

## 03 | Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico \_Karina Contreras Castellanos



[1]

[1] Imagen editada a partir del cuadro *Alud en los Alpes*, de Philip James Louthenbourg, 1803. Óleo sobre tela. Tate Gallery, Londres. Esta imagen representa la idea de lo sublime en el romanticismo. Al desprenderse un alud de nieve, muestra sus efectos en el ser humano: el miedo, la súplica a un poder superior y el deslumbramiento ante la grandeza que describió Addison.

### Lo sublime: un recorrido por algunos enfoques del concepto

Las obras de arte son el vínculo entre el creador y el espectador en la experiencia estética. Estas provocan respuestas intelectuales, sensoriales y emocionales de distintos grados, que pueden ir de lo más sutil a lo estremecedor. Entre la gama de emociones posibles de incitar en el ser humano, se considera que la más intensa es la conmoción. ¿Pero qué puede provocarla? Ya que la creación artística no es otra cosa que la “fijación de la verdad mediante la forma”<sup>1</sup>, en las palabras del filósofo Martin Heidegger, es esa aproximación a la verdad, entendida como desocultamiento del ser al que solo somos capaces de vislumbrar y nunca ver en su totalidad, lo que puede estremecer.

Immanuel Kant estableció que “lo sublime conmueve y lo bello encanta”<sup>2</sup>. Entonces el arte de conmover se halla ligado a la experiencia de lo sublime como su principal desencadenante. Esta sublimidad entendida como “la cualidad de grandeza incalculable, algo que expresa sentimientos o actitudes particularmente elevadas o nobles”<sup>3</sup>, es capaz de provocar el éxtasis más extremo que trasciende lo racional, ya sea traducido como gozo o dolor. Eso es la conmoción, a la que también se le denomina sentimiento de lo sublime. Se puede entender así, en el ámbito de lo sublime, a la cualidad como el detonante y a su sentimiento como la reacción detonada.

Por su parte la belleza, vista desde su concepción clásica pero puramente estética<sup>4</sup>, ha sido la categoría principal en el arte, por representar un símbolo de perfección y armonía que conforma un ideal que aspira a alcanzar el ser humano. Esta propiedad incluso se ha relacionado con lo creado por un orden superior cuyo misterio se manifiesta en el esplendor del mundo natural y el cosmos. Cuanto más bello, entonces más cercano a lo divino y, por lo tanto, identificado con otros atributos como la pureza, la bondad, el placer y, en algún momento, con lo racional, reforzando así su protagonismo<sup>5</sup>. Conforme el pensamiento estético se ha transformado, el concepto ha variado su enfoque y la obsesión por su búsqueda se ha desgastado.

Existen otras categorías estéticas que, partiendo de la belleza, se establecieron para considerar otras escalas de valor, de ahí proviene lo sublime, así como lo feo, lo cómico, lo trágico o lo gracioso. De todos estos valores, la sublimidad presenta un caso particular al ser el único no monovalente, pues alude a una oscilación entre dos polos en las sensaciones que estimula, la del placer y la del displacer, llegando al terreno de lo ambiguo. Dicha imprecisión genera un gran impacto sensible. El crítico de arte Arthur Danto explica que la importancia de lo sublime a lo largo de la historia es que, gracias a su naturaleza contradictoria e indeterminada, ofrece una complejidad que ninguna otra cualidad estética posee.

El estudio de lo sublime encuentra su primera referencia documentada en las reflexiones atribuidas a un personaje romano conocido como Longino, del siglo I a.C. En sus descripciones identifica a esta cualidad con la “elevación del sentimiento”<sup>6</sup>. Refiere el concepto al lenguaje y a su uso en la retórica, “sea cuando acontece, consiste en cierta elevación y excelencia del lenguaje. Un pasaje literario elevado no convence a la razón del lector, pero lo lleva fuera de sí mismo”<sup>7</sup>. Definiendo lo

Resumen pág 43 | Bibliografía pág 49

México, 1974. Maestra en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2014 con la tesis: *El Espacio en el espacio: vacío intangible de potencialidad poética. Arquitecta por la Universidad Iberoamericana, campus Santa Fe, en la Ciudad de México, en el año 2000. Ha realizado estudios de posgrado y especialización en la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona, España. Su experiencia profesional abarca proyectos independientes y en despachos en la Ciudad de México y Barcelona. En el ámbito académico colaboró en la organización y participó como ponente en el "Primer encuentro académico internacional. Reflexiones en torno al proyecto arquitectónico", que se llevó a cabo en abril de 2013 en Bogotá, Colombia. Actualmente imparte el seminario de Percepción de la Arquitectura dentro del Programa de Maestría de la UNAM en el campo de Diseño Arquitectónico.*

#### Palabras clave

Sublime, ambivalencia, placer, displacer, conmoción

sublime como una fuerza irresistible e imperiosa a cuya seducción el individuo se abandona, “un pensamiento sublime ilumina al sujeto entero con la vivacidad de un destello luminoso”<sup>8</sup>.

