

## SIN ATRIBUTOS: EL PAISAJISMO DE FRIEDRICH COMO VÍA DE APROXIMACIÓN A LA CONCEPCIÓN ROMÁNTICA DE LO HUMANO

Paula Santiago Martín. Universidad Politécnica de Valencia

**Resumen.** La pintura de Caspar David Friedrich articula la pérdida de centralidad humana en el discurso artístico del siglo XIX. El paisaje deja de actuar como telón de fondo y el ser humano representado en el mismo da sistemáticamente la espalda al espectador. Este desplazamiento propicia un giro desposesivo de disolución antropomórfica: el hombre pierde sus atributos de dominación y asume una descentrada fragilidad que ejercerá su influjo en movimientos artísticos del siglo XX como el Land art y los Earth-works.

**Abstract.** The paintings of Caspar David Friedrich articulate the loss of human centrality in the artistic discourse of the 19<sup>th</sup> century. Landscape is not used as a backdrop anymore and human beings represented on it turn their back on the spectator. This shift favours a dispossessing turn of anthropomorphic dissolution: man loses his dominance attributes and adopts a decentralised fragility which will influence the artistic movements of the 20<sup>th</sup> century, such as Land art and the Earth-works.

### *1. La pérdida pictórica de la antropocentralidad*

Puede resultar paradójico abordar una aproximación a lo que el ser humano asume y representa partiendo de una lectura del paisajismo romántico, especialmente si tenemos en consideración que este género pictórico que alcanza su plena autonomía y madurez durante los siglos XVIII y XIX, se decanta por una progresiva desantropomorfización. Sin embargo, la constatación de este hecho, no debe hacernos olvidar que, tras la aparente pérdida de centralidad operada en el protagonismo del referente humano, lo que en verdad se está poniendo de relieve es una nueva mirada en torno al papel que desempeña el hombre en su relación consigo mismo y con el entorno natural en el que se inscribe.

Para analizar el sentido de esta renovadora mirada vamos a centrar nuestra atención en la obra del pintor alemán Caspar David Friedrich (1774-1840), ya que la misma actúa como paradigma de la nueva sensibilidad emergente que surge en la Europa posterior al terremoto de Lisboa de 1755. En este sentido, frente al papel central –a la par que centrado– desempeñado por el hombre en la representación pictórica occidental, éste va a verse sustancialmente desplazado en su ubicación.<sup>1</sup> En el giro físico y conceptual que conlleva esta acción, Friedrich utiliza la presencia humana como rastro de una antigua y perdida autoridad: el hombre deja de ser actor para pasar a ser espectador, de ahí que su protagonismo discursivo asuma un carácter meramente subsidiario.

El presente comunicado se articula desde un objetivo muy preciso: aunque con anterioridad al movimiento romántico el paisaje ya había encontrado un espacio propio dentro de la pintura occidental, no por ello la presencia humana iba a quedar relegada dentro del mismo. Pese al valor que poco a poco va adquiriendo el paisaje como disciplina plástica dotada de un carácter autónomo –pensemos, por ejemplo, en la pintura holandesa–, éste todavía actuará durante el Renacimiento y el Barroco como telón de fondo de representaciones literarias y/o religiosas. De este modo, hombres y mujeres asumían un papel relevante dentro de un discurso en el que no existía aun posibilidad de extrañamiento alguno. Con Friedrich, sin embargo, algo nuevo va a suceder. Sus personajes dan sistemáticamente la espalda a quienes

---

<sup>1</sup> Hecho que, como puede sospecharse, no guarda relación alguna con el desarrollo artístico seguido por la pintura oriental y de la que aquí no vamos a ocuparnos, dado que nuestra lectura desea quedar circunscrita a la evolución del paisajismo europeo.

observan la obra, situándose, por tanto, como espectadores de lo que hasta entonces había sido considerado como un simple telón de fondo. El gesto propiciado por Friedrich entendemos que posee un significado que va más allá de la representación plástica: el hasta entonces considerado protagonista del cuadro –bien fuera como entidad religiosa, literaria y/o histórica– quedará situado ahora en el mismo punto de vista de quien mira la obra. A través de esta radical transformación, el escenario ya no permanece delimitado por el paisaje del fondo del lienzo, sino que de alguna forma se desplaza hacia el propio espectador, dado que somos nosotros mismos quienes quedamos inmersos –a la par que desplazados– en un escenario situado frente a la naturaleza. Las consecuencias de este planteamiento no se hacen esperar: Friedrich plantea no tanto un mero juego retórico-plástico de connotaciones barroquizantes, como una alteración de la mirada, fenómeno que encubre, a su vez, una nueva forma de conceptualizar el sentido de lo humano.

