado general de duda, los pintores modernos deben mantener vivo el honorable empuje hacia lo sublime⁶⁶:

Lo que no es demostrable es lo que surge de las Ideas... El universo no es demostrable; tampoco lo es la humanidad, el fin de la historia, el momento, la especie, el bien, lo justo, etc., o, según Kant, lo absoluto en general.

Los pintores de vanguardia serios deben continuar esforzándose para usar medios que encajen en la "presentación negativa" de Kant de lo no presentable para hacer "alusiones irreprendibles a lo invisible dentro de lo visible". En una de las definiciones del sublime declara que "...lo sublime es la sensación de que estas obras recurren, no las bellas... e incluso si causan sufrimiento, surgirá una satisfacción pura de la tensión."⁶⁷

Las dos obras que condujeron a Lyotard a la cima de la filosofía fueron: *The Postmodern Explained* y *The Postmodern Condition and Lessons on the Analytic of the Sublime*. En la primera, Lyotard explica que el arte serio siempre se verá amenazado por alguna parte que tome el control, como por el ejemplo, el capital. La ciencia, el capitalismo y la tecno-ciencia forjan una trinidad impía que fomenta un materialismo

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ LYOTARD, J. F. (Abril, 1982). Presenting the Unpresentable: The Sublime. *Artforum*. 67.

sombrío, el "escape de la realidad de las garantías metafísicas, religiosas y políticas que la mente creía que poseía". La pintura moderna y contemporánea está en una continua búsqueda de técnicas para presentar la existencia de algo no presentable. Demostrar que hay algo que podemos concebir que no podemos ver ni mostrar: esto es lo que está en juego en la pintura moderna.⁶⁸

Los pintores de vanguardia serán aquellos que menosprecien el realismo y simplemente contemplen la superficie de los objetos del museo; el planteamiento de los pintores abstractos se traduce en "humillar y descalificar" la realidad. Propone el concepto de alusión en el arte como "un modo de expresión indispensable para las obras que pertenecen a la estética de lo sublime"⁶⁹

Al igual que Crowther, Lyotard rechaza el formalismo y se muestra a favor de la retirada de lo "meramente agradable". Defiende la autoridad de la razón, pero, no puede llevarnos a ninguna parte; sólo puede mantenerse vivo en un desierto. Para Lyotard, los artistas y filósofos posmodernos deben ser iconoclastas que se destrozan y desestabilizan:

Lo posmoderno sería lo que en lo moderno invoca lo no presentable en la presentación misma, lo que rechaza la sonorización de formas correctas, rechaza el consenso del gusto que permite una experiencia común de nostalgia por lo imposible y solicita una nueva presentación para no complacerse en ellos, pero para producir mejor la sensación de que hay algo no presentable.⁷⁰

Gran parte de las teorías de Lyotard, tanto como Crowther, se basan en los estudios sobre las teorías de Kant. Lyotard está de acuerdo con Kant en que la apertura hacia lo sublime crece en la cultura y debe adquirirse a través de la misma. Enfatiza su sentido del pluralismo al declarar que todo dogma y toda hegemonía debe ser resistida "sin formar un nuevo frente".

Lyotard igualmente considera la política como un campo para apreciar, o no, el concepto de lo sublime. Para él no hay política en lo sublime, pero sí "hay una estética de lo sublime en política". Así explica el hecho de que incluso personas desinteresadas en política se emocionaran con la Revolución Francesa.

⁶⁸ GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

⁶⁹ LYOTARD, J. F. (Abril, 1982). Presenting the Unpresentable: The Sublime. *Artforum*. 67.

⁷⁰ LYOTARD, J. F. (1979). *The Post Modern Condition*. University of Minnesota Press.

En 1988, publica el artículo *The Sublime and the Avant-Garde* en el cual se muestra una crítica hacia Barnett Newman, específicamente por haber definido su propia obra *Vir Heroicus Sublimis*, y su obra *The Sublime is Now*.

¿Cómo se puede entender lo sublime, o digamos provisionalmente, el objeto de una experiencia sublime, como "aquí" y "ahora"? Por el contrario, ¿no es esencial para este sentimiento que alude a algo que no se puede mostrar o presentar (como dijo Kant, *dargestellt*)?⁷¹

Continúa con una breve historia acerca de cómo se ha tratado el término en el pasado, su evolución y su significado coloquial:

Entre los siglos XVII y XVIII en Europa, este sentimiento contradictorio –el placer y el dolor, la alegría y la alegría, la exaltación y la depresión– fue bautizado o rebautizado con el nombre de lo sublime... La palabra sublime es la moneda común hoy en día en francés coloquial para sugerir sorpresa y admiración, algo así como el "genial" de Estados Unidos, pero la idea connotada por ello ha pertenecido (durante al menos dos siglos) al tipo más riguroso de reflexión sobre el arte.⁷²

En este resumen dedica un apartado a la filosofía de Burke con sus acuerdos:

Un objeto muy grande y poderoso amenaza con privar a la persona de cualquier "suceso", golpea con "asombro" (a menor intensidad, el alma es agarrada con admiración, observación, respeto). El alma es, pues, muda, inmovilizada, como muerta. El arte, al distanciarse de esta amenaza, agita la zona entre la vida y la muerte, y esta agitación es su salud y su vida. Para Burke, lo sublime ya no era una cuestión o elevación, sino una cuestión de intensificación.⁷³

Y desacuerdos:

La descripción de la obra sublime super-surrealista... Newman juzgó que el surrealismo era demasiado dependiente de un enfoque romántico y pre-romántico de la indeterminación. De este modo, cuando busca la sublimación en el aquí y ahora rompe con la elocuencia del arte romántico, pero no rechaza su tarea fundamental, la de dar testimonio pictórico o expresivo de lo inexpresable... (que) ... no reside en un allá, en otro momento, pero en este: estaño (algo) sucede. En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, lo "sucede" es la pintura, la imagen. La pintura, la imagen como ocurrencia o evento, no es expresable, y es por esto que debe ser testigo⁷⁴.

“Lo sublime es quizás el único modo de sensibilidad artística para caracterizar lo moderno”. Así comienza la segunda parte de su discurso. Reitera la importancia de “el

⁷¹ LYOTARD, J. F. (Octubre, 1985). *The Sublime and the Avant Garde*. Edinburgh University Press. Vol. 6. Pp. 1-18.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ LYOTARD, J. F. (Octubre, 1985). *The Sublime and the Avant Garde*. Edinburgh University Press. Vol. 6. Pp. 1-18.

gusto” como base para relacionar obras de arte con teorías de lo sublime. Igualmente, hace hincapié en que nuestra interpretación sobre la belleza y las obras de arte han sido dictadas, o manipuladas por las academias, escuelas, maestros y discípulos al igual que por el gusto de los príncipes y cortesanos.

Para diferenciar lo bello de lo sublime hay que tener en cuenta el elemento “sorpresa”. Una obra sublime se caracteriza por la capacidad de crear una reacción imprevisible del espectador; sorprendido, admirando, desdeñoso, indiferente. A pesar de que el público asistiera a Salones y galerías, “...la cuestión no es complacerlos al guiarlos a identificarse con un nombre y participar en la glorificación de su virtud, sino sorprenderlos”⁷⁵

Sus pensamientos se ven alineados con Boileau, poeta y crítico francés del siglo XVII conocido por haber sido el traductor del tratado de Longinus, *De lo Sublime*. Al realizar esta traducción, también escribe sus pensamientos sobre lo que es lo sublime:

...lo sublime no es, estrictamente hablando, algo que se haya probado o demostrado, sino una maravilla, que se apodera de uno, golpea a uno y hace sentir.⁷⁶

Tras lo cual Lyotard llega a la siguiente conclusión:

Las mismas imperfecciones, las distorsiones de la naturaleza, crean un mundo aparte, *eine Zwischenwelt*, como dirá Paul Klee: *eine Nebenwelt*, podría decirse en que los monstruos y los sin forma tienen sus derechos porque pueden ser sublimes⁷⁷.

Concluye este apartado, dice que para que un artista cree un sentimiento de lo sublime en su obra, no debe preguntarse a sí mismo: “¿Cómo se hace una obra de arte?”. La pregunta efectiva consiste en: “¿qué es experimentar un afecto propio del arte?”⁷⁸

Unos años más tarde, en 1991, publica *Lessons on the Analytic of the Sublime*, donde explica porqué confía tanto en Kant, para el cual lo sublime es el medio que lleva todo pensamiento, incluyendo el crítico, a sus límites. Lo sublime kantiano es "un

⁷⁵ ILYOTARD, J. F. (Octubre, 1985). *The Sublime and the Avant Garde*. Edinburgh University Press. Vol. 6. Pp. 1-18.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

incendio repentino y sin futuro. Por lo tanto, es que adquirió un futuro y aún se dirige a nosotros a quien apenas esperamos en el sentido kantiano". Una idea que Lyotard explora en Kant es la visión del sentimiento sublime como "la irrupción y el pensamiento de este deseo sordo de ilimitado"⁷⁹

Lyotard concibe la suborci3n sublime como el truco que evita el horror, "lo subvierte y lo convierte en admiraci3n y respeto por una idea no presentable". Los puntos sublimes de Kant apuntan al principio de exaltaci3n que se encuentra en todas las operaciones de la raz3n: "hay pensamiento" y "esto es absoluto". El sentimiento de lo sublime "no es ni universalidad moral ni universalizaci3n est3tica, sino que es, m1s bien, la destrucci3n de uno por el otro en la violencia de su diferencia.

Como revolucionario, es consciente de la importancia que la violencia cobra en lo sublime, us1ndola para relacionar el concepto de la sublimidad con el de la moral. Una virtud espec1fica no es en s1 violenta pero la moralidad en general s1 lo es en el caso de que resistir a la tentaci3n, fallidamente, deja tal virtud en la nada. A menudo asume la idea de que mientras un juicio moral se encuentra en un campo diferente del sublime, existen relaciones genuinas sin la mezcla de categor1as. Existen analog1as entre lo sublime y lo moral las cuales permiten un tipo de salto de una categor1a a otra a pesar de que la analog1a no sea un verdadero puente. Kant, sin embargo, es consciente de que la relaci3n entre lo bueno y lo sublime es m1s cercana que la que existe entre lo bello y lo sublime. Debido a que lo sublime es violento, puede realizar un gran servicio para el bien, aunque los dos sean "primos"⁸⁰.

Cuando el que percibe lo sublime recurre a la raz3n, el yo entra en el dominio suprasensible donde prevalece la raz3n moral pr1ctica; as1, gracias a lo sublime la raz3n reforzar1 su control sobre el pensamiento con la ventaja de que podr1 extender su poder seg1n su inter3s acad3mico.

El fil3sofo franc3s reutiliza conceptos que hab1a explorado anteriormente. En uno de sus primeros ensayos acerca de lo sublime, *Presenting the Unpresentable: The Sublime*, 1982, explora, a prop3sito de las ideas de la moralidad y otras, su car1cter irrepresentable:

⁷⁹ LYOTARD, J. F. (Abril, 1982). Presenting the Unpresentable: The Sublime. *Artforum*. 67.

⁸⁰ *Ib1dem*.

Lo que no es demostrable es lo que proviene de las Ideas y para el cual no se puede citar (representar) ningún ejemplo, caso en cuestión, o incluso un símbolo. El universo no es demostrable; tampoco lo es la humanidad, el fin de la historia, el momento, la especie, el bien, el justo, etc. O, según Kant, absolutos en general, porque representar es hacer relativo, ubicarlo en contexto dentro de las condiciones de representación.⁸¹

Es imposible representar lo absoluto, pero sí es posible mostrar que lo absoluto existe. Su definición de lo sublime:

Lo sublime es el sentido al que se basan estas obras, no lo bello. Lo sublime no es la simple gratificación, sino la gratificación del esfuerzo. Es imposible representar lo absoluto, lo que no es gratificante; pero uno sabe que uno tiene que hacerlo, que la facultad de sentir o imaginar está llamada a hacer que lo perceptible represente lo inefable, e incluso si esto falla, e incluso si eso causa sufrimiento, surgirá una satisfacción pura de la tensión.⁸²

La artista iraní Shirazeh Houshiary, confirma en una entrevista, que un artista es el que “es capaz de desvelar lo invisible, no un productor de objetos de arte”⁸³

Al llegar a una conclusión del pensamiento de Lyotard y sus conceptos sobre el sublime contemporáneo, el contemporáneo Gilbert-Rolfe en su obra *Beauty and The Contemporary Sublime*, expone lo siguiente:

Un poder sublime contemporáneo, entonces, tiene que involucrarse en un entorno en el cual la significación múltiple, la proliferación de sistemas que es la condición tecnológica del capitalismo tardío, no es solo la norma sino el modelo, y donde los problemas no son el incompleto y el aproximado Pero la intersección de las diferencias y la repetición como diferencia.⁸⁴

Concluimos en este punto la primera parte de este trabajo estableciendo una especie de definición de lo sublime. Lo referimos prioritariamente como una emoción (mejor que un sentimiento) del grado más intenso y de cualidad ambivalente, desencadenada en el espectador de las obras de arte⁸⁵.

⁸¹ LYOTARD, J. F. (Abril, 1982). Presenting the Unpresentable: The Sublime. *Artforum*. 67.

⁸² *Ibíd*em

⁸³ MORLEY, S. (2010). *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*. London; Whitechapel Gallery.

⁸⁴ GILBERT-ROLF, J. (1999). *Beauty and the Contemporary Sublime (Aesthetics Today S.)*. New York City; Allworth Press.

⁸⁵ LYOTARD, J. F. (Octubre, 1985). *The Sublime and the Avant Garde*. Edinburgh University Press. Vol. 6. Pp. 1-18.

La operatividad y necesidad de este concepto como parámetro de valoración estética deriva de una concepción determinada del arte (o paradigma de referencia) como la que propone Martin Heidegger: “fijación de la verdad mediante la forma”²³. Verdad entendida como desocultamiento (*aletheia*), que únicamente podemos aspirar a vislumbrar.

3. DISCURSOS CURATORIALES EN TORNO A LO SUBLIME

3.1 Introducción

Las exposiciones que han tratado el tema de lo sublime son escasas. De hecho, en las últimas tres décadas, han sido solo dos exposiciones las que han tratado directamente la estética de lo sublime en el arte contemporáneo; *Les Immatériaux*, comisariado por el mismo teorista contemporáneo, Jean-Francois Lyotard y, *Il Sublime e'ora*, comisariado por el cátedrático de estética de la Universidad de Venecia, Marco di Michelis. Mientras Lyotard dirige una exposición con una estética únicamente científica, Marco di Michelis, realiza una exposición donde se entremezclan obras contemporáneas que tratan la estética de lo sublime de manera diferentes.