Algunos de estos conceptos fueron retomados posteriormente en el arte barroco del siglo XVII gracias a la difusión que se hizo del presunto tratado de Longino. Entre las ediciones realizadas, se considera la del poeta Nicolas Boileau-Despréaux, *Tratado de lo sublime y de las maravillas en la oratoria* de 1674, como la de mayor difusión y repercusión para el desarrollo de la estética.

Más tarde, el escritor Joseph Addison, con su ensayo llamado *Los Placeres de la Imaginación*, que trata de una expedición a los Alpes, influyó indirectamente en la definición del concepto de lo sublime al hablar sobre una de sus detonantes, la grandeza que, junto con la belleza y lo novedoso, eran para él las tres fuentes de estímulo para los placeres de la imaginación. A diferencia de las otras, la primera produce cierto temor, ya que sobrepasa los límites, incluso los imaginable, y es que el infinito que escapa a dimensionarse en nuestra lógica crea angustia y respeto, nos sobrecoge. Surge un agradable horror que proviene del sentimiento de indefensión del hombre ante lo que sale de su control y entendimiento, como el poder de la naturaleza.[1]

Posteriormente, en el siglo XVIII, los filósofos Immanuel Kant y Edmund Burke dieron fuerza renovada a la sublimidad subrayando su carácter ambivalente. Se le enfatizó además como otro matiz en la percepción de los valores estéticos y en la conceptualización de la belleza cuando se le añade a esta el ingrediente que Addison estudió, el de la grandiosidad inabarcable.

Burke escribió en 1756 *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, donde, por primera vez, opone la belleza a lo sublime, dándole lugar, a este último, de categoría estética. A su vez relacionó lo que esto provoca con una catarsis espiritual y con la idea de que la imaginación es espacio de dolor y placer, de miedo y esperanza y otras pasiones con dos polos de contraste. De estas, considera que el efecto máximo de la sublimidad es el asombro, ya que provoca éxtasis e incluso temor que puede llegar a su extremo en lo terrorífico, anulando a la razón. De menor intensidad identifica a otras reacciones a partir de lo sublime como lo son la admiración, la reverencia y el respeto.

Por su lado, Kant, en sus trabajos sobre el juicio estético, explora las diferencias entre lo bello y lo sublime. Para ambas categorías menciona que es necesario un discernimiento reflexivo para apreciarlas, no bastando el uso de los sentidos y la lógica. Sus obras, *De lo sublime y lo bello* y las *Críticas del Juicio*, que fueron publicadas en 1764 y 1790, respectivamente, son importantes referentes para la investigación de esta temática.

Sobre la impresión que producen estas cualidades estéticas, destaca que, aunque se aspire a provocarla, la respuesta que se incita dependerá más de la sensibilidad singular de cada ser humano que percibe el estímulo que de las condiciones externas de los objetos. Hace una distinción entre el impacto anímico que ejercen la belleza y la sublimidad. La primera la encuentra asociada a una contemplación serena, a lo relajado y al deleite, mientras en lo sublime halla la capacidad de mover al ánimo, de estremecer, al ser movimiento y energía.

“(…) este movimiento puede compararse con una conmoción, esto es con una atracción y repulsión rápidamente cambiantes provocadas, precisamente, por idéntico objeto. Lo excesivo para la imaginación, hasta donde es impelida en la aprehensión de la intuición, es, por así decirlo, un abismo donde ella misma teme perderse. (...)”<sup>9</sup>

Kant analiza a detalle la ambivalencia entre los dos polos de satisfacción: el placer y el displeasure, causados por lo sublime. Así, el éxtasis de la conmoción oscila entre el gozo trascendente y el miedo que puede llegar al terror, ante la grandeza, admiración y misterio que algo que expresa sublimidad incita en el ser humano. Ante estas intensidades emocionales opuestas, Kant propone una división de los modos de lo sublime, distinguiendo tres matices entre ellos.

“Lo sublime terrorífico que provoca terror o melancolía; lo sublime noble que es acompañado de un asombro tranquilo; y lo sublime magnífico que se refiere a un sentimiento de belleza exaltado, que la trasciende y se extiende”<sup>10</sup>.

Más tarde, otros pensadores como Schiller, Hegel y Schopenhauer continuarían los discernimientos entornos a la estética de lo sublime, la cual será la base para dar lugar al movimiento cultural del romanticismo en Europa, donde los sentimientos se priorizaban sobre lo racional en la expresión artística.

