

Entre la razón que conforma y la pasión que disuelve. Afinidades entre discursos estéticos y obras pictóricas  
Betsabé Pap  
Boletín de Arte (N.º 28), e083, ISSN 2314-2502  
<https://doi.org/10.24215/23142502e083>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# ENTRE LA RAZÓN QUE CONFORMA Y LA PASIÓN QUE DISUELVE

AFINIDADES ENTRE DISCURSOS ESTÉTICOS Y OBRAS PICTÓRICAS<sup>1</sup>

## BETWEEN REASON THAT SHAPES AND PASSION THAT DISSOLVES AFFINITIES BETWEEN AESTHETIC DISCOURSES AND PICTORIAL WORKS

Betsabé Pap | [betsabepap@gmail.com](mailto:betsabepap@gmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0003-0238-3607>  
Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires

Recibido: 6 de Marzo de 2025 | Aceptado: 8 de Agosto de 2025 | Publicado: 8 de julio de 2026

### RESUMEN

En *El nacimiento de la tragedia* Friedrich Nietzsche problematiza una dualidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco, principios vitales que se hallarían en tensión en todo verdadero arte. Mientras Apolo representa al instinto capaz de dar formas, aquel que vela el dolor de la existencia mediante la bella apariencia, Dioniso encarna el devenir y la irracionalidad que succionan toda figura. Según creemos, esa tensión que Nietzsche descubre sobrevive en la cultura occidental bajo distintas máscaras. Problematizaremos aquí una de las formas que adquiere esta pervivencia en las discusiones estéticas que van desde fines del siglo XVIII hasta fines del XIX. Rastreadremos cómo la tensión entre lo conformado y lo informe se reformula allí en torno a lo bello y a lo sublime; y cómo esta configuración simbólica tiene sus ecos, no sin alteraciones y resignificaciones, en ciertas obras pictóricas del período.

### PALABRAS CLAVE

Bello; sublime; razón; pasión; romanticismo

### ABSTRACT

In *The Birth of Tragedy* Friedrich Nietzsche problematizes a duality between Apollo and Dionysus; vital principles that would be found in tension in all true art. While Apollo represents the instinct capable of giving form, which veils the pain of existence through beautiful appearance; Dionysus embodies the irrationality that sucks up every figure. We believe that this tension that Nietzsche discovers survives in Western culture under different masks. We will problematize here one of the forms that this survival implies in the aesthetic discussions that go from the end of the 18th century to the end of the 19th century. We will trace how the tension between the formed and the formless is reformulated there around the beautiful and the sublime; and how this symbolic configuration has its echoes, not without alterations and resignifications, in certain pictorial works of the period.

### KEYWORDS

Beautiful; sublime; reason; passion; romanticism

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de una tesis de posgrado en curso.



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

En *El nacimiento de la tragedia* el arte trágico es presentado por Friedrich Nietzsche como el más elevado porque en él se manifiesta una dualidad entre lo apolíneo y lo dionisiaco, principios vitales que se hallan en una constante tensión y cuya simultánea presencia sería requisito de todo verdadero arte. Nietzsche argumenta que, mientras Apolo representa allí al instinto capaz de dar formas, aquel que vela la verdad caótica del mundo con la bella apariencia; Dioniso encarna el devenir y la irracionalidad que succionan en su fluir toda figura. En ese modelo, la figura de Apolo opera introduciendo un aparente orden, sea mediante las formas visuales propias de las artes plásticas, sea bajo la forma del *logos*; es decir, cubriendo el mundo de palabra, sentido y razón. Del principio apolíneo derivan, así, todas las ideas de armonía, medida, belleza, racionalidad y equilibrio que con el paso del tiempo (y, en particular, de la mano de Johann Winckelmann) serían asociadas en occidente al mundo griego. Apolo es también productor de sueños y del principio de individuación, que despedaza lo que Nietzsche llamará el «Uno Primordial», produciendo con ello un sentimiento trágico que acompaña al hombre. Dioniso se identifica, en cambio, con ese Uno Primordial u originario (*Ur-Eine*), expresión que remite en esta obra a la idea de un eterno devenir vital del que todo nace y al que todo retorna, y que Nietzsche define allí como «lo verdaderamente existente» (Nietzsche, 2004, p. 59), «una esfera que está por encima y antes de toda apariencia» (p. 74), o como «la vida eterna más allá de toda apariencia» (p. 144). El éxtasis dionisiaco conecta a los hombres con esa vida del todo en la que «viven felices, no como individuos, sino como lo único viviente, con cuyo placer procreador» (Nietzsche, 2004, p. 147) están fundidos. En el fondo, la vida es una sola, sin particularidades, aun cuando de ella todo nazca gracias al despedazamiento apolíneo; de allí que el éxtasis dionisiaco suponga la «aniquilación de las barreras y de los límites habituales de la existencia» (Nietzsche, 2004, p. 80). Si Apolo es el dios de la medida, Dioniso es el de la embriaguez, y por ello su elemento primordial es la música: aquel arte que no se puede contener, que no se logra conceptualizar. Dioniso representa, así, el caos aniquilador de toda individualidad, las fuerzas pasionales que son capaces de conectarnos con los mayores placeres, pero también con el horror y el profundo sufrimiento de la existencia.