Por otro lado, aunque las obras que analizo en la tercera parte se han realizado exclusivamente para que el espectador contemple o bien su vacío interior, como las obras de Anish Kapoor, o bien la fuerza e impacto de la naturaleza, como la instalación de Olafur Eliasson, las exposiciones en las que han presentado estas obras, no se han dedicado específicamente a lo sublime, convirtiendo este aspecto estético como un apartado de la exposición y no lo principal. Por lo tanto, me concentraré en *Les Immatériaux* y *Il sublime e'ora*, que han tratado únicamente la estética de lo sublime.

3.1 *Les Immatériaux*, 1985, Centre Pompidou, Paris

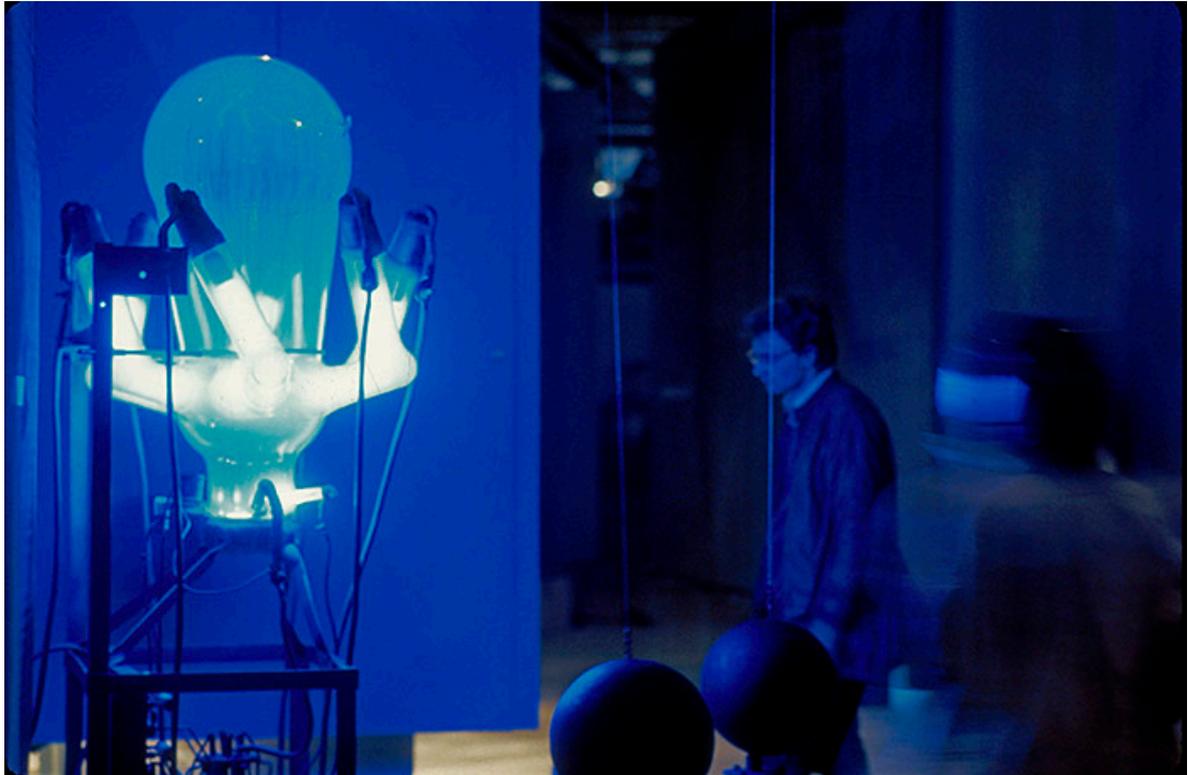


Imagen de la exposición *Les Immatériaux*, 1985, Centre Pompidou, Paris

Les Immatériaux, fue una exposición comisariada por Jean-Francois Lyotard junto con el teórico de diseño Thierry Chaput. Esta exposición fue un elenco como un evento anterior a 1989 que previó el advenimiento de la globalización⁸⁶, como una anticipación melancólica del papel cambiante del arte contemporáneo en esta era de cambios acelerados, como un momento en la historia de las exposiciones, como una consecuencia de lo que se llamaba, hasta hace poco, la estética. Esta exposición fue concebida como una dramaturgia de la información para la condición posmoderna por su curador, Lyotard⁸⁷.

Los temas que explora dicha exposición son aquellos relacionados con las nuevas tecnologías y materiales que afectaron la experiencia en el arte y la vida. De esta manera, sigue su línea de trabajo sobre las muchas preocupaciones en sus dos ensayos

⁸⁶ <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immatériaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions> (Ultima consulta: 14/05/2019)

⁸⁷ *Ibídem*.

sobre los artistas de Monory y Duchamp (ambos vitales en la exposición). Aunque también experimentó directamente los efectos políticos positivos de lo "sublime"⁸⁸.

Cuando en una entrevista le pidieron su opinión acerca de si creía haber intentado mostrar una relación entre el pensamiento científico y artístico, responde:

Indudablemente. La idea de creación artística es una noción que proviene de la estética del romanticismo, la estética de la idea de genio. Y estoy seguro de que estará de acuerdo en que la idea del artista como "creador" es, como mínimo, una utilidad estrictamente limitada en nuestro mundo actual. Eso ya no es donde realmente estamos. Ya no nos interesa la filosofía del genio subjetivo y todo el "aura" que la acompaña. Con Duchamp, ya nos encontramos en un área que tiene un aspecto de bricolaje, hay un lado en el que piensas en él como un "inventeur du temps gratuit"⁸⁹.

A continuación le preguntan: "Pero, ¿aún no pensarías en la obra de Duchamp como algo relativo en lugar de algún tipo de valor transhistórico?", Lyotard contesta con su base de estudio de lo sublime:

Precisamente esta pregunta es lo más interesante que se puede encontrar en las obras de arte que son más fuertes hoy en día, es lo que más interesan a estas obras. Lo que está en juego es algo extraordinariamente serio, y no es en absoluto una cuestión de placer, y ni siquiera de la forma en que el placer de lo sublime se entremezcla con el dolor; Es una pregunta en lugar de una relación entre el tiempo y el espacio y la sensibilidad, aunque no me gusta hacer uso de esa palabra. Lo que quiero decir es que ciertas obras tienen una estructura que evita que se preocupen por su existencia como eventos; hacen algo completamente diferente a medida que un observador atento se va con la sensación de que su compromiso con los sentidos, si existe tal compromiso, es mucho menos importante que el interés principal en la pregunta filosófica más fundamental de todas: "¿Por qué? ¿Pasa algo, en lugar de nada?"⁹⁰

⁸⁸ <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions> (Última consulta: 14/05/2019)

⁸⁹ <https://www.art-agenda.com/features/235949/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistne> (Última consulta: 14/05/2019)

⁹⁰ *Ibídem*

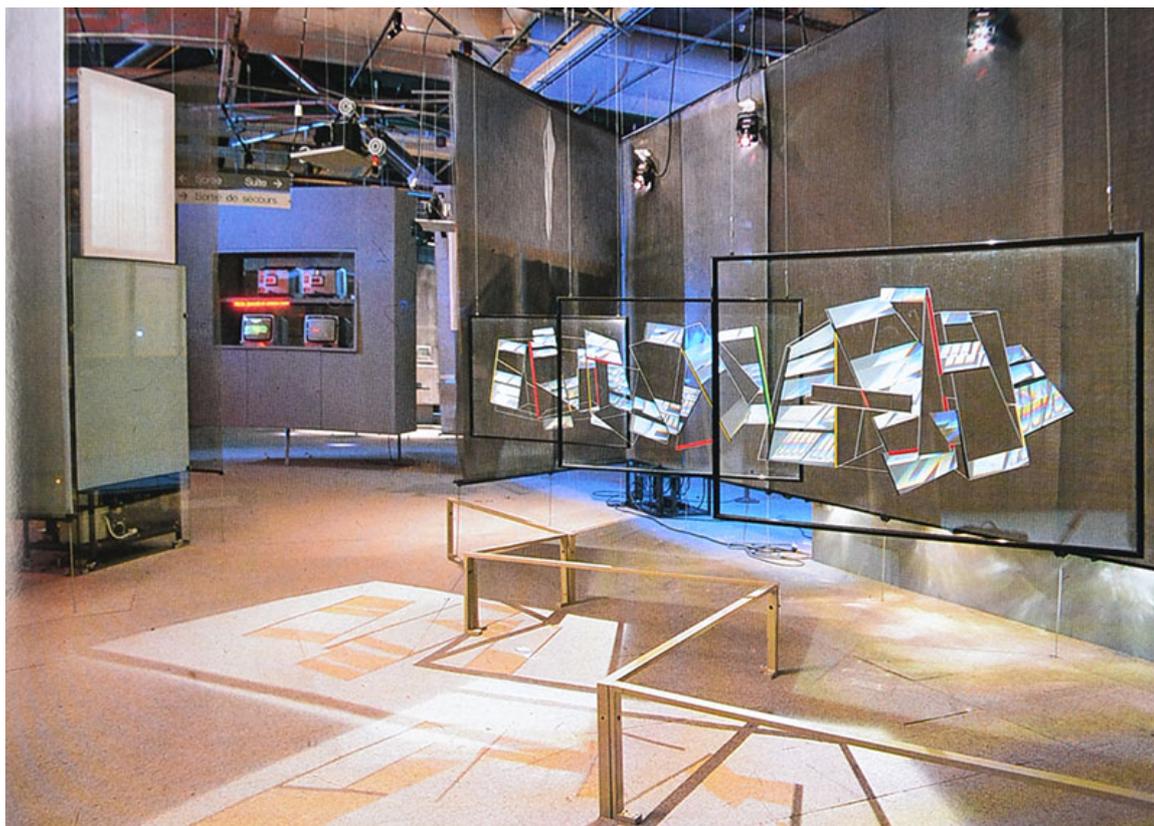


Imagen de la exposición *Les Immatériaux*, 1985, Centre Pompidou, Paris

Sin embargo, *Les Immatériaux* se distingue no solo por haber sido una intersección con preguntas filosóficas, sino en realidad por ser la obra de un filósofo, posiblemente incluso una obra de filosofía aunque no fuera reconocida como tal en ese momento⁹¹.

Les Immatériaux era una "presentación de ideas", en el más específico sentido de las palabras "presentación" e "idea", que se vincula con otro aspecto sorprendente del experimento curatorial del filósofo que es el papel y la naturaleza de la investigación que lo acompaña; es decir, el papel que juegan las "ideas" y su "dirección" en el estilo de la enseñanza filosófica vigente en París⁹². Con *Les Immatériaux*, el seminario filosófico entraría en el contexto de la investigación del museo, creando nuevas relaciones que Lyotard evocaría en su relato de la experiencia. En el seminario 'abierto', presentó sus ideas en un sugerente texto filosófico llamado 'Tiempo y materia', que publicaría más tarde en una colección de ensayos titulada *The Inhuman*. En dichos ensayos hace la siguiente lectura, interesante hoy a la luz del interés actual en las exposiciones: expone

⁹¹ HUI, Y., BROELKMANN, A. (2015). *30 Years After Les Immatériaux*. Milton Keynes; Lightning Source.

⁹² *Ibidem*.

la "idea" filosófica más grande que esperaba "presentar" a través de *Les Immatériaux*, dejando claro el concepto "inmaterialidad", como su título indica, diferente del de "desmaterialización del arte" asociado con la idea del "arte conceptual" y su consecuente crítica institucional. Surge entonces la pregunta de cómo relacionar esta idea-exposición con el momento "conceptual" anterior en cuanto a la "dramatización de la información", teniendo en cuenta que la idea completa de la exposición (o "presentación") se repensó de una manera a menudo opuesta a un cierto tipo de esteticismo kantiano⁹³.



Imagen de la exposición *Les Immatériaux*, 1985, Centre Pompidou, Paris

Podemos distinguir tres modelos y temas de investigación en los que el tema de la exposición se relaciona con los problemas más amplios de la estética, cuyas fuentes kantianas de la idea de un *sensus communis* Lyotard estaba tratando de repensar⁹⁴. Primero, está el creciente interés de Lyotard en Malraux, a quien el filósofo le dedicó una biografía. Infatigable, Lyotard esperaba replantear la vieja pregunta de Malraux sobre los "silencios" en términos de su propia idea de hacer visible, audible y, por lo

⁹³ HUI, Y., BROELKMANN, A. (2015). *30 Years After Les Immatériaux*. Milton Keynes; Lightning Source.

⁹⁴ <https://www.art-agenda.com/features/235949/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistne> (Última consulta: 14/05/2019)

tanto, "pensable", lo que no se puede ver, oír o pensar, y replanteando así el lado "imaginario" del museo. Lyotard emprendió en 1993 una búsqueda para encontrar una respuesta a la cuestión de la "ontología del museo imaginario". Teñida de una melancolía que lo llevó de regreso a Adorno, la idea se vinculó a menudo con "dar testimonio de lo no presentable", que para Jacques Rancière, es el rasgo discutible en la obra de Lyotard y su idea de lo sublime⁹⁵.



Imagen de la exposición *Les Immatériaux*, 1985, Centre Pompidou, Paris

El historiador del arte Charlie Gere ha observado que el programa artístico de la exposición "no fue solo un reflejo del gusto de Lyotard, sino una expresión de su firme convicción de que solo esa obra podría expresar o invocar lo sublime"⁹⁶. ¿Lo sublime que buscaba esta exposición? En este punto, Lyotard regresó al juicio estético de Kant, en cuanto al sentimiento de lo sublime que define este término como "la mera capacidad de pensar que evidencia una facultad de la mente que trasciende todas las normas de los sentidos"⁹⁷. Al igual que el juicio estético, el sentimiento no está interpretado, o

⁹⁵ <https://www.art-agenda.com/features/235949/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistne> (Última consulta: 14/05/2019)

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ HUI, Y., BROELKMANN, A. (2015). *30 Years After Les Immatériaux*. Milton Keynes; Lightning Source.

subsumido según la filosofía kantiana, por ningún concepto; no obstante, a diferencia del juicio estético, implica la imaginación y la razón en lugar de la comprensión y la imaginación. Podemos especular que la exposición pone en duda lo sublime puesto que no es solo una cuestión de estética sino también una cuestión de política, profundamente arraigada en la cultura y la historia.

Es tentador asimilar esta proyección borrosa final de una supuesta herencia cultural común a una sublimación de la modernidad en la posmodernidad, o una forma de trascendencia. Lyotard ha declarado que lo sublime estaba muy presente en su mente mientras trabajaba en *Les Immatériaux*, especialmente cuando estaba dando una conferencia sobre "la cuestión de lo sublime" en la Université Paris VIII y publicaba ampliamente sobre el tema en ese momento.