Si bien el término de lo sublime pareció haberse diluido hacia el s. XX, después de la gran notoriedad que tuvo en otras épocas, ha seguido vigente por sí mismo y por su influencia y correspon-

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin; *Arte y Poesía*. México: 2006, p. 21

<sup>2</sup> KANT, Immanuel; *Lo bello y lo sublime*. México: 1985, p. 14

<sup>3</sup> ABBAGNANO, Nicola; *Diccionario de Filosofía*. México: 1960, p. 993

<sup>4</sup> Las teorías de la belleza han sido vistas desde tres enfoques distintos: belleza en su sentido más amplio que era el concepto griego original de la misma vista como valor ético y estético: la belleza como puramente estética percibida por todos los sentidos y la belleza estética pero solamente captada visualmente. TATARKIEWICZ, Wladislaw; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: 2001, p.155.

<sup>5</sup> La apreciación de la belleza es una valoración del gusto humano que se interpreta a través del proceso perceptivo, por lo que es más intuitiva que lógica y requiere de la experiencia sensorial. Pero en un principio su juicio no se atribuye a la subjetividad del individuo, lo cual se admite hasta el siglo XVIII. TATARKIEWICZ, Wladislaw; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: 2001. Pág. 183.

<sup>6</sup> ABBAGNANO, Nicola; *Diccionario de Filosofía*. México: 1960, p. 993

<sup>7</sup> LONGINO; *On the sublime*. Illinois: p. 1

<sup>8</sup> *Ibid*; p. 1

<sup>9</sup> KANT, Immanuel; *Crítica del discernimiento*. Madrid: 2003, p. 200

<sup>10</sup> KANT, Immanuel; *Lo bello y lo sublime*. México: 1985, p.14

dencia con conceptos afines con los que comparte algunas de sus características y la capacidad de provocar pasiones de gran potencia. Entre estas nociones que se han abordado desde distintas perspectivas por diversos autores, se encuentran lo incierto, el silencio, lo misterioso y lo sagrado, así como la estética del vacío y lo perturbador.

Por ejemplo, el teólogo Rudolf Otto, en el texto de 1917: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, ahonda en el tema de lo sagrado en lo religioso y lo relaciona con lo misterioso y lo que él llama numinoso. La idea de lo sublime ligada al sentimiento de conmoción, también lo está con el asombro, la fascinación y el temor ante lo incomprensible, de ahí que se corresponda con la asimilación de lo santo o sagrado, del mito y de la divinidad que rebasa los límites de la mente humana.

Es precisamente en el afán y pretensión de la sociedad moderna de entender y controlar todo, donde el mito y lo sagrado pierden su sentido vital, pues por naturaleza son inexplicables, de ahí su poder. Asumir la propia pequeñez frente al cosmos genera angustia y miedo, pero a su vez se percibe una potencia superior que causa admiración y sobrecogimiento, características asociadas a la sublimidad.

Otto indaga sobre lo lógico y lo intuitivo en torno a la noción de lo sagrado, que en su opinión trasciende el concepto de lo bueno en cuanto a lo moralmente correcto. También afirma que lo sagrado va más allá de lo bello porque llega a ser numinoso, palabra que viene de “ominoso”<sup>11</sup> que significa azaroso o abominable y de “lumen”, es decir, luminoso. Este concepto, por su complejidad, al igual que todo lo relacionado con lo sublime, solo se sugiere pero no se puede determinar totalmente.

Solo cuando se detona la emoción por medio de un objeto fuera de quien lo experimenta, es cuando Otto considera que se encuentra lo numinoso. A partir de esta idea, desarrolla la de “*mysterium tremendum*”, para aproximarse a la explicación de la totalidad sentimental de lo inexplicable e indeterminado que se provoca con la vivencia de lo sagrado.

Primeramente lo tremendo va del asombro como devoción exaltada hasta llegar a una especie particular de terror que provoca sobrecogimiento cuando el ser humano se vuelve consciente de su dimensión diminuta ante la majestad de lo sagrado, que lleva al estremecimiento que se encuentra en el rango superior de las intensidades emotivas. En cuanto al misterio, por más que se trate de definir para aliviar la angustia ante el desconcierto de lo indecible, corresponde a lo oculto, lo secreto, lo indescriptible e ilógico; queda fuera del entendimiento humano. Lo misterioso causa curiosidad, atrae porque está lejos de la obviedad, maravilla porque intriga y sorprende.

La ambivalencia emotiva como producto de la cualidad de lo sublime también se encuentra presente en la noción de lo sagrado. Lo cual no pasa desapercibido para Otto, que expone una correspondencia de los sentimientos que se generan a partir de estos dos conceptos: lo sublime y lo numinoso. Pero en su opinión, el primer atributo al no ser religioso y pertenecer al ámbito de lo estético, aún cuando estimule la aparición del segundo, provoca reacciones de menor intensidad. Así sitúa a la conmoción del goce religioso por encima del placer estético.