Hasta aquí tenemos, pues, por un lado, a las fuerzas conformadoras de la razón, y, por otro –aunque conjugadas en la misma obra de arte–, a las disolventes fuerzas de la pasión. Interesa ahora analizar cómo estas fuerzas se reconfiguraron en las discusiones estéticas de fines del siglo XVIII. En su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, obra publicada en 1757, Edmund Burke (1987) afirma que mientras que lo bello se relaciona con las pasiones de la sociedad, lo sublime deriva de las pasiones de autoconservación. Mientras que en lo bello experimentamos placenteramente lo pequeño y lo delicado, aquello que en tanto podemos dominar, suscita nuestro amor (Burke, 1987); en lo sublime experimentamos algo que nos supera y aterroriza (Burke, 1987), produciendo en nosotros poderosos padecimientos: «Todo lo que es de algún modo terrible es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir» (Burke, 1987, p. 29).

Immanuel Kant (2015) argumenta en una línea similar. En su *Crítica del Juicio*, publicada en 1790, afirma que la belleza «es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin» (2015, p. 75). Esto es, nos representamos un objeto como bello cuando percibimos en él un cierto ordenamiento que no podemos conceptualizar, pero que nos permite concebir la concordancia de lo diverso en lo uno. Así, lo bello nos permite pensar en un ordenamiento en el objeto –o, mejor dicho, en la representación que de él nos hacemos– y, sobre todo, en una especie de sintonía entre éste y nuestra naturaleza suprasensible, aun cuando no sea posible conceptualizar ese orden, ni ese vínculo ni saber a ciencia cierta si algo de él anida efectivamente en el objeto. Pero mientras que lo bello se refiere a la forma necesariamente limitada del objeto representado, lo sublime, «al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación» (Kant, 2015, p. 83). Dado que en la experiencia de lo sublime el espíritu se halla por igual atraído y rechazado por el objeto, en tanto éste escapa a su capacidad de

razonarlo, se trata éste de un «placer negativo» (Kant, 2015, p. 84). De allí que el sentimiento de lo sublime parezca ser contrario a nuestra capacidad de juicio, «inadecuado a nuestra facultad de exponer y, en cierto modo, violento para la imaginación» (Kant, 2015, p. 84), aunque –paradójicamente– esa inadecuación respecto de nuestras capacidades reflexivas sea constitutiva de la experiencia de elevación propia de lo sublime. Kant (2015) divide, a su vez, entre un sublime matemático, que se refiere a «aquello que es grande por encima de toda comparación» (p. 86), y un sublime dinámico, que remite a la naturaleza como una fuerza poderosa y temible (Kant, 2015). Así, reconoce en lo sublime, al decir de Umberto Eco (2010), «la potencia de la naturaleza informe e ilimitada: las rocas escarpadas y majestuosas, las nubes tempestuosas, los volcanes, los huracanes, el océano, y cualquier otro fenómeno en el que se manifieste la idea de la infinitud» (p. 265).