Imagen de la exposición *Les Immatériaux*, 1985, Centre Pompidou, Paris

Mientras exploraba una base teórica rigurosa, la exposición se dividió en treinta y un espacios, en los cuales se presentó una selección de una cacofonía de sonidos, objetos y experiencias. Algunos se dividieron y otros se compusieron sin ninguna lógica. Lo que el filósofo creó aquí, fue una explosión de información. De esta manera, el no-

sentido de las nuevas tecnologías retrata lo que él mismo calificaría como "sensibilidad posmoderna"⁹⁸.

Uno de sus objetivos era experimentar la presencia pura, la experiencia del "ahora", que en sí misma es una experiencia inaccesible para la mente y que, por lo tanto, lamenta su ausencia. Lyotard heredó este rastro de pensamiento del legado de lo sublime de los románticos, algo que claramente lo aleja del trabajo de Newman⁹⁹.

Se han hecho diferentes comentarios acerca del tipo de "evento sublime" que se puede encontrar en el "ahora". Algunos historiadores de arte lo han descrito por su exterioridad radical, pero nunca por su presentación negativa, por la modalidad de su aparición al igual que por su aparición como acto político. La experiencia del cuerpo es instantánea y, como resultado, siempre se está olvidando de su "yo" porque carece del tiempo continuo de la memoria, o la auto reflexión de la percepción que lo instituye. El "ahora" o el puro acto de presentación no se puede describir porque siempre está "todavía no" o "ya no está" presente. Lyotard concluye: "Tal es la constitución específica y paradójica del evento"¹⁰⁰.

⁹⁸ <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions> (Última consulta: 14/05/2019)

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ HUI, Y., BROELKMANN, A. (2015). *30 Years After Les Immatériaux*. Milton Keynes; Lightning Source.

3.2 *Il Sublime e'ora*, 2008, Galleria Civica, Modena



It's Going to be Alright, Guido Van Der Werve, 2007

La exposición *Il sublime e'ora*, fue una exposición comisariada por Marco di Michelis, catedrático de la Universidad de Venecia y profesor en la Columbia University of New York. Al contrario de la exposición descrita anteriormente, no buscaba la relación entre la práctica científica y la practica artística. Esta exposición se presentó conjuntamente al festival de filosofía, donde el tema dedicado era el de la imaginación¹⁰¹.

El título proviene de un breve ensayo escrito por el pintor estadounidense Barnett Newman en 1948. En la nota de prensa ya se deja entrever el enfoque que tendrá la exposición:

Más de 200 años después de su definición, el concepto de lo sublime se destaca como de gran relevancia moderna: es una idea romántica vinculada a la búsqueda y la exaltación de nuevas fronteras, una fuerza impulsora detrás del mundo del arte contemporáneo¹⁰².

¹⁰¹ <https://www.comune.modena.it/galleria/mostre/archivio-mostre/2008/il-sublime-e-ora> (Ultima consulta: 16/05/2019)

¹⁰² *Ibíd.*

La noción del desafío, en el sentido de un impulso imparable que nos lleva a emprender viajes hacia lo desconocido, surge de las obras y los compromisos de los artistas presentes en la exposición que, bajo su propia responsabilidad, se aventuran hacia los límites de “El mundo”. Ir solo en un velero a través del Océano Atlántico, viajar al Polo Sur en búsqueda de la canción del pingüino albino o un viaje a través de las tormentas árticas en el camino de los rompehielos gigantes son algunos de los ejemplos.



Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970

La exposición se basa en gran parte en una exhibición de videos, películas e instalaciones de sonido. Varias obras hacen referencia al *Spiral Jetty* creado por Robert Smithson en 1970, obra que quizás estuvo entre las más cercanas a la idea de lo sublime producida en la segunda mitad del siglo 20 y el tema de una película filmada por el propio Smithson durante su creación. El artista, particularmente en este caso, expresa firmemente la idea de que si bien la naturaleza puede constituir una fuente de vida, no permite su comprensión total; que puede ser manipulada pero nunca entendida completamente. Adicionalmente, el comisario, Marco Di Michelis crea el próximo análisis de la obra que fue publicado en su artículo *Il Sublime e ora*¹⁰³:

¹⁰³ DE MICHELIS, M. (2008). *Il Sublime e ora*. Milán; Skira Editore.

El proceso entrópico, un factor clave en el pensamiento de Smithson, había traído una secuencia de cambios, hasta la cancelación casi total de la sensación original de la obra y la pérdida de la figura geométrica de la espiral. El artista había previsto esto desde el principio, consciente de que la forma en espiral de su instalación habría aumentado el nivel de sales en el agua y, por lo tanto, favoreció la formación de cristales.

Uno de los aspectos más importantes de esta exposición, fue la realización del catálogo que es, en realidad, un libro. Este consta de un recorrido de ensayos que tratan el tema de la estética del sublime. El comisario, Marco Di Michelis, participa con un ensayo publicado después de la exposición.

Antes de realizar el análisis de dos obras de las en particular (*Spiral Jetty*, Robert Smithson, & *It's Going to be Alright*, Guido Van Der Werve), hace un resumen de la estética del sublime, recogiendo frases de filósofos y otros artistas previos, declaraciones que usaría para la realización de esta exposición.

Otra obra que Marco Di Michelis propone como protagonista, es el film *It's Going to be Alright*, realizado por artista Holandés, Guido Van Der Werve, en 2007. Este video está ambientado en las aguas congeladas del golfo de Finlandia. El artista camina solo, lento, mientras es seguido por un enorme rompehielos que se mueve lentamente en el fondo. El "tipo" de sublime que explora el artista es el de "horror encantador, terrible alegría". El curador explora esta estética con mayor profundidad, indicando lo siguiente:

horror por la evidente diferencia entre el increíble tamaño de la nave y el diminuto hombre indefenso; Una terrible alegría por la armonía, casi de danza, que une los pasos del hombre con las lentas oscilaciones del enorme casco de la nave¹⁰⁴.

¹⁰⁴ DE MICHELIS, M. (2008). *Il Sublime e ora*. Milán; Skira Editore.

4. DORIS SALCEDO

4.1 Introducción al artista y su producción artística

Doris Salcedo nació en 1958 en Colombia. Se mudó a Nueva York donde completó el grado y el Master de Bellas Artes en la New York University, pero pocos años después, decidió volver a Colombia para ser profesora de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia. En 1995 ganó el prestigioso premio del Guggenheim Museum lo cual le proporcionó la oportunidad de exponer en otras ciudades y museos de gran reconocimiento como el Guggenheim y el Museum of Modern Art de Nueva York o el Tate Modern de Londres¹⁰⁵.

Desde joven siempre mostró interés en el arte conceptual. Su juventud y experiencias en Colombia han sido la mayor influencia en sus obras lo que se refleja en los objetos que expone tales como muebles, ropa, concreto, hierba y pétalos de rosa¹⁰⁶. Salcedo explora temas de dolor, trauma y muerte en su obra, a la vez creando un espacio dándole al individuo la oportunidad para conmemorar y vivir el vivir el duelo. Estos temas surgieron a raíz de que miembros de su familia cercana hubieran desaparecido debido a los problemas políticos de su país. Gran parte de su trabajo tiene que ver con el hecho de que, si bien la muerte de un ser querido puede ser llorada, su desaparición deja un vacío insoportable.

El propósito principal de Salcedo es crear una declaración para no permitir que eventos o situaciones con las que no esté de acuerdo se conviertan en parte de las noticias. Quiere que los espectadores recuerden, formulen preguntas y no se detengan en los hechos de los eventos. Como ella misma ha dicho varias veces, su objetivo es mostrar que las personas perdidas no son solo números, sino que la vida de cada persona es valiosa y debe recordárselo como tal. Por lo tanto, este aspecto conduce a la idea de que su arte se formaliza y usa como un memorial.

¹⁰⁵ MARY SCHNEIDER ENRIQUEZ, D. (2016). *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*. New Haven; Yale University Press.

¹⁰⁶ <https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695> (Ultima Consulta: 18/06/2019)

4.2 *Noviembre 6 y 7*



Noviembre 6 y 7, Doris Salcedo, 2002, Bogotá, Colombia

En 2002 Doris Salcedo expuso su obra más conocida, de carácter y motivo conmemorativo, *Noviembre 6 y 7*, interviniendo la esquina del Palacio de Justicia de Bogotá. La obra consiste en sillas de madera de diferentes tamaños y colores colgadas por la fachada.

La instalación *Noviembre 6 y 7* hace referencia a los eventos que habían ocurrido hacía 17 años en Colombia. El día 6 de noviembre de 1985 es recordado por la “Toma del Palacio de Justicia”, denominada “Operación Antonio Nariño por los Derechos del Hombre”, por el M-19. Fue un asalto generado por un comando de guerrilleros del Movimiento 19 de abril al Palacio de Justicia en el centro de Bogotá. El M-19 mantuvo alrededor de 350 rehenes entre magistrados, servidores judiciales, consejeros de Estado, empleados y visitantes del Palacio de Justicia. Esto dio lugar a la reacción de la Policía Nacional y el Ejército Colombiano, rodeando el edificio e iniciando una operación de retoma, que duró hasta el 7 de noviembre de 1985. Este evento duró 27 horas y concluyó con 115 muertos y varios desaparecidos (no se sabe exactamente el número de desaparecidos, ya que la Fiscalía la redujo a 6)¹⁰⁷. De hecho, investigaciones por las personas desaparecidas sigue en proceso.

¹⁰⁷ YEPES, R. (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Salcedo fue testigo de los eventos del 6 de noviembre de 1985 desde la ventana de una biblioteca en el centro de Bogotá, a pocas cuadras del Palacio de Justicia. En este momento Salcedo pareció haber encontrado el eje central de sus obras reflejando el poder dominante y tirano del poder, la violencia y por consiguiente la fragilidad de la vida y el vacío tras la muerte¹⁰⁸.

Lo que sorprendió a los espectadores en ese momento, es el contraste inquietante entre la “sofisticación estética de la instalación y los horribles eventos a los que se refiere”. Noviembre 6 y 7 es una instalación potente e impactante quizás por la tranquilidad y el “movimiento inmóvil” (CITA) o el efecto de silencio que crean las sillas en recuerdo de ese triste acontecimiento.

Recordando los criterios de Kant en cuanto al sublime cuantitativo, al que se llega por las cualidades de volumen o número de elementos comprendidos, podemos clasificar parcialmente esta obra dentro de lo sublime. Digo parcialmente porque aunque es verdad que fue una situación que en el momento no se llegaba a entender totalmente, según Kant necesitamos el sentimiento de peligro y en este caso más bien tenemos la sensación de ausencia no de fragilidad. En la instalación, el cuerpo humano aparece de manera sutil, en su ausencia y los muebles no por sus cualidades formales sino más bien con la finalidad de evocar a sus usuarios. A este sentimiento de ausencia se le suma el sentimiento de angustia e incluso de culpa ya que este acontecimiento no es sino un recuerdo del fracaso colectivo para erradicar el móvil de los hechos.

Las sillas cuelgan inútilmente, suspendidas y en posiciones incómodas contra el muro. En cierto modo, las sillas suplen a las personas que ya no están de manera de “signos metonímicos”¹⁰⁹. Para ella esta obra es un acto de recuerdo y esta obra supone un símbolo afectivo del suceso. Las sillas no solo hacen homenaje a los ausentes sino que deja en evidencia que deberían estar presentes.

La frase de Burke “...para mostrar que lo sublime se enciende con el sentimiento de que no suceda nada más” fue, según Lyotard, la que creó rechazo en Kant. No obstante, desde este punto de vista, entendemos que el miedo a la muerte inminente es, con certeza, un elemento sublime. El elemento de la ausencia del que hablábamos arriba no se expone simplemente como idea sino que más bien se presenta con la finalidad de hacernos conscientes de la violencia de aquellos días.

¹⁰⁸ YEPES, R. (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

¹⁰⁹ *Ibíd.*



Noviembre 6 y 7, Doris Salcedo, 2002, Bogotá, Colombia

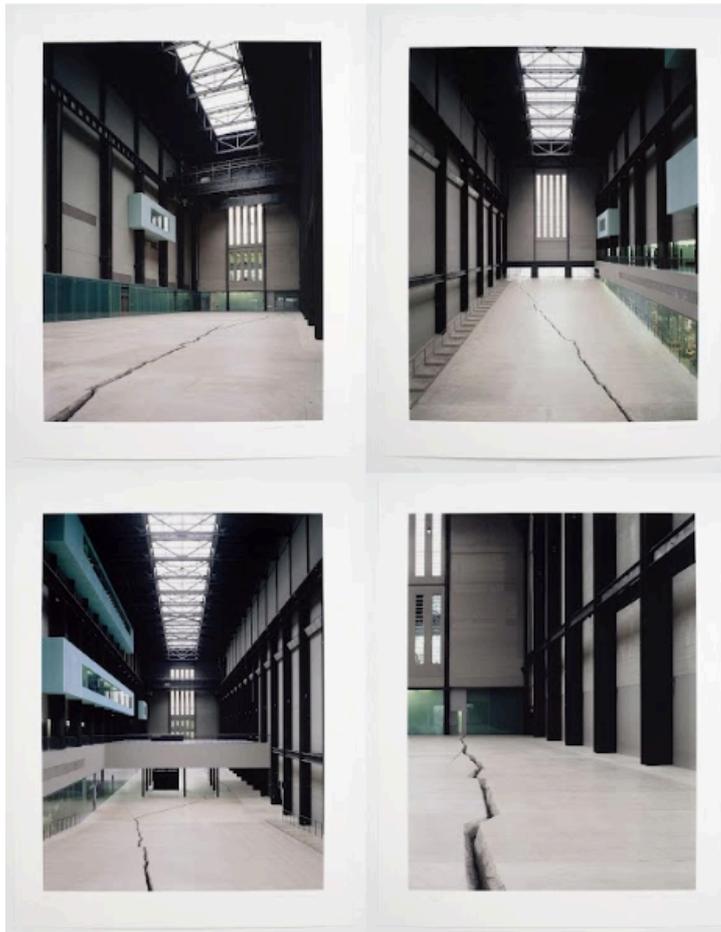
Con *Noviembre 6 y 7* los colombianos recuerdan su pasado. El sublime nace por medio del contraste entre la presencia silenciosa de los ausentes y el recuerdo de aquel aterrador evento.

Salcedo ratifica que el objetivo de su obra es provocar terror y compasión. En una entrevista que tuvo en 1998 explica el encuentro con la muerte y la experiencia en sí:

Cualquiera que haya sido testigo de la muerte violenta de otra persona, especialmente de un ser querido, ha vivido una experiencia similar a la de un héroe trágico, como Gilgamesh. La trayectoria de la vida para las víctimas de la violencia en Colombia ya está definida por este tipo de encuentro con la muerte, al igual que para Gilgamesh. Sus vidas adquieren la muerte como su único contenido. La confrontación con la muerte, y especialmente con la muerte de un ser querido, provoca lo que Aristóteles llamó terror y compasión¹¹⁰.