Otto describe cómo la sublimidad puede desencadenar el sentimiento de lo numinoso, y lo ilustra destacando la labor de la arquitectura al erigir objetos significativos, relacionados con la cosmogonía divina de las culturas que representa:

“(…) sobre todo, en la arquitectura. Y precisamente en este arte aparece lo sublime en los más remotos estadios. Es muy difícil sustraerse a la impresión de que este sentimiento empezó ya en la época paleolítica. Aun cuando al principio la erección de aquellos gigantescos bloques de roca, toscos o tallados, ya solos ya formando prodigiosos círculos, habrá tenido por objeto acumular al por mayor, de manera mágica lo numinoso y localizarlo (...)”<sup>12</sup>.

Además de citar como referentes las pirámides y templos egipcios, budistas y taoístas, Otto considera el estilo gótico, basado en los análisis de Wilhem Worringer, como el modelo arquitectónico capaz de encantar evocando lo numinoso para expresarlo en obras concretas. De este estilo medieval destaca cualidades como la oscuridad y el silencio que perfilan lo misterioso, pues al matizarse crean un ambiente místico, propicio para generar estados de ánimo introspectivos y de exaltación espiritual en el ser humano.<sup>[2]</sup>

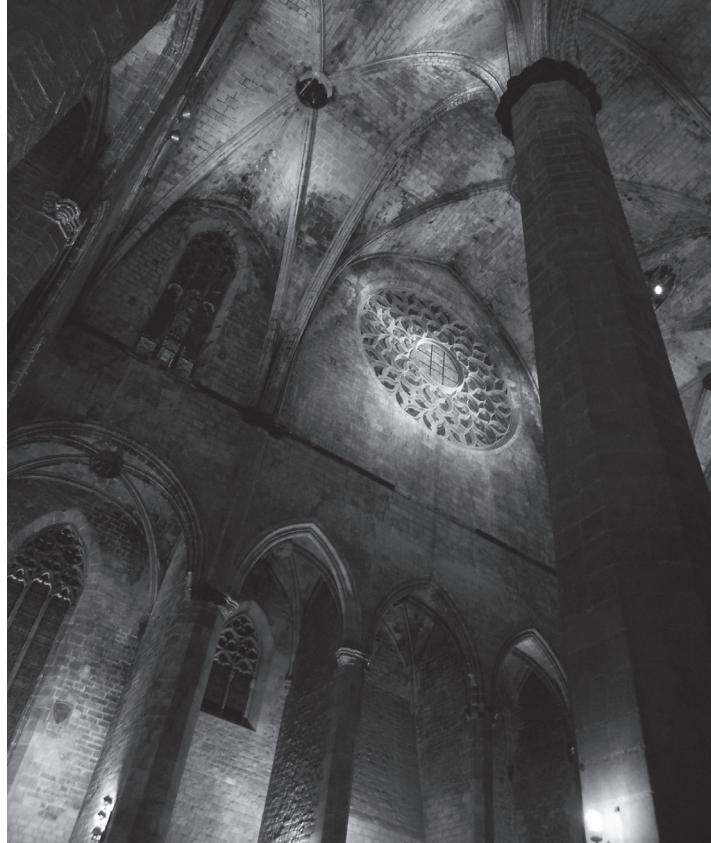
También menciona el vacío, que es otra manifestación de cualidad sublime, como una manera más de despertar la impresión de lo numinoso. Lo ilustra describiendo su uso en el arte oriental, en la pintura china y en algunos ejemplos de su arquitectura.

<sup>11</sup> Diccionario de la Real Academia Española. Versión electrónica. [www.rae.es](http://www.rae.es)

<sup>12</sup> OTTO, Rudolf; *Lo santo*. Barcelona: 2001, p. 93

<sup>13</sup> *Ibid*: pp. 97 y 98

[2] Basílica de Santa María del Mar. Gótico Catalán. 1329-1383. Barcelona  
La escala arquitectónica y el uso de claroscuros en el gótico son elementos clave en la creación de atmósferas que evocan misterio y misticismo. Y, según Otto, las obras de este estilo evocan lo numinoso de manera concreta. Fotografía realizada por la autora en 2011.



[2]

“El vacío indefinido es, por decirlo así, lo sublime puesto en sentido horizontal. El dilatado desierto, la estepa indefinida y uniforme, son sublimes y sirven de estímulo para despertar, por asociación de sentimientos, una resonancia numinosa (...) Como la oscuridad y el silencio, el vacío es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora (...)”<sup>13</sup>.