En relación con los efectos que estas discusiones estéticas habrían tenido en el campo del arte, Larry Shiner (2004) considera que la definición del concepto de lo bello fue indispensable para fundamentar teóricamente el moderno sistema de las artes (y, por lo tanto, la autonomía de este campo), pero también afirma que –y en esto concuerda con Giulio Carlo Argan (1998)– los conceptos de lo sublime y lo pintoresco permitieron ampliar la moderna concepción del arte. En este marco, considera que la importancia creciente que fueron tomando las reflexiones en torno a lo sublime hizo que ya hacia fines de siglo XVIII el concepto de lo bello comenzara a perder relevancia. Por su parte, Argan (1998) afirma que en las poéticas de lo sublime la naturaleza es considerada como un ambiente misterioso y hostil, que lleva al hombre a la soledad y a la desesperación –actitud que Argan encuentra en los poetas del *Sturm und Drang*, tanto como en William Blake y Johann Heinrich Füssli–. Se trata, según el autor, de poéticas de lo absoluto en la medida en que el concepto y la experiencia de lo sublime habrían nacido de la sensación de pequeñez del hombre ante la inmensidad de las fuerzas naturales, fuerzas frente a las cuales no cabría otro sentimiento más que la angustia y «la soledad sin esperanza» (Argan, 1998, p. 6). Esta categoría, que llamaba a reconocer en la naturaleza una fuente de energías abrumadoras y sobre humanas, se tradujo en el campo de la representación pictórica en «colores a veces oscuros, otras veces exangües» (Argan, 1998, p. 6) y en dibujos de trazos muy marcados.

Ahora bien, si sublime es el nombre de la experiencia en la cual nos encontramos ante una fuerza inconmensurable que nos supera, entonces, por su propia naturaleza, resulta que lo sublime no puede ser captado en la materia de la obra de arte; lo absoluto elude la finitud de su soporte sensible y de nuestra propia sensibilidad. Sin embargo, pareciera que la pintura del siglo XIX –en particular la romántica, pero no exclusivamente– se empeñó en intentar capturarlo, buscando diversas maneras de plasmar lo ilimitado. De la mano de ese esfuerzo, la obra de arte pareció constituirse, paulatinamente, en una puerta de entrada o, tal vez, en una señalización que apuntaba a un más allá de sí misma, a un exceso de significado que solo podía ser aludido, aunque nunca del todo mostrado. El objetivo de este trabajo es problematizar, a través del análisis de un corpus de obras pictóricas decimonónicas, de qué manera se enfrentó ese desafío. Para ello, procuraremos tender puentes –teniendo en cuenta la inerradicable heterogeneidad semiótica entre un campo y otro– entre el modo en que se pensó el concepto de lo sublime en el terreno de la palabra y el modo en el que, según creemos, se procuró plasmar esa misma experiencia en el campo de la imagen visual.

### LO SUBLIME COMO PAISAJE

Cada cosa de la vida de los elementos emanado de ellos mismos, llegaba hasta nosotros, asimilándose [...]. A fuerza de penetrarnos, de entrar en nosotros, también nos convertíamos en naturaleza, sentíamos que ella ganaba sobre nosotros y teníamos por ello una alegría desmesurada; habríamos querido perdernos en ella, ser tomados por ella o arrebatarla en nosotros. [...] Extendiéndonos sobre la naturaleza, en éxtasis lleno de delirio y de gozos, lamentábamos que nuestros ojos no pudieran ir hasta el seno de los peñascos, hasta el fondo de los mares, hasta el extremo del cielo [...]; y, en la simpatía de esta efusión contemplativa, habríamos querido que nuestra alma, irradiándose por doquier, fuese a vivir en toda esta vida (Flaubert, 2000, pp. 95-96).