¹¹⁰ MORLEY, S. (2010). *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*. London; Whitechapel Gallery. Traducción: Anyone who has been witness to the violent death of someone else, especially a loved one, has lived an experience similar to that of a tragic hero, such a Gilgamesh. Life's trajectory for the victims of violence in Colombia is already defined by this kind of encounter with death, the same as for

4.3 *Shibboleth*



Shibboleth, Doris Salcedo, 2008, Tate Modern, Londres

Shibboleth, una de las obras más conocidas por Salcedo, fue realizada en 2007 y expuesta en 2008 en el Turbine Hall, del Tate Modern. Esta obra es un claro ejemplo de su funcionamiento del espectáculo en el arte “político” contemporáneo. En su día, esta obra recibió mucha atención, ya que se reconocía como la “consagración definitiva de la artista”¹¹¹. Asimismo, hasta ese entonces, la Tate Gallery solo le había dado el privilegio de presentar a 10 artistas previos y, dado que eligieron a una mujer colombiana, se consideró como un logro significativo entre los artistas colombianos contemporáneos e internacional.

La grieta medía 167 metros, partiendo la Turbine Hall en dos. La fractura comenzaba con una línea delgadísima, pero al avanzar, se abría peligrosamente, hasta el

Gilgamesh. Their lives acquire death as their only content. The confrontation with death, and especially with the death of a loved one, provokes what Aristotle called both terror and compassion.

¹¹¹ YEPES, R. (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

fondo de la sala hasta llegar a ser de 40 cm de ancho y un metro de profundidad. Un aspecto que destaca, es que el resto de las losas enormes de hormigón, se encuentran completamente intactas¹¹².

Shibboleth es una palabra que existe en inglés y se traduce como “una particularidad en la pronunciación o el comportamiento que delata a un foráneo”¹¹³. Con esta obra, Salcedo no quería representar una catástrofe como un terremoto o un descuido de la galería sino más bien la peor catástrofe de todas, donde supuestamente ha llegado la humanidad. *Shibboleth* es una palabra que aparece en el Antiguo Testamento y la cual narra una historia acerca del triunfo de la tribu de Galaad, la cual, tras una batalla cerca del río Jordán, fueron obligados a repetir esta palabra como prueba para identificar a los vencidos. Esta historia termina con miles habitantes del pueblo de Efraín siendo brutalmente masacrados. Por lo tanto, Salcedo usa este termino para determinar la intolerancia, la separación y la segregación¹¹⁴. Así lo explicaba ella:

La obra lo que intenta es marcar la división profunda que existe entre la humanidad y los que no somos considerados exactamente ciudadanos o humanos, marcar que existe una diferencia profunda, literalmente sin fondo, entre estos dos mundo que jamás se toca, que jamás se encuentran¹¹⁵.

Hoy se conoce la obra de Salcedo por una serie de fotografías. *Shibboleth I* es una fotografía digital de tamaño mediano, la cual muestra la Turbine Hall de la Tate Modern Londres, con la grieta larga y estrecha a lo largo del suelo. Esta es parte de un portafolio de cuatro fotografías que muestran diferentes vistas de la misma escena, incluyendo *Shibboleth II*, *Shibboleth III* y *Shibboleth IV* y el portafolio en su conjunto es el número uno. Las fotografías se realizaron como parte del proyecto de la instalación para la “Unveiler Series” en Tate Modern¹¹⁶, también titulada *Shibboleth*, para la cual la artista creaba una profunda fisura en el piso de la Turbine Hall que se extendía desde un extremo de la galería hasta el otro. Para ello colocó un molde de hormigón de una cara de roca colombiana con una alambrada de alambre. Estas fotografías son composiciones digitales compuestas de imágenes del Turbine Hall vistas desde cuatro ángulos

¹¹² YEPES, R. (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334> (Ultima Consulta: 18/06/2019)

¹¹⁵ YEPES, R. (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

¹¹⁶ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334> (Ultima Consulta: 18/06/2019)

diferentes y fotografías que Salcedo tomó de un modelo a pequeña escala del piso agrietado que hizo en su estudio en Bogotá, Colombia¹¹⁷.

Por otra parte, alude a un poema de Paul Celán que utiliza este referente para representar el exterminio de los republicanos españoles en 1934 y, además, es el título que utilizará Jaques Derrida cuando realiza un ensayo sobre este poeta. Volviendo al poema de Paul Celán, el hace una referencia al duelo permanente, porque no hay manera de recuperar las vidas perdidas por la guerra o los magnicidios. *Shibboleth*, por lo tanto, es una pieza que es y no es, la grieta mostrando la ausencia y el vacío de lo que nos hace falta.

Doris Salcedo ha dicho abiertamente que lo que quiere evocar en su obra es el dolor y el peligro, lo que conduce al vacío interior. Mientras Anish Kapoor explora el vacío y la oscuridad interior de tal manera que no tiene que ser provocado por el exterior o situaciones, Doris Salcedo usa el dolor de la muerte para llevar a su obra en relación con lo sublime. Visto esto, es inevitable relacionar esta obra con la siguiente frase de Burke:

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, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir.¹¹⁸

Esta concepción de la muerte se centra en la destrucción, la devastación y en lo que le impide orientar su “sensibilidad hacia unas simbólicas esperanzadoras, si se quiere bellas”¹¹⁹. Por otro lado, la artista parece no percatarse de que aquello que realiza con los conceptos de vacío, silencio y ausencia, es en realidad una representación.

¹¹⁷ <https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695> (Última Consulta: 18/06/2019)

¹¹⁸ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

¹¹⁹ <http://liberatorio.org/?p=8909> (Última consulta: 18/06/2019)



Shibboleth I, Doris Salcedo, 2008, Tate Modern, Londres

Parece pues evidente argumentar que esta obra se relacione con la estética de lo sublime sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de los teóricos describen este sentimiento y relacionan esta experiencia como: una calidad compleja y mixta; la existencia de algo que no puede ser presentado adecuadamente; y un sentido de posible trascendencia o superación¹²⁰.

Salcedo es consciente de la importancia que el efecto de silencio tiene en su obra y dice:

La contemplación silenciosa de cada espectador permite que reaparezca la vida vista en la obra. El cambio tiene lugar, como si la experiencia de la víctima se extendiera, más allá, como si se hiciera un puente sobre el espacio entre una persona y otra¹²¹.

¹²⁰ YEPES, R. (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

¹²¹ MORLEY, S. (2010). *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*. London; Whitechapel Gallery. Traducción de: The silent contemplation of each viewer permits the life seen in the work to reappear. Change takes place, as if the experience of the victim were reaching out, beyond, as if making a bridge over the space between one person and another.

5. OLAFUR ELIASSON

5.1 Introducción al artista y su producción artística

Eliasson, nacido en Dinamarca, es conocido por sus esculturas e instalaciones a gran escala, usando como materiales primordiales el metal, la luz y el agua. Además, juega con elementos alrededor del espectador, como el aire, para que al observar su obra, alterarle o sorprenderle.

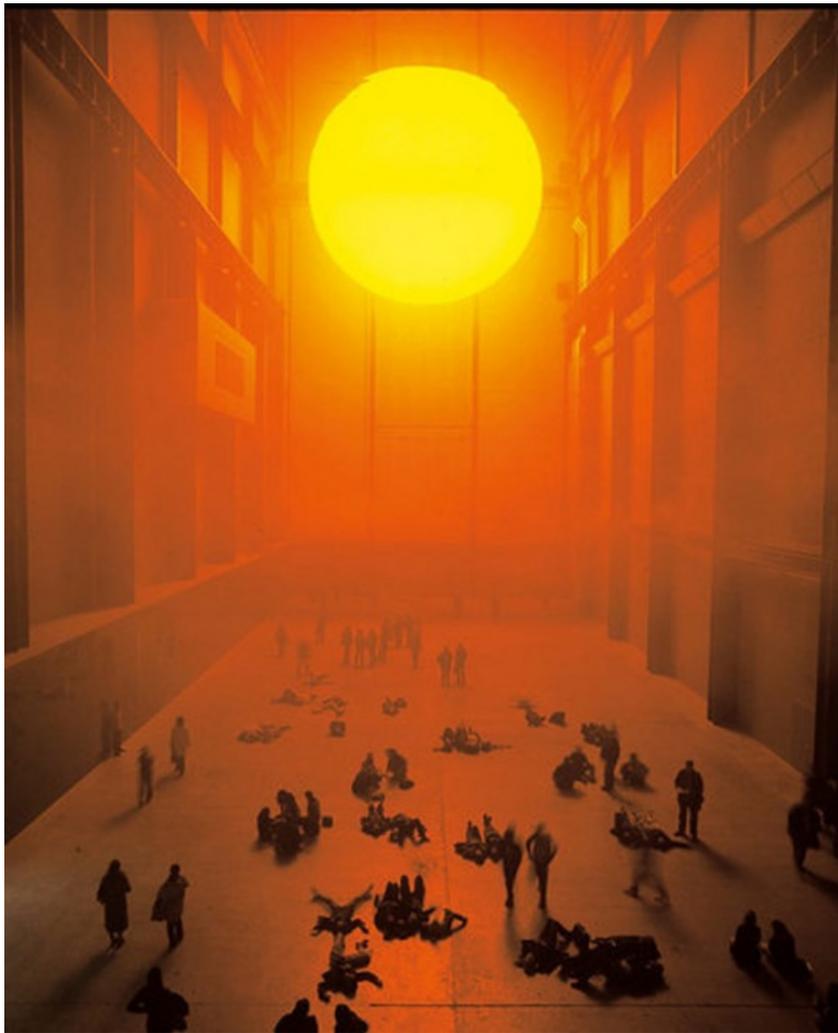
Olafur Eliasson recibió su título de la academia en 1995, tras haberse trasladado unos años antes y, en el mismo año, abrió el Studio Olafur Eliasson en Berlín, que consta de un laboratorio para la investigación del espacio, por ejemplo estudios de perspectivas y volúmenes¹²². El artista Danés comenzó a trabajar en el estudio de arquitectura de Einar Throsteinn, experto en geometría. El conocimiento de geometría y el espacio será un elemento esencial en la obra de Olafur, apareciendo frecuentemente en pabellones, túneles y proyectos de cámara oscura.

Olafur Eliasson ha mostrada interés alrededor del tema del cambio climático desde el inicio de su producción artística. Siendo activista el mismo del cambio climático, la mayoría de su obra trata de mostrar a los espectadores la fuerza e impacto de la naturaleza. Estas obras comenzaron con la obra *The Weather Project* y, siguen hasta hoy en día, por ejemplo su colaboración con el Tate Modern en 2018 titulado *Minik Rosing Ice Watch*.

Hoy en día es uno de los artistas contemporáneos más reconocidos, exponiendo a menudo y perteneciendo en colecciones como el MoMA de Nueva York, el Tate Modern de Londres y el Guggenheim de Bilbao y Nueva York. Además, ha expuesto en la Bienal de Venecia con su obra *The Spiral Pavilion* en 1999 y ganado un gran número de premios internacionales como por ejemplo el primer Premio Joan Miró de la Fundación Joan Miró y más recientemente, fue el ganador del premio Eugene McDermott de Artes en MIT (Instituto de Tecnología de Massachusetts).

¹²² <https://www.olafureliasson.net/> (Última consulta: 15/03/2019)

5.2 *The Weather Project*



The Weather Project, Olafur Eliasson, 2003, Tate Modern, London

La instalación de *The Weather Project* en el museo Tate Modern atrajo a una cantidad récord de espectadores durante su exposición desde Octubre del 2003 hasta Marzo del siguiente año. De hecho, hasta el día de hoy, se podría decir que sigue siendo la obra más emblemática y conspicua de Olafur Eliasson.

El sellado de la gran Turbine Hall del Tate Modern se iluminó, reflejando a los espectadores mientras que se creaba un gran semicírculo de luces halógenas amarillas que se asemejaba al sol, restringiendo la percepción del color a casi monocromática. Las nubes, de una niebla blanca, se lanzaron esporádicamente en el enorme espacio¹²³.

Una rampa de hormigón de 150 metros de largo inclinada lleva al espectador hacia este sol naciente; y se empequeñece de inmediato por su inmensa escala,

¹²³ MAY, S. (2003). *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London; Tate Gallery Publishing.

exagerada aún más por los espejos del techo que duplican la columna y el espacio percibido ¹²⁴. La gran magnitud de este fenómeno natural inspira sentimientos de asombro, de emoción, vinculada profundamente a lo sublime. Morton hace la siguiente correlación:

De las dos teorías dominantes de lo sublime, tenemos una elección entre autoridad y libertad, entre exterioridad e interioridad. Pero ambas elecciones son correlacionistas. Es decir, ambas teorías de lo sublime tienen que ver con el acceso subjetivo humano a los objetos. Por un lado, tenemos a Edmund Burke, para quien lo sublime es el shock y el asombro: una experiencia de autoridad aterradora a la que debes someterte. Por otro lado, tenemos a Immanuel Kant, para quien lo sublime es una experiencia de libertad interior basada en algún tipo de falla cognitiva temporal. Trate de contar hasta el infinito. Usted no puede. Pero eso es precisamente lo que es el infinito. El poder de tu mente se revela en su fracaso para sumar el infinito.¹²⁵

Cuando pensamos en las ideas tras la producción de esta obra, las teorías del sublime surgen evidentemente, no solo por el protagonismo del tema de la naturaleza, sino también por la importancia que le da el artista a la irrupción de los sentimientos de los espectadores.

The Weather Project ha sido frecuentemente descrito como un proyecto sublime, tanto en el sentido coloquial como en el histórico de la palabra; la presentación de la imagen de un fenómeno natural recuerda tanto a las teorías históricas como a las recientes del concepto, que van desde lo romántico a lo tecnológico.

El autor es consciente de que esta información puede influir tanto en la experiencia como en la comprensión de la obra. Según él, hay discrepancia entre una cosa y la otra, al igual que entre la expectativa y la realidad. Para ello, propuso una serie de preguntas tales como ¿Con qué frecuencia habla del clima? o ¿Cree que la idea del clima en nuestra sociedad se basa en la naturaleza o la cultura? Con los datos recopilados de la encuesta creó la campaña promocional de la exposición, así que en vez de fotografías, como es lo más común, pueden leerse las respuestas como en los anuncios en revistas, taxis o Internet. Su intención era mantener la experiencia lo más

¹²⁴ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0> (Última consulta: 29/03/2019)

¹²⁵ MORTON, T. (2011). *Speculations II*. Houston; Rice University.

fielmente posible, para lo cual hizo una elección minuciosa de la información recibida de manera que no influyera en lo más mínimo al espectador.”¹²⁶



The Weather Project, Olafur Eliasson, 2003, Tate Modern, London

Como uno de los objetivos de Eliasson era concienciar al público sobre la naturaleza y el efecto del calentamiento global, no se le pasó por alto incluir cambios de temperatura en la sala. Así, es inevitable que cuando subía la temperatura del Turbine Hall los espectadores se preguntan, ¿cómo vamos a sobrevivir?