Oscuridad, silencio y vacío, con su capacidad de provocar la conmoción espiritual en dos direcciones, son negaciones que al desarrollarse en su polo positivo pueden adquirir un sentido de purificación e introspección. Para que se evidencien y adquieran fuerza en la creación artística hay que contrastarlas con sus opuestos: luz, sonido y saturación.

El filósofo Jean François Lyotard enunció años más tarde sus propias consideraciones sobre lo sublime, tal como se puede observar en escritos como: *Lo sublime y la vanguardia*, producto de una conferencia que ofreció en Berlín en 1983, y *Después de lo sublime*, estado de la estética, extraído de su presentación en el coloquio *The States of Theory* de la Universidad de California en 1987.

Coincidiendo con otros pensadores, considera obsoletos los modelos de belleza que el arte imitó por largo tiempo. En cambio en la estética de lo sublime encontró la categoría fundamental para el desarrollo del arte moderno, el cual por medio de la abstracción y lo conceptual, que renunció a la representación figurativa, pretendía presentar lo impresentable. Esto se refiere a que estas obras artísticas querían expresar algo indefinido y oculto a través de lo que se insinúa a simple vista. Su magnitud real se vislumbra sin ser evidente.

Esta manera de crear suspenso para tratar de desentrañar lo secreto, inquieta ante lo desconocido y, a la vez, atrae porque estimula la curiosidad. En el misterio se manifiesta la ambivalencia de lo sublime, así se pueden desencadenar reacciones emocionales intensas, a partir de la experiencia estética, siempre y cuando la obra de arte en cuestión contenga una dimensión de significación profunda a descubrir. Esta idea la desarrolla a partir de la filosofía de Burke, quien había expuesto que las emociones exaltadas se incitan por medio de una amenaza que queda suspendida, el misterio ante lo desconocido genera temor, pero este se suspende al descubrirse algo que termina con el estado de alerta y provoca un alivio que causa deleite y que revive al alma.

Lyotard explica que lo que hace que la sublimidad provoque respuestas apasionadas en dos vías opuestas, como el gozo y el dolor, es la contraposición entre lo que el individuo puede comprender y lo que puede imaginar.

Indagando en el arte moderno y la influencia del suspenso sublime sobre él, Lyotard examina las ideas del artista Barnett Baruch Newman. En el ensayo *The Sublime is now* de 1948, Newman se cuestiona cómo poder lograr crear un arte sublime en un tiempo carente de leyendas y mitos.

Llega a la conclusión de que antes la sublimidad surgía a partir de la idea de Dios, por ejemplo en la arquitectura religiosa, y que en su época lo sublime ya se tenía que buscar dentro de lo sensible en el ser humano.

Así, Newman desarrolla el concepto de *now*, o sea de lo sublime aquí y ahora, refiriéndose al reencuentro del ser consigo mismo en el mismo momento de entrar en contacto profundo con la obra de arte, provocando reacciones físicas y metafísicas que afectan al espectador en la medida en que esa experiencia le resulte significativa o catártica. En su cuadro expresionista abstracto titulado *Vir Heroicus Sublimis*, realizado entre 1950 y 1951, plasma estas intenciones.

Según Lyotard la idea de *now* trasciende lo referente a una temporalidad, a un momento presente, no se puede traducir como el ahora, no es ni lo instantáneo ni lo fugaz entre el pasado y el futuro; el aquí y ahora de Newman describe algo que no se puede anticipar, simplemente sucede, es una ocurrencia, donde lo importante no es lo que sucede, sino que algo suceda. Este acontecimiento implica la fusión de una noción de lugar, aquí, y otra de tiempo, ahora. En su imprecisión, este planteamiento se corresponde con lo sublime. Al no ser predecible, este concepto es incierto, creando el suspenso del que habla Lyotard. También es libre, pues cabe la posibilidad de que nada suceda: “Dejar surgir lo indeterminado como signo de interrogación”.<sup>14</sup>

Newman pretendía ir más allá del sentido grandioso y admirable que la sublimidad tuvo en los siglos XVIII y XIX. Para el artista, la pintura asociada a lo sublime de esa época retrataba un mundo lejano, mientras él con sus creaciones buscaba plasmar la cualidad de la sublimidad indeterminada en el aquí y ahora que trasciende la representación pictórica evidente en el cuadro.

“En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el sucede, es el color, el cuadro.”<sup>15</sup>

Lyotard analiza esta diferencia entre lo sublime potenciado por la pintura moderna, que propicia el suceso inesperado del aquí y ahora por medio del misterio que genera distanciándose de la obviedad de lo que representa, contra lo sublime expresado por el romanticismo por medio de la evocación de imágenes idílicas pero remotas en lugar y tiempo. Concluye que lo indeterminado es la cualidad primordial de lo sublime moderno.