En esta descripción de Belle-Isle, Gustave Flaubert nos ofrece una imagen literaria de lo sublime: la fuerza imponente y misteriosa de la naturaleza, la estupefacción contemplativa seguida del sentimiento de sumisión y de un deseo ferviente que oscila entre las ansias de cooptar esa potencia y las de abandonarse a ella. El correlato pictórico de esta experiencia, tan propia de la imaginación romántica fue, por caso, la representación de vastos océanos o de cielos estrellados, que nos llevan a imaginar que lo que vemos es solo una parte de algo que va mucho más allá; o bien, como representación clásica de lo sublime dinámico, imágenes de tempestades en las que lo que nos conmueve ya «no es la impresión de una vastedad infinita, sino de una infinita potencia» (Eco, 2010, p. 294). Por caso, en *Tormenta de nieve, Aníbal y su ejército cruzando los Alpes*, de William Turner [Figura 1] encontramos conjugadas cierta sensación de vértigo y de amenaza con un halo de calma contemplativa. Los personajes están ante la tempestad, pero no entran en ella, ni ella los alcanza aún; lo sublime es aquí un escenario de fondo en el que las espesas pinceladas y los colores fríos dejan adivinar la magnificencia de la naturaleza. Reina allí una tensión entre caos y equilibrio, entre luz y oscuridad, entre la forma y lo informe. En *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault [Figura 2], vemos ya los efectos del brutal temporal sobre una tripulación que es, ante ella, frágil. En unos tonos plomizos y sepia, contemplamos el momento de agonía de los sobrevivientes que han sido abandonados a su suerte. El furor de la naturaleza los ha tocado produciendo estragos, pero luego del encuentro los límites entre ella y el hombre parecen nuevamente nítidos, y de allí que sobrevenga una pequeña luz de esperanza en el horizonte para quienes han sobrevivido. Pero en *El mar de hielo*, de Caspar David Friedrich [Figura 3] –que, sintomáticamente, lleva como subtítulo *Naufragio de la esperanza*–, llegamos a la derrota del hombre frente a la naturaleza. Arribamos, podríamos decir usando las palabras de Hans Blumenberg (1995), a la imagen del mar «como límite natural del espacio de las empresas humanas» (p. 15), o más aún, a «su demonización como ámbito de lo imprevisible, de la anarquía, de la desorientación» (p. 15). En el cuadro de Friedrich el casco del barco apenas se vislumbra y la tripulación ha sido reemplazada por estáticos bloques de hielo. El pintor alemán nos brinda una imagen de la naturaleza en la que ésta se muestra más en su poder aniquilador que como madre creadora, como una potencia en cuyo seno la vida es imposible. Los afilados bordes de los témpanos y los gélidos, pero iluminados tonos de la composición nos recuerdan que adentrarnos en lo sublime conlleva el riesgo de la muerte.

### EL ÉXTASIS COMO COMUNIÓN

Los teóricos de lo sublime nos advertían que el placer en lo terrible era posible en la medida en que lo observáramos desde la seguridad del atalaya contemplativo. ¿Pero qué sucede cuando los límites entre el poder de la naturaleza y los débiles contornos del hombre se confunden? ¿Qué pasa cuando esa potencia nos alcanza, cuando toma la forma de una pasión que nos atraviesa? ¿Es posible aún el placer en el marco de la vulnerabilidad? Rafael Argullol (1987) argumenta que la fascinación de los románticos por la naturaleza residía en «la promesa de totalidad» (p. 91) que creían ver en su seno, que los llevaba a querer sumergirse en ella, pero también en la atracción terrorífica hacia su destructividad. El profundo vínculo entre esa promesa y la seducción por la perdición de sí nos recuerda al éxtasis dionisiaco que Nietzsche (2004) describe, ese «estado del “hallarse-fuera-de-sí”» (p. 212) en el que con solo dar un paso «no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser» (p. 212). Así, la promesa de recomposición en una totalidad mayor parece constituirse en la nueva fuente de placer que se alza como recompensa ante el autosacrificio. El romántico ve, pues, la posibilidad de sumergirse en esa fuerza misteriosa que lo supera como una vía de escape frente a la fragmentación. En la pérdida hay, pues, reconciliación, una suerte de placer trágico en la idea de entregarse al todo.