Encontramos aquí una relación con la idea que Burke resaltaba:

¹²⁶ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0> (Última consulta: 29/03/2019)

La pasión causada por lo grande y sublime en la naturaleza ... es asombro; y el asombro es ese estado del alma, en el cual todos sus movimientos están suspendidos ... En este caso, la mente está tan completamente llena con su objeto, que no puede entretener a ningún otro¹²⁷.

Burke reconocía "un deleite natural e instintivo que los seres humanos perciben en su subordinación". Este "deleite" surge de sentirse insignificante ante las maravillas de la naturaleza, que es precisamente lo que experimentan los espectadores cuando entran por la Turbine Hall.

Sin embargo, esta forma de la naturaleza que está totalmente fabricada, funciona de la misma manera, desconcertando al espectador con su inmensa escala. Hablamos arriba sobre la visión alternativa que Kant tomó en su *Critik der reinen Vernunft* y de la distinción propuesta entre las dos formas de lo sublime: la matemática y la dinámica. Ambos conceptos se reducen a la subordinación del hombre ante la "inmensidad de la naturaleza"¹²⁸, a la vez que afirma que el poder de la razón o "facultad supersensible" le otorga una especie de superioridad sobre la naturaleza.

Aunque el sol se reduce a la escala humana, el espectador cree que representa un objeto gigantesco, cuyo tamaño es casi imposible de captar. Reconocemos que la "... estimación de la magnitud de las cosas naturales (es) requisito para la idea de lo sublime"¹²⁹. El espectador de la instalación puede aplicar este concepto para superar la noción de infinito utilizando la razón para verla como un todo, al darse cuenta de que, "lo sublime es ... la mera capacidad de pensar que evidencia una realidad de la mente que trasciende cada norma de los sentidos"¹³⁰. El espectador contemporáneo puede experimentar lo sublime a través de los ojos de Kant, al reconocer la incapacidad de sus sentidos para captar la magnitud del sol más allá de esta pequeña escala, al tiempo que debe usar la razón para superar esto.

La obra se adapta al entorno del museo, utilizando su escala gigantesca para asombrar al público, dejando evidente al mismo tiempo la insignificancia y la soledad que sentirá el hombre al ensombrecer al cuerpo humano con su grandeza. El "espectáculo" está incrustado en lo sublime.

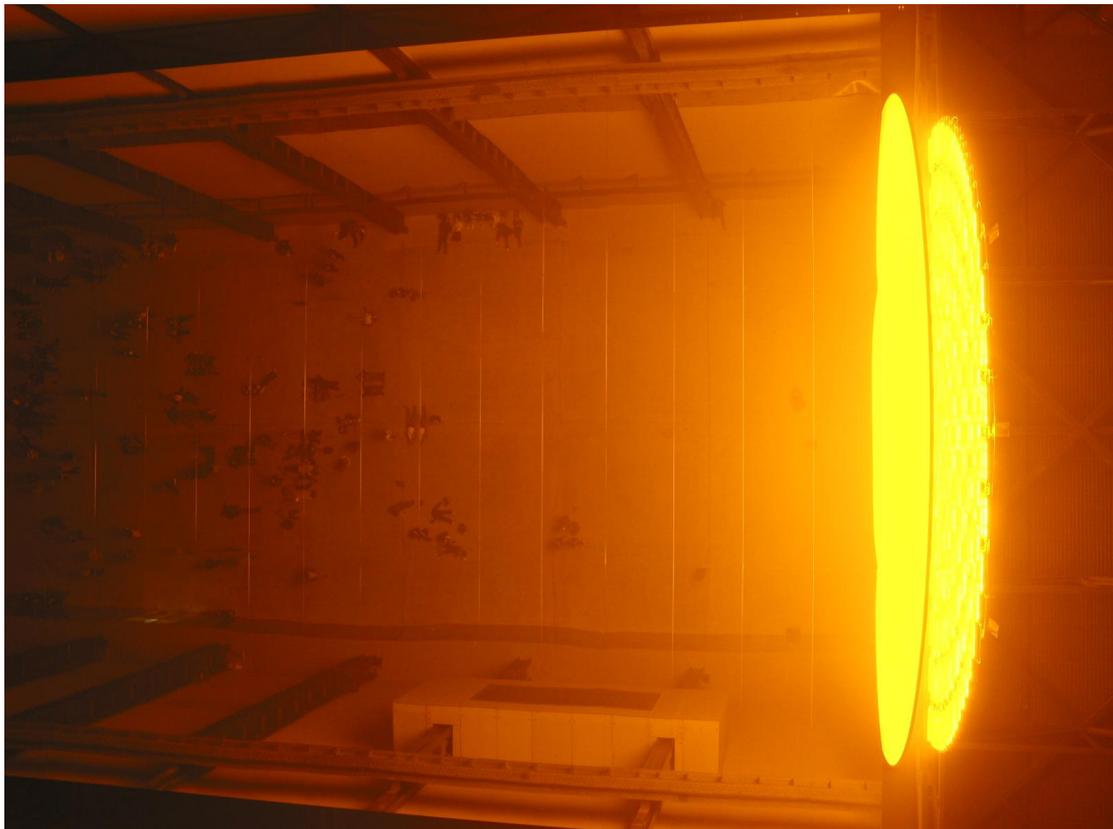
¹²⁷ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

¹²⁸ KANT, I. (1781). *Critik der reinen Vernunft*. Köln; Anaconda Verlag.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

Es importante mencionar aquí al filósofo alemán, Peter Sloterdijk. Lo que hace Sloterdijk en su filosofía, lo hace Olafur Eliasson en su arte¹³¹. El filósofo sostiene que la filosofía ha estado demasiado obsesionada con los objetos y los sujetos, pero no lo suficiente con la condición del aire, por lo que propone centrarse en los ambientes y sus "condiciones de posibilidad". En ambos casos, las viejas y cansadas divisiones entre lo salvaje y lo doméstico, lo privado y lo público, lo técnico y lo orgánico, simplemente se ignoran y se reemplazan por un conjunto de experimentos sobre las condiciones que nutren nuestras vidas colectivas.



The Weather Project, Olafur Eliasson, 2003, Tate Modern, London

Para la realización del catálogo de la exposición, Olafur Eliasson escribió un ensayo, *Museums are radical*, donde discute temas del tiempo, mediación y museos. El artista le da mucha importancia a la mediación, diciendo lo siguiente:

Dado que esta idea, de cómo pueden mediar o representarse las situaciones y las cosas, se ha convertido en una parte crucial de mi trabajo en mi práctica artística, me gustaría explicar brevemente a qué me refiero con "mediación".

¹³¹ MAY, S. (2003). *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London; Tate Gallery Publishing.

Básicamente, con este término, me refiero a un grado de representación en la experiencia de una situación. El nivel o grado de representación se encuentra en un estado constante de flujo, que varía de acuerdo con los diferentes factores que median esta situación¹³².

Eliasson le da mucha importancia a la experiencia del espectador. Quiere que su obra sea lo suficientemente impactante para crear la sensación de preocupación y miedo, y que reflexionemos sobre cómo nos terminará afectando el calentamiento global. El artista nórdico explora los sentimientos del sublime, no solo por el tema dominante, el impacto de la naturaleza, sino también mezclando ciencia y tecnología para crear una obra impactante, con una dimensión gigantesca.

¹³² MAY, S. (2003). *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London; Tate Gallery Publishing.

6. ANISH KAPOOR

6.1 Introducción al artista y su producción artística

Nacido en Bombay, India, Anish Kapoor, obtuvo una educación familiar hindú-judía. Estudió bellas artes en Hornsley College of Art, Londres para luego seguir sus estudios en el Chelsea School of Art and Design. Desde el inicio de sus estudios, Kapoor mostró un gran interés por el arte occidental y, específicamente, el arte conceptual. A finales de los años 70, Kapoor comenzó a gozar de reconocimiento y se convertirá en un representante de la denominada *Nueva Escultura Británica*. A esta generación de artistas, también pertenecen Stephen Cox, Tony Cragg y Richard Deacon.

La *Nueva Escultura Británica* se define por la actualización de los presupuestos de la escultura a partir del medio y de los materiales, y cuyo resultado denota un viraje hacia el lirismo postminimal y conceptual como principio estético¹³³. Kapoor comenzó a exponer en lugares con reconocimiento, exponiendo por primera vez en la Serpentine Gallery, Londres, en 1974. Aquí comenzó su éxito, y desde entonces, ha expuesto en el MOMA, Tate Modern, Guggenheim, y Museo Nacional Reina Sofía; ganó el Turner Prize en 1991.

Su obra se fundamenta estética y teóricamente por tres principios: el del color, el de los materiales y el de la religión. Kapoor seguirá el concepto desarrollado por Yves Klein, por el cual recibirá reconocimiento gracias a la manera de emplear la forma del pigmento y el color. Sostiene que la “expresión de divinidad se concentra en el color, en el pigmento pulverizado, en tanto materia no sólida”¹³⁴. De hecho, se suele dividir la obra temprana de Kapoor por los colores que usaba. En los años 80, el artista Indio es conocido por su trato del color rojo, un color emblemático en la obra suya, ya que será protagonista en el desarrollo de sus obras. Sin embargo, al llegar a los años 90, el color rojo va cediendo lugar al azul, dicho azul llevará a las comparaciones con la obra de Yves Klein. Tanto para Klein que para Kapoor, usaron este azul ya que era “una forma de sumergirse en la sensibilidad cósmica, una referencia a lo espiritual”. Sin embargo, explorará tanto con el pigmento azul, que llegará un tono tan oscuro, que será semejante al negro. Dicho pigmento, será protagonista en sus obras *Void*, *Void Field* y *Descension*.

Ya desde la realización de sus primeras obras se vislumbra la formulación de un lenguaje propio, “hasta la consecución de una gramática escultórica personal,

¹³³ <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/kapoor-anish> (Última consulta: 25/05/2019)

¹³⁴ FERNANDEZ DEL CAMPO, E. (2006). *Anish Kapoor*. San Sebastián; Editorial Nerea.

fundamentada en la contaminación con aspectos procedentes del ámbito de la pintura y de la psicología de la percepción”¹³⁵. El artista, interesado en la representación de temas tales como la fertilidad, el nacimiento y la muerte, se define a si mismo transcultural. Acude indistintamente a mitos orientales y occidentales sobre el origen del hombre para la creación de su obra.

Para Kapoor, un elemento importante, es no dejar marcas de la manufactura de la obra o su proceso de creación. La obra debe ocupar su propio lugar y tener un valor propio. Su intención es llevar el estado de contemplación del espectador más allá de lo que ha realizado el artista.

A finales de los años 80, comienzos 90, el artista empezó a ser aclamado por sus exploraciones en la materia. Quería evocar la sensación de vacío en sus obras escultóricas y sus ambiciosas instalaciones. La mayoría de dichas instalaciones parecen retroceder en la distancia, o desaparecer en el suelo (explorando de esta manera el concepto del infinito), o distorsionar el espacio a su alrededor. Esta nueva etapa en su carrera artística esta marcada por una “profunda introspección, que le llevará a volcar sus energías en el empeño en plasmar el proceso mediante el que se pasa del exterior al interior y del interior al exterior”¹³⁶.

¹³⁵ FERNANDEZ DEL CAMPO, E. (2006). *Anish Kapoor*. San Sebastian; Editorial Nerea.

¹³⁶ *Ibíd.* .

6.2 *Void*

Kapoor comenzó a realizar su serie *Void*, una de sus obras más importantes, en 1985 después de realizar y explorar diferentes formas geométricas. *Void* es una serie que continúa realizando pero que no se expone en su conjunto. Aunque ha realizado exposiciones sólo de “Voids” también la ha incluido en colecciones permanentes por todo el mundo.

Esta alteración y dislocación de la perspectiva en el Vacío anima al espectador a observar de nuevo el mundo a su alrededor, imbuyendo lo cotidiano con un sentido de lo maravilloso y lo fantástico. Considerada autosuficiente en su inmaterialidad y aspirando a una sensibilidad que transpone los límites del tiempo, *Void* es un trabajo que trasmite una belleza absoluta y en última instancia, sensual. La mezcla alquímica de la trascendencia mística, junto con el rigor conceptual que se consolida por el luminoso azul ultramar evocan un encanto de lo invisible, mientras que la levitación de los pigmentos de color puro evoca una “experiencia extrasensorial”¹³⁷.



Void, Anish Kapoor, 2015, Lisson Gallery, London

¹³⁷ FERNANDEZ DEL CAMPO, E. (2006). *Anish Kapoor*. San Sebastian; Editorial Nerea.

Estas obras están construidas de fibra de vidrio, material liviano y que otorga una estructura a gran escala con una gran durabilidad. Estas esculturas se fijan en la pared o en el piso del espacio de exposición, aunque la unión queda oculta. El cuenco del *Void* se proyecta en la habitación para describir un receso. Al ahuecar el espacio, éste es tratado como un objeto en sí mismo. En el caso de Kapoor el sublime se traduce en la idea central del *vacío*. Acerca del espacio ha comentado:¹³⁸

Puedes verlo con tus ojos. Entonces no puedes verlo. Sin embargo, tú lo sabes. Lo sabes con tu cuerpo. Tu imaginación lo siente. No es como el aire.



Descent into Limbo, Anish Kapoor, 2016, Galleria Continua, Havana

La manipulación del espacio ha sido una de las preocupaciones principales de Kapoor a lo largo de su carrera hasta hoy en día. Además, el artista ha investigado las posibilidades no materiales del vacío y su potencial a lo largo de su diverso cuerpo de

¹³⁸ Entrevista con Anish Kapoor: <https://www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4> (Última visita: 21/05/2019)

trabajo. El espacio contenido dentro del círculo invita a asociarse con la idea del vacío¹³⁹:

El vacío no está en silencio. Siempre lo he pensado más como un espacio de transición, un espacio intermedio. Tiene mucho que ver con el tiempo. Siempre he estado interesado como artista en cómo se puede volver a buscar ese primer momento de creatividad donde todo es posible y nada ha sucedido. Es un espacio para convertirse en ... algo que mora en presencia del trabajo ... que lo permite o lo obliga a no ser lo que dice en primer lugar.¹⁴⁰

El artista sigue con una descripción mas interna de la obra:

El Void es realmente un estado interno. Tiene mucho que ver con el miedo, en términos edípicos, pero más aún, con la oscuridad. No hay nada tan negro como el negro dentro. Ninguna oscuridad es tan negra como eso. Soy consciente de la presencia fenomenológica de las obras del Vacío, pero también soy consciente de que la experiencia fenomenológica por sí sola es insuficiente. Me encuentro volviendo a la idea de narrativa sin narración, a lo que nos permite incorporar la psicología, el miedo, la muerte y el amor de la manera más directa posible. Este vacío no es algo que no tiene expresión. Es un espacio potencial, no un “non-space”¹⁴¹.