Contribuyendo a conformar una perspectiva de la influencia de lo sublime en la estética contemporánea, también se pueden mencionar otros trabajos como el de Arthur Danto. Este autor aborda lo sublime como un atributo cuya complejidad, a partir de su naturaleza contradictoria y ambigua, amplía los límites de la propia noción de belleza en su libro titulado *El abuso de la belleza* publicado hacia el 2003.

Basado en el trabajo de Lyotard y coincidiendo con él en varios puntos, asegura que la evolución de la abstracción en obras de artistas como Newman y Robert Motherwell, permitió en la modernidad que lo sublime reapareciera con fuerza superando a lo figurativo.

“La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido sin los límites de la representación en imágenes. Por ello los inventores de la abstracción creyeron que esta estaba dotada de una realidad espiritual.”<sup>16</sup>

Para Danto, Newman relacionaba la belleza con la perfección y la serenidad, mientras que asociaba lo sublime con el “éxtasis o *enthusiasmos*”<sup>17</sup> porque es una propiedad primordialmente irracional, pasional, sensible e intuitiva que, tal como Kant apuntaba, tenía en su carácter exaltado la capacidad para perturbar e incluso llegar a ser disonante.

En el cuadro *Vir Heroicus Sublimis*, citado anteriormente, Newman quiso representar según la descripción de Danto, que el ser humano puede ser sublime en su relación con el mundo cuando alcanza el desarrollo de su consciente y va descubriendo quien es en realidad. Para ello, decide plasmar su pintura, concebida para contemplarse de cerca, en vivo, en un lienzo de dos metros y cuarenta y dos centímetros de alto por cinco metros con trece centímetros de largo. Con esto pretende generar una impresión al hacer conscientes a los espectadores de su propia escala al estar ahí, no empujados, sino contundentes. [3]

“Esta obra se revela de repente como un misterio y la propia presencia del espectador, como si antes de ese instante no hubiera sido capaz de asumir su verdadera fuerza. Ese descubrir lo antes imperceptible es la conciencia de la propia existencia que genera el asombro del *now*, la sorpresa que lo sublime es capaz de provocar “aquí y ahora” era el objetivo que Newman perseguía con su creación. Lo cual Danto relaciona con el concepto del Dasein de Heidegger: ser ahí y tener conciencia de ello.”<sup>18</sup>

<sup>14</sup> LYOTARD, Jean François; *Lo sublime y la vanguardia. Lo inhumano*. Buenos Aires: 1998, p. 97

<sup>15</sup> *Ídem*; p. 99

<sup>16</sup> DANTO, Arthur; *El abuso de la belleza*. Barcelona: 2005, p. 220

<sup>17</sup> *Ibidem*; p. 208

<sup>18</sup> *Ibidem*; p. 222

<sup>19</sup> NESBITT, Kate; *Theorizing a new agenda for architecture*. EUA: 1996, p. 29

<sup>20</sup> NESBITT, Kate; *Narratives of Literature, the Arts and Winter*. EUA: 1995, pp. 95-110

Existen otros autores que han explorado conceptos relacionados, como el filósofo Jaques Derrida, que aun cuando no menciona específicamente el término de lo sublime en sus disertaciones, estudia ideas tales como la ausencia, la indeterminación y lo indecible. Atributos de negación con límites y efectos ambiguos, que tienen la capacidad de adquirir un sentido positivo, cuando su imprecisión se valora como potencial abierta a la flexibilidad.

Tal como se observa, la ambivalencia que caracteriza a la sublimidad la hace indeterminada, liberándola de la rigidez inamovible y potenciando sus alcances. La intensidad de los efectos que es capaz de detonar, la dotan de una gran fuerza, destacándola de otras categorías estéticas. De ahí que sea significativo indagar y situar su papel en la contemporaneidad, pues aporta con su carácter indeterminado y abierto a la complejidad, frente a un mundo que sigue inmerso en la inercia del exceso de razonamiento lineal que aniquila, además, lo sensible e intuitivo.

### Lo sublime vigente en la teoría contemporánea de la arquitectura

La arquitecta estadounidense Kate Nesbitt desarrolla, en el libro compilatorio: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, la idea de cinco paradigmas que marcaron el cambio entre modernidad y posmodernidad en la arquitectura. Dichos paradigmas son: la fenomenología; la estética de lo sublime; las teorías lingüísticas que incluyen el estructuralismo, el post estructuralismo y la deconstrucción; el marxismo y el feminismo.