En el campo pictórico vemos, pues, cómo lo sublime parece ser el nombre de un imponente paisaje en el cual se manifiesta la inconmensurable fuerza de la naturaleza y ante el cual el hombre reacciona: «El infinito está fuera del hombre, se materializa en las montañas, en el mar, en la tempestad, en cualquier forma de naturaleza abismal» (Martínez Arias, 2015, p. 123). Pero veremos también cómo, progresivamente, ese poder abismal que trasciende al

hombre se va convirtiendo en una fuerza que comienza a penetrar en su interior, cómo el entorno natural parece digerir a los personajes. Así, en el cuadro de William Blake titulado *El círculo de los lujuriosos* [Figura 4], en el que el artista ilustra el pasaje de Dante por el quinto círculo del infierno, los condenados se ven arrastrados por una marea humana en la que se aúnan las fuerzas propias con las naturales. El enlace místico, de comunión con el todo, tiene aquí cierto tono placentero. Imbuidos en el torbellino, los amantes parecen flotar en un estado extático, como figuras sin gravedad presas aún de sus pasiones. El infierno ingrátido de tonos pasteles de Blake no parece un lugar terrible, allí los cuerpos se disuelven sin violencia para flotar eternamente. Así, vemos cómo las fuerzas disruptivas y disolutorias que se proyectaban antes sobre la naturaleza, parecen ahora comenzar a introyectarse, convirtiéndose en impulsos propios que arrastran al hombre a fundirse con el mundo circundante. Lo que antes era terror ante el gélido océano se transforma en sentimiento oceánico, en la búsqueda de un retorno a una unidad mítica originaria, aún al precio de la propia aniquilación. Tal como sucedía con la ruptura dionisiaca del principio de individuación, en esta nueva experiencia subjetiva –que bien podríamos considerar sublime– existe una «conciencia de la muerte como ruptura de la discontinuidad individual pero también la conciencia de la continuidad de la vida [...] aunque sea en la disolución del sujeto» (Martínez Arias, 2015, p. 127).

Algo de ese manto lúgubre se deja adivinar también en *Casa en claro de luna* [Figura 5], de Edvard Munch, en el que la fusión con el entorno adquiere un tono amenazante. Sobre un fondo negro emerge una figura femenina de la que no se percibe más que la falda y un contorno de pelo. La composición es más bien estática, pero aún en esa quietud irrumpe un magma de matorrales que parece consumir todo lo que toca. Edward Lucie-Smith (1997) afirma que «Munch posee el don de infundir en sus cuadros alguna emoción dominante» (p. 183), y aquí todo el paisaje parece estar atravesado por una amalgama de melancolía y de tormento. La opresión viene de afuera, pero brota también desde el interior de las figuras humanas. Leonardo Martínez Arias (2015) identifica esta unificación entre la amenaza externa y el drama interior con la presencia de lo siniestro, ahora «la naturaleza no confronta al hombre con su propia grandeza espiritual, como había descrito el sublime romántico, sino que deviene un espejo de su propio tormento» (p. 147). Es imposible saber si se trata de una correspondencia con un afuera o de una proyección subjetiva, estamos ante una experiencia en la que esos extremos se diluyen. Así, al decir de Argullol (1987), vemos cómo las pasiones afloran brutalmente cooptando el espacio y haciendo que el hombre aparezca «inmerso en un torbellino en el que participa indefenso y sin posibilidad real de elección» (como se citó en Martínez Arias, 2015, p. 207).