¹³⁹ MORLEY, S. (2010). *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*. London; Whitechapel Gallery.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*. Traducido: Translated from: Void is really a state within. It has a lot to do with fear, in Oedipal terms, but more so, with darkness. There is nothing so black as the black within. No blackness is as black as that. I am aware of the phenomenological presence of the Void works but I am also aware that phenomenological experience on its own is insufficient. I find myself coming back to the idea of narrative without storytelling, to that which allows one to bring in psychology, fear, death and love in as direct a way as possible.

6.3 *Void Field*



Void Field, 1990, Anish Kapoor, Bienal de Venecia

Como un apartado de la serie *Void*, Kapoor realizó, *Void Field* en 1990 la cual ganó el Turner Prize ese año. En este momento, el artista estaba preocupado con la expresión negativa del espacio, las aberturas y cavidades. *Void Field*, es una obra que consiste en dieciséis bloques de piedra, cada una de ellas excavada en su superficie creando un espacio interno de oscuridad. El uso de piedra en la obra de Kapoor es intencional, ya que encarna el papel que la montaña tiene en la tradición asiática; “es el elemento testimonial de la tierra, el más elevado y estable”¹⁴². Por otra parte, es un referente masculino y fálico: “la montaña es también el elemento en sí la cueva, la noche, la oscuridad primigenia, el origen, el vacío”¹⁴³.

La parte superior está pintada de azul de Prusia. Mirando por la abertura de cada piedra, el espacio interior parece más allá de toda medida, revelando una tensión

¹⁴² FERNANDEZ DEL CAMPO, E. (2006). *Anish Kapoor*. San Sebastian; Editorial Nerea.

¹⁴³ *Ibíd.*

equilibrada entre el peso terrenal de la roca y la nada sugerida por el vacío. La oscuridad de los agujeros negros en el centro de cada piedra en 'Campo vacío' es notable y magnética denotando los márgenes, sin forma, entre la percepción humana y el pensamiento. Los vacíos de Kapoor se han comparado tanto con el útero como con las nociones contemporáneas de lo sublime. Sobre su comprensión de un "sublime moderno", Kapoor ha dicho¹⁴⁴:

Siempre me ha atraído alguna noción de miedo en un espacio muy visual, hacia sensaciones de caída, de ser empujado hacia adentro, de perder el sentido de sí mismo.

En el vacío de Kapoor encontramos la presencia de emociones de miedo, de ser consumido por el objeto o ansiedad. El artista siempre se ha sentido atraído por esta noción de miedo hacia una sensación de caerse. De esta manera, es evidente que está hablando de la experiencia sublime de Burke. Este miedo, el miedo mas grande de todos como dice Burke, es el de morir. Con esto, volvemos a la idea de autoconservación del filósofo empírico¹⁴⁵:

Cuando el peligro o el dolor presionan demasiado cerca, son incapaces de dar placer, y son simplemente terribles; pero a ciertas distancias, y con ciertas modificaciones, pueden ser, y son, encantadoras.

¹⁴⁴ FERNANDEZ DEL CAMPO, E. (2006). *Anish Kapoor*. San Sebastian; Editorial Nerea.

¹⁴⁵ MORLEY, S. (2010). *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*. London; Whitechapel Gallery.

6.4 *Descension*

Descension consiste de un vórtice de agua que gira infinitamente. Desde que se ha expuesto la obra por primera vez en 2014, se ha reproducido múltiples veces incluyendo la exposición más reciente en el Brooklyn Bridge Park de Nueva York in 2017.

Anish Kapoor realizó una exposición individual en la Galleria Continua, en San Gimignano en 2015. Además de inaugurar *Descension* por primera vez, también incluyó varias instalaciones, conjuntamente con esculturas que giraban infinitamente siendo *Void* una de ellas.

No tengo nada que decir como artista. No me interesa lo que sé. El trabajo de un artista, no tiene que ver con lo que sabemos ... Hacer un viaje para descubrir algo. Es la calidad del viaje, lo que lleva a lo misterioso. Eso es lo que espero hacer.

Hay una serie de preguntas que se repiten constantemente en esta exposición y que terminan convirtiéndose en su fundamento. Éstas se resumen en temas como el vacío, el color, el espacio, el tiempo. Y siguiendo pautas de Sigmund Freud, qué es el objeto después del psicoanálisis, cual es el estado del objeto¹⁴⁶. Como comenta Kapoor, “el arte no debe ser interesante, el arte tiene que provocar preguntas filosóficas”¹⁴⁷.

Abarca un espacio de unos 800 cm de diámetro, y consiste en un remolino continuo que converge en un eje central, desde el cual el agua aparenta estar siendo aspirada por las profundidades de la tierra. Con esta obra, Kapoor explora la idea de los límites en sí, además de los límites de la percepción, haciéndonos saber que nuestros sentidos nos engañan¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Entrevista con Anish Kapoor: <https://www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4> (Última visita: 21/05/2019)

¹⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁴⁸ *Ibíd.*



Descension, Anish Kapoor, 2015, Galleria Continua, San Gimignano

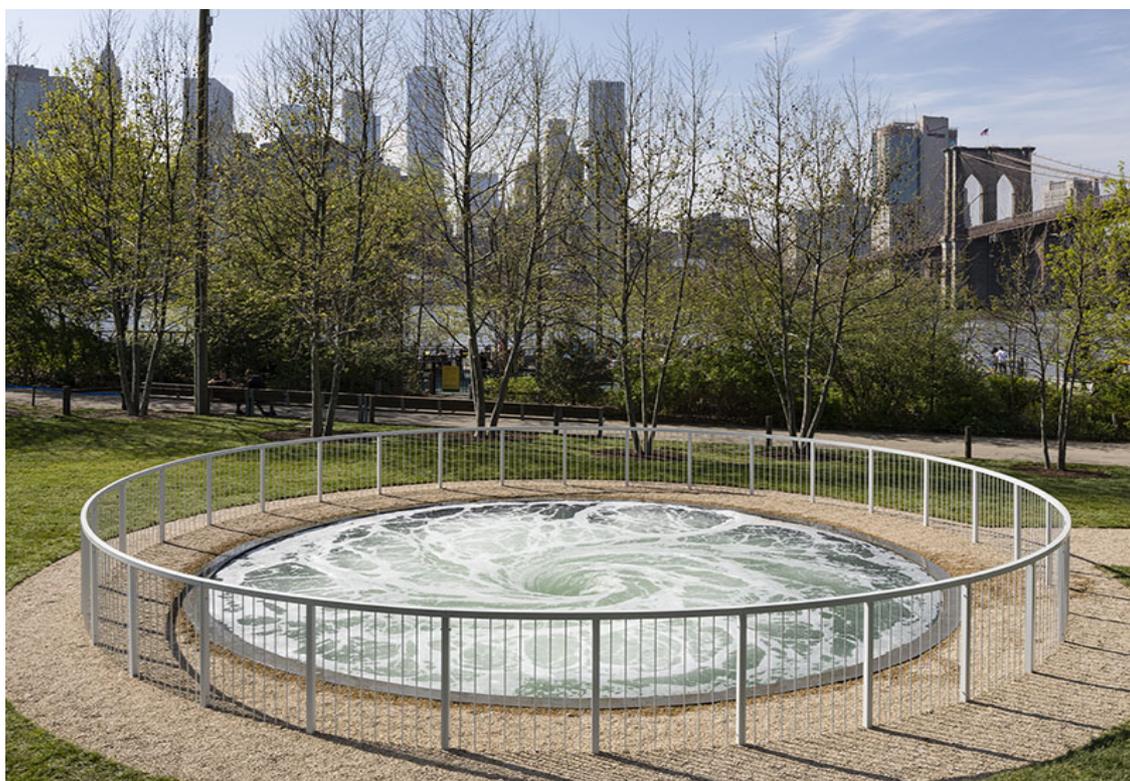
Originariamente, se iba a titular “*Observar el infinito: Descension*”, con la intención de que el espectador se quedase observando y preguntándose qué es el infinito, si existe y cuál es su límite. Además, la instalación conduce al espectador a un terreno desconocido, una infinitud creada por el vórtice que lleva a contradicciones, un movimiento infinito que se convierte en protagonista. Es justamente aquí, donde encontramos la circunstancia de sublimidad- la desaparición del tiempo al infinito¹⁴⁹. La búsqueda del infinito es un factor clave a la hora de entender sus obras conceptuales. Como ya comentamos arriba, la búsqueda del infinito - si existe- es una de las líneas del pensamiento dentro de la investigación del sublime. De hecho, esta obra se puede relacionar directamente con un ensayo publicado en 1711 por Joseph Addison, *Los placeres de la imaginación*, en el que dice:

Los ojos tienen campo para espaciarse en la inmensidad de las vistas, y para perderse en la variedad de objetos que se presentan por sí mismos a sus observaciones. Tan extensas e ilimitadas vistas son tan agradables a la imaginación como lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito.

¹⁴⁹ <https://www.neo2.com/anish-kapoor-descension/> (Última visita: 3-03-2019)

La obra de Kapoor provoca un proceso de contemplación y de reflexión. “Hay algo entre la obra y el espectador que va y viene, algo pasa, que igual es poético o que igual es mas complicado”.

El artista ha sido claro al expresar que quiere evocar sensaciones y experiencias sublimes. A primera vista, esta intención podría justificar las interpretaciones metafísicas mencionadas anteriormente. Pero para Kapoor, la experiencia sublime siempre está vinculada con las sensaciones humanas primarias. Reconoce el vacío en muchas presencias. La presencia como miedo, puede ser vista como un temor por la pérdida de uno mismo, de un no-objeto a un no-yo. Este miedo tiene que ver con la idea de ser consumido por el objeto o en el no-objeto. Kapoor siempre se ha sentido atraído hacia esta noción de miedo, hacia una sensación de caída o vértigo. Imagínate a ti mismo cayendo en el agujero negro de *Descenso* en el limbo. Él ve este tipo de trabajo como una inversión, un giro de adentro hacia afuera. El miedo es como la oscuridad, el ojo es incierto, la mano se siente con la esperanza de entrar en contacto con las paredes. Miras para ver si puedes encontrar el fondo del agujero negro¹⁵⁰.



Descension, Anish Kapoor, 2015, Brooklyn State Park, New York

¹⁵⁰ WINKEL, C. (1995). *On the Sublime in the Work of Anish Kapoor*. Tilburg: De Pont.

En el caso de *Descension*, el vacío tiene una presencia fenomenológica, pero esta experiencia fenomenológica por sí sola es insuficiente. El trabajo crea una narrativa sin la narración, lo que permite al espectador estar directamente en contacto con la psicología, el miedo, ansiedad.

En el catálogo de la exposición, el comisario describió la naturaleza de la obra de Kapoor de la siguiente manera:

Kapoor considera que su trabajo está comprometido con polaridades metafísicas profundamente arraigadas; Presencia y ausencia, ser y no ser, lugar y no lugar, lo sólido y lo intangible. A lo largo de las esculturas de Kapoor, su fascinación por la oscuridad y la luz es evidente; en la forma en que funciona la calidad translúcida de la resina, en la naturaleza absorbente del pigmento, a través del resplandor radiante del alabastro y en los reflejos fluidos del acero inoxidable y el agua. A través de esta interacción entre la forma y la luz, Kapoor aspira a evocar experiencias sublimes, que abordan los estados físicos y psicológicos primarios.¹⁵¹



Descension, Anish Kapoor, 2015, Brooklyn State Park, New York

¹⁵¹ http://www.abitare.it/en/events/2015/06/11/in-san-gimignano-anish-kapoor-introspective-journey/?refresh_ce-cp (Última consulta: 3/03/2019)

Kapoor explora el poder y lo sublime descubriendo y excavando lo que está oculto. Sobre ello comenta, “espero que la narrativa haga que los espectadores se sientan incómodos a veces”¹⁵². De esto trata la obra de Kapoor, de despertar la incomodidad o emociones profundas que no liberamos, o que se provocan con frecuencia. Una vez más, se crea un vínculo con las filosofías de Burke, mostrando que a pesar de que la obra puede provocar incomodidad a la vez produce placer.

A la hora de exponer la obra, el artista quería que se examinase en silencio para que los espectadores se pudieran perder en sus pensamientos, una línea de pensamiento espejo a Burke, ya que describió que lo sublime está presente en situaciones o cualidades como el vacío, la soledad y el silencio. Por otra parte, en *Descension*, vemos esa “fuerza” o “magnitud” de la que habla Kant. La fuerza del mar, de la naturaleza está mostrada sin parar, girando y provocando la posibilidad de que uno se sienta perturbado y le produzca temor.

Por otra parte, al igual que Lyotard, Kapoor se preocupa por el vacío en la postmodernidad. *Descensión*, habla de una época posmoderna en la que nuestra propia seguridad dentro de la naturaleza es un hecho. Ya no debemos tener miedo a los tiburones y los naufragios, lo cual no significa que estemos realmente seguros. Volviendo al motivo del agua, la obra está diseñada para hacer que el espectador se sienta incómodo. Su uso como medio invita a la autorreflexión y, más oscuramente, invita a nuestro cerebro primordial a contemplar el peligro y la muerte; la oscuridad, la profundidad y lo infinito. Nos hace pensar en nuestra propia impermanencia. En 1990, Kapoor habló de los "estados nulos" como una experiencia interna vinculada al miedo. Kapoor dijo, "No hay nada tan negro como el negro interior"¹⁵³.

¹⁵² Entrevista con Anish Kapoor: <https://www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4> (Última visita: 21/05/2019)

¹⁵³ *Ibíd.*

7. CAI GUO-QIANG

7.1 Introducción al artista y su producción artística

Cai Guo-Qiang nació en Quanzhou, China, en 1957. Estudió diseño de escenarios en la Shanghai Theatre Academy aunque al acabar la carrera se dedicó a realizar obras artísticas que no tenían que ver con sus estudios. En ellas usará varios medios tales como instalaciones, pinturas, videos y performance. Sin embargo, lo que le llevará a la fama será sus experimentos con pólvora en explosiones controladas, que realiza cuando vive en Japón hasta finales de los años 90. Basándose en la filosofía oriental y las cuestiones sociales contemporáneas como base conceptual, sus obras se corresponden con la cultura y la historia, en las cuales se establece un intercambio entre los espectadores y el universo más amplio que les rodea. Las instalaciones y la explosión de arte están impregnadas de una fuerza que trasciende el plano bidimensional para comprometerse con la sociedad y la naturaleza¹⁵⁴. Estos experimentos con pólvora será lo que le llevará a recibir gran reconocimiento global.