## 2. *Un paisaje sagrado*

El mismo año (1810) en el que el pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) finaliza su conocida obra *Monje contemplando el mar*, fallece tempranamente el también pintor Philipp Otto Runge (1777-1810). Para éste la pintura histórica había muerto en el siglo XVI con la desintegración de la fe católica, de ahí que todo arte que buscara poseer una renovada profundidad debía ser capaz de evocar un orden moral. La pintura paisajística asume, por ello, un sentido simbólico que en el caso de Runge adquiere un carácter alejado de la iconografía tradicional, hecho que también quedará patente en autores románticos tan significativos y dispares como William Blake (1757-1828) o Francisco de Goya (1746-1828). Ese orden moral aludido por Runge le llevará a una recuperación místico-esotérica de autores como Böhme, Novalis, Hölderlin o Tieck, a la par que le servirá para articular desde sus imágenes –de las que Goethe alabará la *belleza infinita de sus detalles*– la trascendentalidad inherente a una peculiar filosofía de la naturaleza.

Esta creencia trascendental en la filosofía natural será fielmente retomada por Friedrich, pintor que nadie duda en considerar como uno de los máximos exponentes de la pintura paisajística alemana y europea. Nacido en la Pomerania del Báltico, que pertenecía entonces a Suecia, acabó estableciéndose en Dresden, vinculándose por ello con los escritores, poetas e intelectuales románticos de esa ciudad. Contemporáneo de los británicos Turner (1775-1851) y Constable (1776-1837), Friedrich incorpora a la pintura de paisaje un carácter serenamente trágico de resonancias místicas y religiosas cuya raigambre se halla en el protestantismo. De este modo, el deseo de que hubiera un pintor capaz de dotar a los paisajes de una *significación auténtica* fue satisfecho por Friedrich, aunque no de la manera que Runge había podido prever.

Friedrich y Runge tenían mucho en común, aunque cabe destacar que les separaba el hecho de que el autor de *Monje contemplando el mar* fuera fundamentalmente pintor más que escritor, por lo que el medio con el que mejor expresaba sus ideas era a través de la pintura. A pesar de ello, lo que en 1830 apuntaría el propio Friedrich sobre la obra de otro artista coetáneo era perfectamente aplicable a la suya: “El arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre [...] No inventada sino sentida debe ser una pintura [...] El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues sino, sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos o, quizá, cadáveres.”<sup>2</sup>

Friedrich no llevará a cabo de forma consciente una ruptura con la tradición tan violenta como la propugnada por Runge, de ahí que su objetivo se dirija a elevar el paisaje a un lugar más alto y más noble. Este será el motivo por el cual –con independencia del carácter imaginario, aunque no por ello menos topográfico, de sus composiciones– la utilización de ciertos recursos simbólicos como la cruz, el búho, el

<sup>2</sup> C. D. Friedrich, “Declaraciones en la visita a una exposición”, en Novalis, Schiller et al., *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987, págs. 94-98

navío o el uso de una determinada vegetación, unida a la elaboración de una precisa atmósfera, contribuirá a generar un lenguaje en el que la naturaleza entera será portadora de un trascendental mensaje. A través de dicho lenguaje Friedrich intentará mostrar cómo lo divino puede hallarse en cualquier aspecto de la obra –en cualquiera de esos *enloquecedores* e ínfimos detalles que Goethe hallaba en Runge–, dado que para alcanzar un objetivo de esas características no existirá necesidad alguna de representación explícita y/o unívoca. Así, en una carta fechada en el mes de febrero de 1809 nuestro artista escribe: “La obra de arte sólo debe querer una cosa, y esa voluntad debe seguirse en el conjunto, y cualquier fragmento de ella debe tener la impronta del conjunto, y no esconderse, como muchas personas esconden alevosa malicia tras palabras lisonjeras.”<sup>3</sup>

No obstante, y seguimos aquí las reflexiones de Honour,<sup>4</sup> se ha de tener en consideración que el punto de mira adoptado por Friedrich rara vez es el de un naturalista –entendido éste siquiera sea bajo los presupuestos desarrollados por Constable–, ya que el pintor alemán hace sentir siempre al espectador fuera de un ámbito perceptivo realista. Sus paisajes se vinculan al abismo y a los horizontes distantes, dado que remiten a una inmensidad que, situándose más allá de lo visible, constata la presencia de un espacio infinito no físico. Por otro lado, las figuras que aparecen en esos paisajes se muestran ausentes al mismo. No pertenecen ni al cuadro ni a la realidad: podría decirse, por tanto, que poseen un estatuto de ambigüedad ontológica, dado que al no situarse en ningún tiempo, parecen estar por encima del entendimiento humano. En este sentido, la fe luterana en la que fue educado ejercerá un hondo influjo en sus concepciones artísticas: “La tarea del paisajista no es la fiel representación del aire, el agua, los peñascos y los árboles, sino que es su alma, su sentimiento, lo que ha de reflejarse.”