[3] Imagen realizada por la autora del texto que representa el cuadro *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman (1950-1951). Óleo sobre tela. MOMA: The Museum of Modern Art, NY



“La consideración fenomenológica de la arquitectura desplaza al formalismo y da espacio a la estética de lo sublime contemporáneo en la posmodernidad (...). Esta visión da importancia a los detalles en el diseño arquitectónico, se atiende la manera como las cosas están hechas. Esta manera de diseñar no solo reconoce y celebra los elementos básicos de la arquitectura (muro, suelo, techo, etc. como horizonte o frontera), también renovó el interés en las cualidades sensoriales de los materiales, luz y color, así como en lo simbólico y significativo.”<sup>19</sup>

Reconociendo la importancia de la influencia de la estética de lo sublime en la arquitectura y el arte, Nesbitt escribió hacia 1995 un ensayo titulado *The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction*.

“El significado de lo sublime como sujeto estético del arte y la arquitectura parecen situarse en su alcance conceptual o, en el caso de lo sublime religioso, en su dimensión espiritual. Lo sublime refiere a ideas de inmensidad como el espacio, el tiempo, la muerte y lo divino”<sup>20</sup>.

En este texto la autora propone que aun cuando parecía que el interés por lo sublime se había extinguido, es la categoría fundamental para entender la transición entre la arquitectura y su pensamiento desde el periodo moderno, entendido este desde 1800 hasta 1965, hasta el periodo posmoderno, donde adquiere renovada atención.

Haciendo un recorrido por momentos de influencia de lo sublime en la historia de la arquitectura, señala en la obra de los arquitectos Ledoux y Boullée, la intención de transmitir este sentimiento con sus proyectos; en el siglo XIX destaca que lo sublime en arquitectura fue opacado por el eclecticismo histórico, mientras dominó la pintura de paisaje en el romanticismo; y para el siglo XX no pasa por alto el análisis de Lyotard sobre la supremacía de la estética de lo sublime presente en el arte, que con la abstracción hizo posible trascender lo evidente, jugando con lo presentado a simple vista que solo insinúa un contenido más profundo a desvelar. [4]

El hecho de que lo sublime y lo bello parecen haberse ocultado en la arquitectura del siglo XX, según su opinión, fue una decisión deliberada de los teóricos y artistas que pretendían distanciarse del pasado reciente rompiendo radicalmente con la historia previa de la estética. Por ello

el discurso arquitectónico se inclinó por el énfasis positivista en el racionalismo y el funcionalismo elevando los principios científicos sobre lo intuitivo, lo sensible y lo irracional, marginando estos conceptos.

Nesbitt afirma que lo sublime existe de incógnito en la obra de las vanguardias y que detectarlo y aceptar que su influencia ha seguido presente, puede ayudar a replantear el discurso arquitectónico para moverse más allá de la idea de que el formalismo es el que ha imperado en la arquitectura contemporánea.

También contribuyendo a redefinir la persistencia de lo sublime en la arquitectura, se encuentra el trabajo teórico de los arquitectos Peter Eisenman y Anthony Vidler.

El primero, define a lo sublime arquitectónico como “aquello con cualidades etéreas, espacioso, luminoso y airado que resiste la ocupación física” <sup>21</sup> en su ensayo titulado *En Terror Firma: In Trails of the Grotexes*, de 1988. Sus reflexiones parten de la exploración de los límites de la disciplina arquitectónica en relación con la naturaleza y la belleza. Los cuales encuentran ya obsoletos como ideales significativos de la cultura occidental. Así analiza posibilidades de otros paradigmas que superen la triada conceptual arquitectónica de uso, estructura y belleza propuesta desde el siglo I a.C. por Vitrubio.

Eisenman, con gran influencia de filósofos como Derrida, propone, por sus cualidades irracionales, potenciar al componente grotesco de lo sublime, identificado con lo deforme y lo horrible, tal como el romanticismo lo hizo en su momento, en contra de lo tradicionalmente bello asociado a lo racional, perfecto y verdadero. Desde este matiz de la sublimidad, el arquitecto sondea otras nociones vinculadas como lo son lo indescriptible, lo borroso, lo velado, lo oculto, lo indecible, lo sobrenatural, lo incorpóreo y lo vacío.

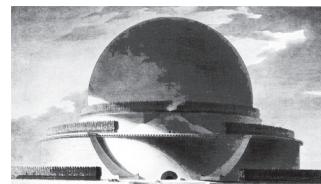
También le interesa desafiar la inflexibilidad de otros dogmas de pensamiento que han regido a la disciplina arquitectónica, proponiendo nuevas vertientes. Rechaza los binomios de conceptos que el arte coloca en oposición, donde uno es el dominante, tal como lo bello sobre lo feo; y explora duplas donde ambas ideas, que él llama textos, se colocan en igual jerarquía sin enfrentarse, formando una estructura de equivalencias. Con este planteamiento, pretende crear un cambio en el discurso actual de la arquitectura que denomina “desplazamiento”. Al ser ambos textos de igual importancia, forman una noción incierta entre ellos (*betweenness*), que sugiere otras ideas.