Entre los muchos premios que ha ganado: en 1999 el premio Golden Lion en la Bienalle de Venecia, y en 2007 la Hiroshima Art Prize. En las últimas dos décadas, ha realizado exposiciones por todo el mundo. Por ejemplo en 2006 expuso *Transparent Monument*, en el Metropolitan Museum of Art y el año pasado, *The Spirit of Painting*, en el Museo del Prado, Madrid.

La cultura e historia china juegan un rol importante en el temario y proceso de creación. La revolución cultural en china (1967-1977), afectó a su familia de manera profunda. Su padre, artista y calígrafo tradicional chino, tuvo que dejar de pintar y quemar sus libros, que para él eran “su fortuna”. Cai Guo-Qiang recuerda este proceso como algo traumático. Sin embargo, la libertad posterior a Mao quedó reflejada en la cultura puesto que comenzó a haber un auge en la creación artística. Tenía grandes ambiciones y decía que quería ser el “nuevo Picasso”¹⁵⁵. El artista cuenta que comenzó a usar fuegos artificiales a mediados de los años 80, cuando por casualidad disparó cohetes desde una botella hacía una de sus pinturas. Este experimento le marcaría de tal manera que a partir de ese momento convertirá dicha experiencia en el sello particular de su producción artística, ya que, aparte de usarlo para los espectáculos de fuegos artificiales, también usará la pólvora como pigmento para elaborar dibujos sobre papel.

¹⁵⁴ <https://caiguogiang.com/> (Última consulta: 05/06/2019)

¹⁵⁵ “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

Su pueblo natal, Quanzhou, estuvo expuesto a constantes batallas militares y ataques aéreos durante la guerra entre el ejército comunista de la China continental y las tropas nacionalistas de Taiwan. Por lo tanto, Cai Guo-Qiang estaba acostumbrado a los ruidos de explosiones en su pueblo y no mostraría ninguna dificultad en usarlo como material principal en su obra para convertirlos en fuegos artificiales. El artista explica:

Al principio, jugar con ella (la pólvora) era sólo cuestión de azar, de control. Quería romper con la restricción que, debido a los conceptos de refinamiento y perfección, había sufrido el arte. Quería crear algo impredecible, accidental, caótico: jugar con el azar¹⁵⁶.

Aparte de su naturaleza impredecible, también hay otros aspectos que le interesan al artista sobre la pólvora. En primer lugar, la contradicción que entraña. El significado literal de la pólvora es “medicina de fuego” y fue originalmente inventado por los alquimistas taoístas que buscaban el elixir de la inmortalidad. Durante la dinastía de Tang, se comenzó a usar como dispositivos cargados desde catapultas y empezaron a usarlo como una poderosa herramienta militar. Cai Guo-Qiang conoce ambas caras del material: “la curativa, su función original, y la destructiva”¹⁵⁷. Es esta última la que le interesa, ya que destruye su obra para construirlas. Como uno de los objetivos del artista es crear un vínculo entre el espectador y el universo, la pólvora es una manera que le asiste para crearlo. El artista comenta: “...creo que en la fracción de segundo de la explosión, el espectador siente la conexión con la energía del universo, cruzando las barreras del tiempo y del espacio”.

Cuando comenzó su obra artística, seguía las pautas convencionales que anteriormente seguía su padre. Se encontraba en la búsqueda de una energía que le liberara, hasta que finalmente encontraría la pólvora “...jugando con pólvora, me liberó”¹⁵⁸. Finalmente, será conocido como el artista que pinta con pólvora.

¹⁵⁶ “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

¹⁵⁷ BLAVIA, M. (2015). *Cai Guo-Qiang: Territorios sin límites*. Universidad Miguel Hernandez de Elche.

¹⁵⁸ *Ibíd.*

7.2 *Elegy, Remembrance, Consolation*

El 8 de Agosto, para la inauguración de su exposición *The Ninth Wave*, en Shanghai, realizó un espectáculo de explosiones titulado, *Elegy, Remembrance, Consolation*. Lo realizó en el río Huangpu y fue su primer espectáculo explosivo de gran escala en China. Lo que proyecta en esta serie o ceremonia es el concepto de la naturaleza en decadencia¹⁵⁹.

La primera parte, *Elegy*, se inauguró con minas dramáticas de humo en blanco y negro y efectos en cascada. Con reminiscencias de un desfile funerario, los “cuervos” de humo negro con alas batientes representan las alegrías y las tristezas de la vida. La escena luego terminó con humo verde, o "hierba y maleza" que se asemejaba a una exhalación, o un suspiro de luto.



Elegy, Cai Guo-Qiang, 2014, Shanghai

En *Remembrance*, (recuerdo), los efectos de humo de colores salpicaban el cielo, como si de un nostálgico recuerdo del pasado, de situaciones y amistades, se tratase.

¹⁵⁹ “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.



Remembrance, Cai Guo-Qiang, 2014, Shanghai



Constolation, Cai Guo-Qiang, 2014, Shanghai



Consolation, Cai Guo-Qiang, 2014, Shanghai

Consolation trajo calor a los vivos; chorros cortos formaban crisantemos blancos y de color en el cielo, ganando gran velocidad para el final. Sauces amarillos llenaban el horizonte lentamente, acercando el evento de explosión a su fin.

Comenzó a explorar la idea del miedo y ansiedad en el reflejo del arte. Como los otros artistas anteriormente analizados, Cai Guo Qiang se basa en la experiencia del espectador. Para crear la reacción de asombro, la cual ya nombramos arriba como elemento esencial para entender el sublime, el artista hace uso de varios sentidos, la vista, el sonido y el olor, creando así una experiencia-espectáculo de impacto. Así lo describiría él:

Esta exposición marca la primera vez que uso grandes cantidades de color en la pólvora. Será una de mis exposiciones con más color. La pólvora negra por naturaleza tiene cierta pureza y espiritualidad. En cierto nivel, lo que parece monocromático en la superficie puede realmente transmitir emociones de todo tipo de color. También transmite fácilmente la atmósfera espiritual y el carácter sublime relacionado con la cultura tradicional que yo, como persona de Oriente, expreso naturalmente en mi arte. Cuando una pintura usa color, se vuelve inseparable de las corrientes de la tradición de la pintura occidental. Además de todo esto, la vida es más vibrante y cambiante de lo que la gente supone: a medida que mis sentimientos evolucionan con la edad, los colores me permiten expresar más plenamente ciertas emociones¹⁶⁰.

Declaró en 2018, “La obra de arte más poderosa es cuando hay miedo.”¹⁶¹

¹⁶⁰ “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

¹⁶¹ <https://edition.cnn.com/style/article/cai-guo-qiang-explosive-art/index.html> (Ultima Consulta: 7/06/2019)

7.3 *Sky Ladder (Stairway to Heaven)*



Sky Ladder, Cai Guo-Qiang, 2015, Quanzhou, China

Sky Ladder, o *Stairway to Heaven*, ha sido el proyecto más ambicioso que ha realizado Cai Guo-Qiang. Tras ver en la tele el despegue del Apolo 11 para ir a la luna, tuvo la inspiración y la idea de conectar la tierra con el espacio, diciendo que realizaría algo que como un “túnel de espacio” para conectarle al universo¹⁶². Esta obra se conoce con el título *Stairway to Heaven* ya que se crearán unas escaleras que simbólicamente llegan al cielo, de la misma manera que los cristianos intentan estar más cerca de Dios. Sin embargo, es importante destacar que el autor lo propone más que como un medio para ir al espacio, él lo ve como un ida y vuelta, un diálogo.

¹⁶² “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

Esta obra, no obstante, no fue fácil de preparar y el artista tuvo que realizar varios intentos hasta poder ejecutarlo con éxito. Su primer intento fue en la ciudad de Bath en 1994 que tuvo que ser cancelado debido a una tormenta. El siguiente fue en Shanghai en 2001. Estaba programado el 11 de Septiembre (9/11) y al llegarles las noticias del atentado terrorista en Nueva York, decidieron cancelarlo. El tercero, igualmente fallido, tuvo lugar en Los Ángeles en 2012 pero el permiso fue revocado debido al riesgo de incendios forestales.

Cai Guo-Qiang no quiso rendirse y no iba a parar hasta conseguirlo. Durante varios años siguió trabajando en el proyecto *Sky Ladder* buscando un lugar donde poder realizarlo. Mientras tanto, lo compaginaba con otros proyectos como por ejemplo, la inauguración de los juegos olímpicos de Pekín en el 2008 u otras exposiciones personales.

Al pasear por los pueblos de pescadores alrededor de su pueblo natal, Quanzhou, encontró un lugar perfecto. “Este lugar tiene una sensación de asombro, una cualidad inusual de la que carecen muchos lugares. Este podría ser el lugar.”¹⁶³ Además, este lugar era un pueblo cercano al de su abuela y Cai Guo Qiang sentía que este lugar tenía un significado especial para él. Hubiera querido realizarlo en el pueblo de su abuela pero desgraciadamente, este fue destruido para construir una urbanización nueva. Asimismo, el artista decía que este pueblo tenía “la misma atmósfera mágica”.

Realiza esta obra para celebrar el cumpleaños de su abuela que ese año cumplía 100 años. Para el artista era importante realizar esta obra para ella, ya que cuenta que fue la única persona que creía que él podría ser el “nuevo Picasso”. Su idea era realizar el proyecto de carácter íntimo y especial con su cultura para lo cual contrató a campesinos de su pueblo para que le ayudaran con la construcción.

La realización de esta obra consta de una escalera construida de fuegos artificiales de color rosa, amarillo y naranja. Medía unos 500 metros, medio kilómetro, y constaba de una anchura de 5 metros. La estructura estaba hecha de bambú, para que fuese ligero, al levantarlo un globo aerostático.

¹⁶³ “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.



Preparación de *Sky Ladder*, Studio Cai Guo-Qiang, Nueva York, 2012

Cai Guo-Qiang tenía varias preocupaciones con esta intervención. Las dos más importantes eran el color y el tamaño de las llamas. Realizó varios estudios con su equipo para intentar combatir dificultades con anterioridad. Por otro lado, quería que tuviera en cuenta el medio ambiente, así que comenzó a usar productos pirotécnicos de humo de colores oscuros; colorantes alimentarios, polvos aptos para alimentos, tintes para telas y otros materiales no tóxicos se utilizan como ingredientes principales¹⁶⁴.



Sky Ladder, Cai Guo-Qiang, 2015, Quanzhou, China

¹⁶⁴ “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

El espectáculo finalmente tuvo lugar el 15 de Junio de 2015 a las 4:50 de la mañana con carácter privado en homenaje a su abuela y a su pueblo. El proceso de la intervención duró aproximadamente 1 hora (Anexo 1 muestra el proceso desde el inicio). Cai Guo-Qiang ha conseguido el efecto sublime no sólo por la grandeza e impacto que tiene sobre el espectador, sino también por usar otros sentidos para evocar el poder y la fuerza de la obra; el sonido y el olor. Esto nos remite a Burke, que declara que todos los sentidos contribuyen a una “elevación”.

Por otro lado, Guo-Qiang ha usado la naturaleza como el lienzo de su obra. Estuvo buscando el lugar perfecto durante años. Ya el lugar en sí, le parecía “mágico” y, al intervenir el espacio con la grandeza de su obra, captó las emociones más fuertes de los espectadores. Al ver la obra, los espectadores estuvieron asombrados, aplaudiendo y llorando¹⁶⁵.



El artista frente *Sky Ladder*, 2015, Quanzhou, China

La última imagen, muestra al artista respetando la fuerza y magnitud de su propia obra durante el espectáculo, donde dice, “Escucha ese ruido, lleno de poder y grandeza!”. La importancia de la fuerza en lo sublime se encuentra desde el inicio de la definición, en el tratado de Longinus. Longinus señala la importancia de:

¹⁶⁵ “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

...esas sensaciones, lo admirable y el pasmo, en cambio, confiriendo al lenguaje un poder y una fuerza invencibles, se imponen totalmente al oyente¹⁶⁶.

(En este caso, el espectador y oyente). Asimismo, lo podemos vincular con el sublime dinámico de Kant y, por lo tanto sobre la extensión infinita. Es esta fuerza que conlleva el miedo, el miedo que dice Cai Guo-Qiang, que crea la obra más poderosa.

Por otro lado, encontramos un vínculo directo con las filosofías de Lyotard, específicamente en *Presenting the Unpresentable: The Sublime*, 1982.

Lo sublime no es la simple gratificación, sino la gratificación del esfuerzo. Es imposible representar lo absoluto, lo que no es gratificante; pero uno sabe que uno tiene que hacerlo, que la facultad de sentir o imaginar está llamada a hacer que lo perceptible represente lo inefable, e incluso si esto falla, e incluso si eso causa sufrimiento, surgirá una satisfacción pura de la tensión¹⁶⁷.

Cai Guo-Qiang refleja esta idea cuando cuenta lo difícil que ha sido realizar esta idea y convertir esta idea en algo presentable, diciendo que disfrutaba de la dificultad¹⁶⁸ y fracaso del proyecto. Esta “tensión” que llega ser gratificante, era lo que experimentaba al no conseguir o no poder ejecutar el proyecto los tres intentos anteriores.

¹⁶⁶ LONGINO. Samaranch, F. (trad). (1980). *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar.

¹⁶⁷ LYOTARD, J.F. (Abril, 1982). *Presenting the Unpresentable: The Sublime*. *Artforum*. 67.

¹⁶⁸“Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

8. CONCLUSIONES

Mi objetivo principal en la realización de este trabajo era encontrar los vínculos entre la estética de lo sublime con el arte contemporáneo global y, para comenzar la conclusión, es importante destacar que aunque lo sublime no se ve tan claramente presentado en el arte contemporáneo como en la pintura del romanticismo, sigue estando muy presente. Los casos de análisis de obras en las que me he concentrado a lo largo del trabajo, muestran una clara representación y vínculos hechos por los propios artistas de su obra y lo sublime. Tanto como la variedad que encontramos en cuanto a la definición teórica de lo sublime, los artistas contemporáneos también se concentran y lo expresan de maneras desemejantes.