En la litografía de Odilon Redon titulada *La muerte: Mi ironía supera a todas las demás* [Figura 6] la diferencia entre el escenario y la persona humana es casi indiscernible. Y esta indefinición formal de la composición tal vez pueda comprenderse como un modo de expresar un contenido que, por su infinitud, rebasa toda capacidad de expresión y de comprensión racional. Quizás, el hecho de limitarse al blanco y negro haya tenido que ver, como sostiene Lucie-Smith (1997), con el «propósito de producir en el espectador una especie de difusa y dominante atracción hacia el oscuro mundo de lo indeterminado» (p. 72). Parece manifestarse ante nuestros ojos una visión interior: la imagen de un estado anímico en estado puro, en el cual el contenido figurativo se ve distorsionado, modelado por oscuras fuerzas. En *Silencio* [Figura 7], de Johann Heinrich Füssli, nos encontramos, finalmente, ante un paisaje absolutamente interiorizado; si antes era la naturaleza la que avanzaba sobre el hombre, ahora éste ha fagocitado su entorno. Vemos a alguien absorto, replegado sobre sí, tal vez porque la experiencia de lo sublime es inefable. No sabemos si estamos ante la imagen de una tortuosa y desolada espera, o ante la entrega final, ya sin resistencia, a las fuerzas de la pasión.

## CONCLUSIONES

Durante los siglos XVIII y XIX lo sublime pareció designar un tipo de paisaje o escenario natural. Pero, como aclara Steven Levine (1985), sus teóricos dejaron en claro que la categoría no remite a una ontología, sino a una fenomenología; esto es, no a una esencia de las cosas,



sino a un particular tipo de experiencia subjetiva. Lo sublime no es, pues, sino «la enaltecida conciencia de contemplarse contemplando el mundo»<sup>1</sup> (Levine, 1985, p. 392) y es, por tanto, el nombre de un gesto reflexivo típicamente moderno. De allí que hayamos pretendido analizar los cuadros como espejos de una mirada, espejos que nos muestran tanto su refracción como el prisma que la atraviesa y la produce. De allí que creamos ver ante nosotros antes que la representación de la naturaleza, nuestra experiencia de un sentimiento que llamamos sublime. Así, quizás podría decirse que la categoría estética de lo sublime alberga cierta circularidad: a la vez que describe un paisaje exterior, lo produce, permitiéndonos reconocer aquello que nosotros mismos depositamos en él. Desde este punto de vista, lo sublime debería ser pensado en su efecto performativo sobre el campo visual.

En el marco de esta línea de análisis, hemos creído detectar cómo en un conjunto de obras pictóricas se fue tejiendo una trama simbólica en la que las pasiones parecieron constituirse en un factor de disolución (de las formas, del orden compositivo, etc.); una trama en la que la experiencia de lo sublime se interioriza paulatinamente, traduciéndose –paradójicamente– en una serie de registros formales de lo informe. Es sobre ese trasfondo que se vuelve comprensible la fusión paulatina entre el afuera y el adentro, la confusión de los contornos, la homogeneización de las paletas y demás recursos formales a través de los cuales se manifiesta el poder disolutivo de las fuerzas naturales que nos habitan y nos exceden. Así, hemos visto cómo ciertas imágenes de abrumadores paisajes dan paso a una serie de experiencias *interiores*. Cómo, progresivamente, los escenarios parecen asimilar a los personajes representados, penetrándolos y transmitiéndoles su enigma; y viceversa, cómo la tempestad parece transformarse en angustia, en exasperación, a veces en resignación. En ese choque entre las majestuosas fuerzas de la naturaleza y la pequeñez de los hombres que la habitan, parece haber drama y heroísmo, pero también cierta curiosidad y melancolía, sentimientos responsables de arrastrarlos hacia el interior de aquellos peligrosos entornos. Podría verse, pues, cierto goce ante la experiencia de aquello que nos vulnera, pero también el abatimiento que nace de las poderosas fuerzas de la pasión que superan a las de la razón y la voluntad. Así, frente al dominio de la razón sobre la naturaleza que planteaba lo bello, tal vez pueda verse en lo sublime, en cambio, la manifestación estética del dominio de la naturaleza sobre el hombre.



Figura 1. William Turner (1810-1812). *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps* (Tormenta de nieve, Aníbal y su ejército cruzando los Alpes). Óleo sobre tela. 144.7 x 236cm. National Gallery. Archivo de Wikimedia Commons

1 «The sublime is simply the heightened consciousness of beholding oneself beholding the world». Traducción de la autora.