El desplazamiento busca dar lugar a lo indeterminado de un saber que se asoma parcialmente para ser terminado de descubrir, o ampliar sus posibilidades, tal como describe Lyotard que lo hizo la pintura abstracta de Newman que aplicaba mecanismos de la estética de lo sublime.

Para Eisenman esta postura supera lo ambivalente, logrando lo multivalente. La arquitectura rompe con su definición inamovible posibilitando la trascendencia de su presencia concreta (forma, función, estructura, emplazamiento), para dar lugar a un concepto flexible donde el objeto arquitectónico resultante tenga un efecto borroso. Al estar fuera de foco y no terminar de definirse, se provocan las condiciones de indeterminación que harán posible que a partir de lo que sugiere la arquitectura su habitante termine de construir libremente. Para él no se debe intentar diseñar ni controlar lo incierto, a manera de representación formal, esta cualidad debe quedar implícita en la génesis conceptual del proyecto, conclusión con la que también coincide Vidler.

La obra teórica de Vidler también contribuye a situar la influencia de lo sublime en la contemporaneidad en trabajos como el ensayo de 1990 *Theorizing the Unhomely* y su libro *The Architectural Uncanny*, de 1992. Este arquitecto analiza, entre otros aspectos, los efectos nocivos del lado oscuro de la sublimidad sobre la psique humana y qué papel juega en ello el diseño arquitectónico.

El autor relaciona las palabras del idioma inglés, *unhomely* y *uncanny*, con el trabajo de Sigmund Freud quien en un texto de 1919 traduce *uncanny* como lo siniestro, describiéndolo “como algo familiar que ha estado reprimido previamente, como un reconocimiento perturbador de la presencia de una ausencia”<sup>22</sup>. Frente a esta imagen derivada de modelos psicoanalíticos, estudia la represión de los recuerdos y la memoria, cuya evocación llega a producir desde el temor hasta terror en grado extremo. La combinación entre lo familiar y lo perturbador a lo que Freud hace referencia, se corresponde al sentido de *unhomely*, que puede significar lo inhabitable, inquietante, lo no acogedor. El sentido de ambos términos es en realidad indefinido, abarca lo extraño, lo sobrenatural y lo espeluznante con tendencia a producir miedo por un susto inesperado cuya intensidad varía.



[4] Imagen editada a partir del *Cenotafio para Newton* de Étienne-Louis Boullée de 1784. Ejemplo de arquitectura sublime.

<sup>21</sup> EISENMAN Peter; *En Terror Firma: In Trails of the Grotexes* (1988) en NESBITT, K.; *Theorizing a new agenda for architecture* EUA: 1996, p. 564

<sup>22</sup> VIDLER, Anthony; *Theorizing the Unhomely* (1988). En NESBITT, K. *Theorizing a new agenda for architecture*. EUA:1996, p. 572

Vidler encuentra que las ciudades contemporáneas son cada vez más siniestras e inquietantes afectando a sus habitantes. El caos urbano actual producto del crecimiento urbano acelerado, la devastación del medio y la contaminación, la desigualdad social y el ritmo de vida que prioriza el consumo y la producción, son detonadores de lo perturbador y la angustia –*uncanny*– en la población. Esto crea una atmósfera inhabitable y amenazante –*unhomely*– que propicia el temor, el estrés y la intranquilidad, acrecentando la violencia y la alienación social. Con esto propone la reflexión acerca de la incidencia del producto de lo arquitectónico sobre la existencia humana y el mundo. [5] [6]

Derivado de las indagaciones anteriores podemos concluir que la influencia de lo sublime sigue vigente incluso en la teoría arquitectónica, pues al ser contradictorio y de límites desdibujados, se identifica con varios rasgos complejos de la contemporaneidad.

Por lo tanto es pertinente reflexionar sobre su significado y resonancia. Lo sublime aporta flexibilidad y libertad desde su polo inquietante o desde su perspectiva iluminadora, pues expresa nociones que invitan a ser revaloradas en nuestra época, tales como lo son lo irracional, el asombro, lo indeterminado, lo intuitivo y lo sagrado.



[5]



[6]

[5] [6] Estas imágenes ilustran uno de los enfoques de la idea de lo *unhomely* y *uncanny*, es decir, lo inhabitable y siniestro, que ha explorado Anthony Vidler en relación con el polo perturbador de lo sublime urbano-arquitectónico contemporáneo. En muchas de las grandes ciudades en la actualidad el caos, la contaminación, las altas densidades, entre otros factores generan sentimientos de alienación, inseguridad e intranquilidad entre la población. Fuente: Karina Contreras, 2013.