El artista Olafur Eliasson se concentra en la grandeza y el impacto de la naturaleza, captando ese poder que tiene la naturaleza al elevar el espectador en trascendencia. Esta idea de la trascendencia se ve reflejada en lo teórico y la representación artística. Encontramos desde el inicio referencias a lo sublime que conlleva a una elevación espiritual. Por ejemplo, Kant enfoca su obra en torno a la realización del sujeto de sus limitaciones físicas en lugar de cualquier supuesto sentido de trascendencia moral o espiritual¹⁶⁹ y si volvemos al inicio, vemos la idea de elevación en el tratado de Longino,

Por otro lado, la idea del dolor, muerte y el vacío se ve reflejada tanto en los *Voids* de Anish Kapoor, como en el arte con carácter conmemorativo de Doris Salcedo. Sin embargo, la representación de lo último lo explora y exponen de maneras muy diferentes. Kapoor explora el vacío interior, un vacío oscuro con presencia y emociones de medio o ansiedad. Como se ha explicado durante el trabajo, este vacío y oscuridad interno es un elemento esencial en la obra de Burke. Sin embargo, Doris Salcedo explora la idea de la ausencia como vínculo al vacío interior. A este sentimiento de ausencia se le suma el sentimiento de angustia e incluso de culpa ya que sus obras *Noviembre 6 y 7* además de *Shibboleth*, es un recuerdo del fracaso colectivo para erradicar el móvil de los hechos.

¹⁶⁹ RYAN, V. "The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason", *Journal of the History of Ideas*, Volume 62, Number 1 (April 2001).

En mi opinión, la obra que más cumple con pautas estéticas de lo sublime dadas por los teóricos, (junto a las obras de Anish Kapoor), es la obra de Cai Guo-Qiang. El artista usa la naturaleza como lienzo para darle luz y vida a su obra y al espectáculo. Encontramos en su obra relaciones con un gran número de teóricos, empezando por Longino y Kant por su relación con la grandeza, fuerza y poder. Adicionalmente, encontramos vínculos directos a Burke, ya que usa todos los sentidos de los espectadores (vista, olfato y el sonido), para dejar el espectador en un estado de temor. Encontramos el vínculo también con la frase que dijo el artista en 2018, “La obra de arte más poderosa es cuando hay miedo”¹⁷⁰ con Burke, “Una especie de horror horroroso; una especie de tranquilidad teñida de terror” y “Cuando el peligro o el dolor presionan demasiado cerca, son incapaces de dar placer, y son simplemente terribles; pero a ciertas distancias, y con ciertas modificaciones, pueden ser, y son, encantadoras”¹⁷¹. El mismo artista confirma, que su objetivo es dejar el espectador en un estado de temor. Al ver estas intervenciones en las ciudades o los paisajes que escoge Cai Guo Qiang por ser “mágicos”, es más que evidente que el artista cumple su objetivo- no solo por la gran escala de los espectáculos, los rayos de luz y grandeza de la obra (que además cumplen los requisitos de lo sublime de Longino) y usar todos los sentidos de los espectadores, pero también por los temas que ha querido tratar, por ejemplo en Sky Ladder: unir nuestro mundo con el cielo para que uno sienta una “elevación”¹⁷².

Para la realización de este trabajo me he encontrado con unas dificultades, la primera de ellas siendo que, sobre este tema, es decir la relación entre la estética sublime con obras particulares del arte contemporáneo global, no hay escrito más que unos pocos estudios. Esto, por un lado, le da originalidad al trabajo, pero también significa que he tenido que realizar el estudio del arte contemporáneo global, por un lado, y el de la estética, por otro, para después proceder la comparación yo misma y buscar los paralelismos al igual que las discrepancias. Por otro lado, soy consciente que al poder entender el alemán y el inglés me ha ayudado a lo largo de la realización de este trabajo, ya que las pocas fuentes que tratan comparaciones específicas entre la estética y el arte contemporáneo, se han escrito en estos idiomas.

¹⁷⁰ <https://edition.cnn.com/style/article/cai-guo-qi-ang-explosive-art/index.html> (Ultima Consulta: 7/06/2019)

¹⁷¹ BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

¹⁷² “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

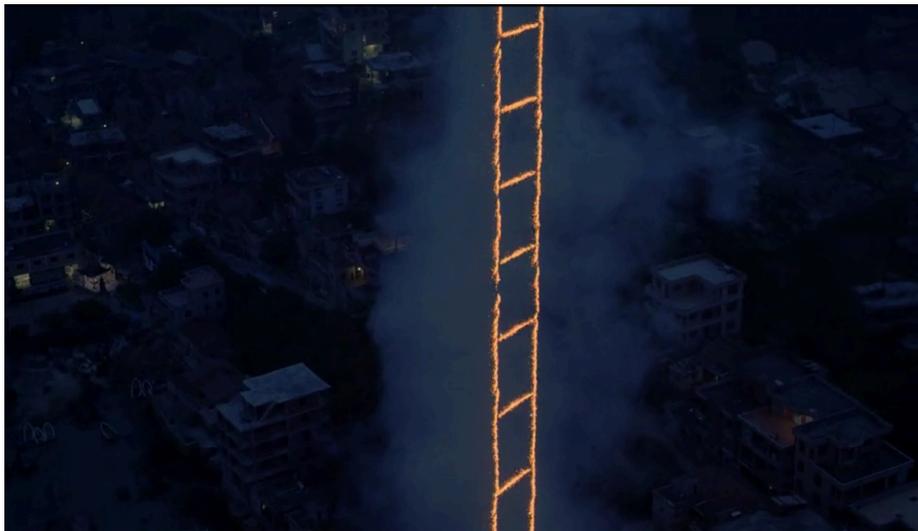
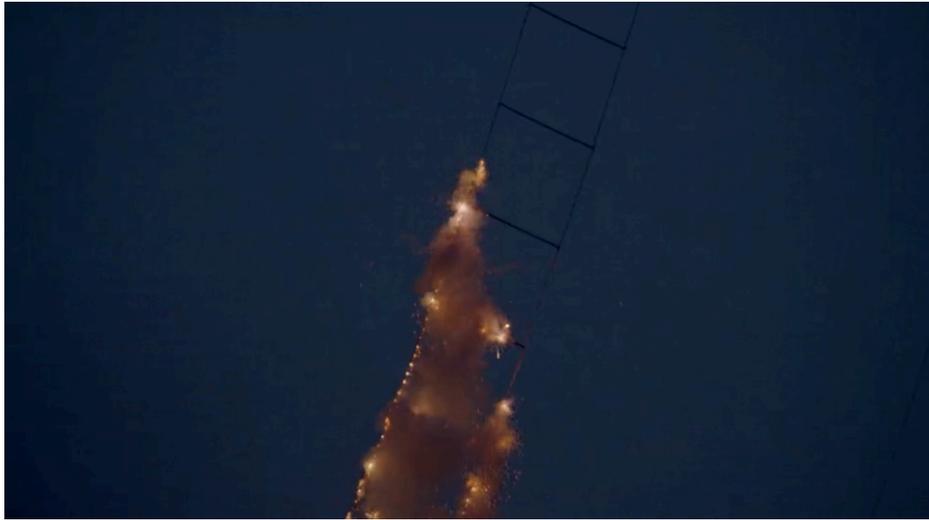
Dicho esto, creo que he podido efectuar positivamente la relación entre la estética de lo sublime y trasladarlas al arte contemporáneo global. Habiendo visto que sensaciones como el miedo o el asombro son características del sublime concluimos entonces en el presente trabajo que el sublime no está atado a una época específica, como suele relacionarse con el romanticismo. Más bien, la condición humana, las circunstancias personales y sociales y, sobre todo, la imaginación del artista nos sorprenderá una y otra vez con nuevos métodos de expresión que nos seguirán llevado al deleite y a los más sublimes placeres.

9. ANEXO 1.

Proceso de *Sky Ladder*, Cai Guo-Qiang, 2015, Quanzhou, China.

Fotos escogidas del documental: “Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.







10. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

MORLEY, S. (2010). *The Sublime (Documents of Contemporary Art)*. London; Whitechapel Gallery.

LONGINO. Samaranch, F. (trad.). (1980). *De lo sublime*. Buenos Aires: Aguilar.

OROÑO, M. (2015). *La incursión de lo sublime en la ética según el enfoque kantiano pre-crítico*. Buenos Aires; Universidad de Buenos Aires.

GETTY MCMAHON, C. (1989). *The Sublime in Rothko, Newman and Still*. University of St. Andrews.

BURKE, E. (1757). *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. London; Penguin Classics.

KANT, I. (2015). *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*. Madrid; Alizana.

ROSENBLUM, R. (1961). *The Abstract Sublime*.

NEWMAN, B. (1948). *The Sublime is Now*. New York; PaceWilderstein.

FISCHER, M. (1977). Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. *Blake/An Illustrated Quarterly*, Volume 10, Issue 3, pp. 93- 95.

CROWTHER, P. (1989). *The Kantian Sublime: From Morality to Art*. Oxford; Oxford University Press.

CROWTHER, P. (1989). *The Kantian Sublime, The Avant-Garde, and The PostModern*. *New Formations*, Number 7.

LYOTARD, J.F. (Abril, 1982). *Presenting the Unpresentable: The Sublime*. *Artforum*. 67.

LYOTARD, J. F. (1979). *The Post Modern Condition*. University of Minnesota Press.

LYOTARD, J. F. (Octubre, 1985). *The Sublime and the Avant Garde*. Edinburgh University Press. Vol. 6. Pp. 1-18.

GILBERT-ROLF, J. (1999). *Beauty and the Contemporary Sublime (Aesthetics Today S.)*. New York City; Allworth Press.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions> (Ultima consulta: 14/05/2019)

ECO, U. (2010). *Historia de la belleza*. Barcelona; Editorial Lumen.

<https://www.art-agenda.com/features/235949/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistne> (Ultima consulta: 14/05/2019)

HUI, Y., BROELKMANN, A. (2015). *30 Years After Les Immatériaux*. Milton Keynes; Lightning Source.

<https://www.comune.modena.it/galleria/mostre/archivio-mostre/2008/il-sublime-e-ora> (Ultima consulta: 16/05/2019)

DE MICHELIS, M. (2008). *Il Sublime e ora*. Milán; Skira Editore.

<https://www.olafureliasson.net/> (Ultima consulta: 15/03/2019)

MAY, S. (2003). *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London; Tate Gallery Publishing.

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project-0> (Ultima consulta: 29/03/2019)

MORTON, T. (2011). *Speculations II*. Houston; Rice University.

KANT, I. (1781). *Critik der reinen Vernunft*. Köln; Anaconda Verlag.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/kapoor-anish> (Última consulta: 25/05/2019)

FERNANDEZ DEL CAMPO, E. (2006). *Anish Kapoor*. San Sebastian; Editorial Nerea.

Entrevista con Anish Kapoor: <https://www.youtube.com/watch?v=x7sx0zsUjP4> (Última visita: 21/05/2019)

<https://www.neo2.com/anish-kapoor-descension/> (Última visita: 3-03-2019)

WINKEL, C. (1995). *On the Sublime in the Work of Anish Kapoor*. Tilburg: De Pont.

http://www.abitare.it/en/events/2015/06/11/in-san-gimignano-anish-kapoor-introspective-journey/?refresh_ce-cp (Última consulta: 3/03/2019)

<https://caiguoqiang.com/> (Última consulta: 05/06/2019)

“Sky Ladder: The Art of Cai Guo-Qiang”. Kevin Macdonald. Netflix. 2016.

BLAVIA, M. (2015). *Cai Guo-Qiang: Territorios sin límites*. Universidad Miguel Hernandez de Elche.

<https://edition.cnn.com/style/article/cai-guo-qiang-explosive-art/index.html> (Última Consulta: 7/06/2019)

MARY SCHNEIDER ENRIQUEZ, D. (2016). *Doris Salcedo: The Materiality of Mourning*. New Haven; Yale University Press.

<https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695> (Última Consulta: 18/06/2019)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334> (Última Consulta: 18/06/2019)

Julian Bell, 'Contemporary Art and the Sublime', in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>, Consultado: 15/06/2019.

<http://liberatorio.org/?p=8909> (Última consulta: 18/06/2019)

Eugénie Shinkle, 'Video Games and the Technological Sublime', en Nigel Llewellyn y Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, Enero 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/eugenie-shinkle-video-games-and-the-technological-sublime-r1136830>, última visita 20 Febrero 2019.

KRENS, T., MUNROE, A., CAI, G. (2011). *I Want to Believe*. New York City; Guggenheim.

MACLEAN, F. (2017). *The Contemporary Sublime. A study into Olafur Eliasson's Reconstructions of Natural Phenomena*. London; University of the Arts.

JUAN ESTEBAN, M. (2011). *Lo sublime en la estética de Jean-Francois Lyotard*. Buenos Aires; Universidad de Buenos Aires.

SCHILLER, F. (1948). *Über das Erhabene*. Stuttgart; Hatje.

YEPES, R. (2012). *La política del arte. Cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

RYAN, V. "The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason", *Journal of the History of Ideas*, Volume 62, Number 1 (April 2001).

GIVONE, S. (2001). *Historia de la estética*. Madrid; Tecnos.

‘The contemporary sublime’, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/the-contemporary-sublime-r1109224>, Consultado: 12 Junio 2019.

Luke White, ‘Damien Hirst’s Shark: Nature, Capitalism and the Sublime’, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828>, Consultado: 15 Junio 2019.

Rina Arya, ‘Bill Viola and the Sublime’, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441>, Consultado: 15 Junio 2019.

Eugénie Shinkle, ‘Video Games and the Technological Sublime’, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/eugenie-shinkle-video-games-and-the-technological-sublime-r1136830>, Consultado: 22 Junio 2019.

<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime> (Ultima Consulta: 17/04/2019)

HEIN, L., ULRICH, A. (2006). *Das Erhabene in bildender Kunst und Musik am Beispiel von C. D. Friedrichs “Mönch am Meer” und Beethovens “Fünfter Sinfonie c-Moll”*. Berlin; Technische Universität Berlin.

POLZER, V. (2015). *Das Erhabene in der philosophie der gegenwart. Vom Text zur Technologie*. Heidelberg; Ruprecht Karls Universität.

DORAN, R. (2015). *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge; Cambridge University Press.

KUO, M., ELIASSON, O. (2018). *Olafur Eliasson: Experience*. London; Phaidon.

PRINCENTHAL, N. (2000). *Doris Salcedo*. London; Phaidon.

BAL, M. (2010). *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo’s Political Art*. Chicago; University of Chicago Press.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/contemporary-art-evening-auction-116024/lot.20.html> (Última consulta: 22/05/2019)

Nigel Llewellyn, 'Project overview', August 2012, in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/project-overview-r1117556>, Consultado: 22 Junio 2019.

Philip Shaw, 'Modernism and the Sublime', in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-modernism-and-the-sublime-r1109219>, Consultado: 15 Abril 2019.

'The Romantic sublime', in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/the-romantic-sublime-r1109221>, Consultado: 18 Junio 2019.