Figura 2. Théodore Géricault (1818-1819). *Le Radeau de la Méduse* (*La balsa de la Medusa*). Óleo sobre lienzo. 491 x 717cm. Museo del Louvre. Archivo de Wikimedia Commons



Figura 3. Caspar David Friedrich (1823-1824). *Das Eismeer, oder Die verunglückte Hoffnung* (*El mar de hielo. Naufragio de la esperanza*). Óleo sobre tela. 96.7 x 126.9cm. Kunsthalle Hamburg. Archivo de Wikimedia Commons





Figura 4. William Blake (1824-1827). *The Circle of the Lustful* (*El círculo de los lujuriosos*). Lápiz, tinta y acuarela. 36.8 x 52.2cm. Birmingham Museum and Art Gallery. Archivo de Wikimedia Commons



Figura 5. Edvard Munch (1893-1895). *House in Moonlight* (*Casa en claro de luna*). Óleo sobre lienzo. 70 x 95,8 cm. Bergen Kunstmuseum. Archivo de Wikimedia Commons





Figura 6. Odilon Redon (1889). *La Mort: Mon ironie dépasse toutes les autres! (La muerte: Mi ironía supera a todas las demás)*. Litografía. National Gallery of Art. Archivo: NGA Images, the National Gallery of Art

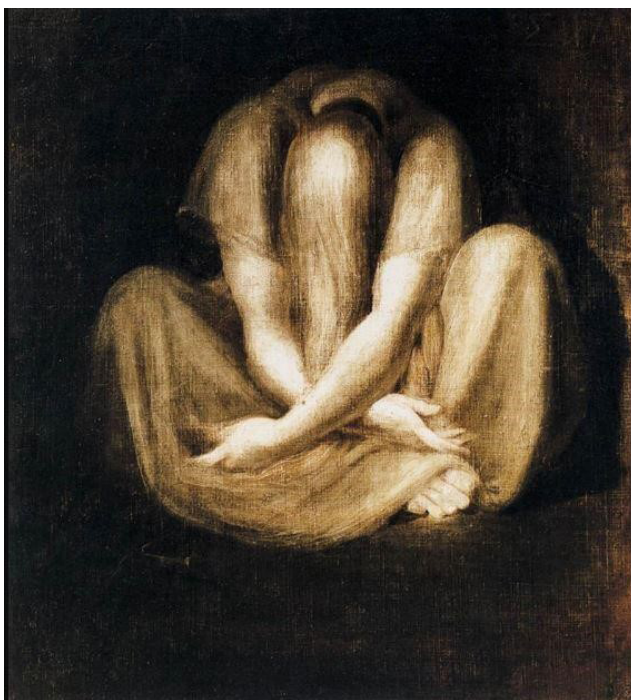


Figura 7. Johann Heinrich Füssli (1799-1801). *Silence (Silencio)*. Óleo sobre lienzo. 63.5 x 51.5cm. Kunsthau Zürich. Archivo de Wikimedia Commons

## REFERENCIAS

- Argan, G. C. (1998). *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal.
- Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Plaza & Janes
- Blumenberg, H. (1995). *Naufragio con espectador*. Visor.
- Burke, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos.
- Eco, U. (2010). *Historia de la belleza*. Debolsillo.
- Flaubert, G. (2000). *Viaje por Bretaña*. Océano/Abraxas.
- Kant, I. (2015). *Crítica del Juicio*. Gredos.
- Levine, S. (1985). Seascapes of the Sublime: Vernet, Monet, and the Oceanic Feeling. *New Literary History*, 16 (2), 377-400. <http://www.jstor.org/stable/468752>
- Lucie-Smith, E. (1997). *El arte simbolista*. Ediciones Destino.
- Martínez Arias, I. (2015). *De lo demoníaco a lo abyecto. Figuras de lo terrible en el arte moderno* [Tesis de doctorado, Universidad Pompeu Fabra]. <http://hdl.handle.net/10803/387316>
- Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Paidós.
- Winckelmann, J.J. (1955). *Historia del arte en la Antigüedad. Seguida de las observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Aguilar.