En dicha búsqueda –que Rafael Argullol vincula con el nomadismo espiritual que define al sentir romántico y con el consiguiente reencuentro con un yo que busca romper con cualquier limitación–, Friedrich sitúa en numerosas ocasiones al referente humano en un ámbito marino en el que parece quedar especular y melancólicamente abocado.<sup>5</sup> Con todo, es en la obra anteriormente citada de *Monje contemplando el mar*, donde hallamos uno de los mejores exponentes de la disolución antropomórfica auspiciada por el pintor alemán, disolución que se plantea de forma paralela a la importancia artística que adquiere la obra desde una perspectiva sintáctico-plástica, puesto que el lienzo –un auténtico hito en la experiencia pictórica del momento– apenas se encuentra articulado en torno a tres grandes franjas de diferente color, lo que propicia la aproximación del trabajo a una estructura de resonancias abstractas.<sup>6</sup>

La composición, a su vez, permite la elaboración de un discurso en el que lo sublime –ese concepto que Edmund Burke había puesto en boga a partir de 1757 con la publicación de su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*– adquiere especial protagonismo, un discurso a través del cual se busca poner en evidencia la práctica insignificancia del ser humano frente a un espacio que si físicamente le supera, trascendentalmente le anonada. En el análisis de esta obra Eduardo Subirats apuntaba en torno a este hecho: “Friedrich, en fin, describe la visión interior, o sea, *romántica*, de la naturaleza, sus paisajes o sus horizontes humanos e históricos, como algo que es sublime y trascendente, pero al mismo tiempo desgarrador y errático; imponente e infinito, y espectacular en el sentido más fuerte de la palabra, más también amenazador y angustiante: el dilema del hombre moderno.”<sup>7</sup>

El hombre no sólo queda empujeado, tal y como es habitual en muchas de

<sup>3</sup> C. D. Friedrich, “Carta al profesor Schulze sobre el altar de Tetschen”, en Novalis, Schiller et al., *op. cit.*, pág. 168

<sup>4</sup> H. Honour, *El Romanticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1989

<sup>5</sup> Pensemos, entre otras, en obras como *Las estaciones de la vida*, *La luna sobre el mar*, *Barcos en el puerto durante el crepúsculo*, *Vista de un puerto*, *Sobre el velero*, etc.

<sup>6</sup> No olvidemos que éste es uno de los argumentos que Rosenblum utiliza para articular el particular recorrido histórico que une el romanticismo de Friedrich con el expresionismo lírico de Rothko. Véase R. Rosenblum, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*, Alianza Editorial, Madrid, 1993

<sup>7</sup> E. Subirats, “Paisaje interior”, en *Lápiz* 61 (1989), pág. 21

las obras del pintor germano, sino también ubicado de espaldas y en una posición marginal, situándose entre el mundo terreno y el celeste, frente a una oscura franja de mar. El giro propiciado por Friedrich, ese giro a través del cual asistimos a la representación plástica de una orfandad conceptual que, sin glosar nihilismo alguno, propicia el despojamiento de los atributos de dominación que el ser humano se autoatribuye en tanto que *especie elegida*, nos sitúa ante una nueva manera de entender la relación hombre-mundo-naturaleza.

El monje de Friedrich es un débil protagonista, un frágil personaje que ni actúa ni decide. Su posición es nuestra posición y la soledad de su punto de vista también es la nuestra. La obra actúa, por ello, como paradigma de una nueva situación antropológica, una situación que, curiosamente, no pasará desapercibida a sus propios contemporáneos. Así, en 1810, el mismo año en el que el lienzo es presentado en Berlín, cerca de la Königliche Kunstakademie, Clemens Brentano escribirá: “Es magnífico dirigir la mirada hacia un ilimitado desierto marino, en infinita soledad a la orilla del mar y bajo el cielo encapotado, con lo que todo esto implica, a saber: que uno ha ido allí y que tiene que volver, que uno querría ir más allá y no puede, que se echa en falta todo lo necesario para la vida y que, no obstante, percibe su voz en el rumor del oleaje, en el soplo del viento, en el pasar de las nubes, en el griterío solitario de los pájaros. Eso es lo que nos exige el corazón; eso, la ruptura ocasionada por la naturaleza. Pero ante el cuadro esto es imposible; lo que yo debía encontrar en el mismo cuadro fue algo que encontré por vez primera como una cosa interpuesta entre el cuadro y yo, a saber: el cuadro me exigía algo que él era incapaz de cumplir; de este modo me convertí yo mismo en el capuchino.”<sup>8</sup>

Con este gesto al que venimos aludiendo –con esta *conversión* que explicita Brentano–, Friedrich efectúa una doble transformación. En primer lugar, tal y como ya hemos señalado con anterioridad, minimiza la presencia humana y metaforiza a través de este despojamiento la vacua antropocentralidad de nuestros discursos, algo que, aunque se encontraba ya presente en la pintura oriental de herencia taoísta, implanta en nuestro contexto histórico y cultural una nueva actitud cuyas repercusiones se dejarán sentir profundamente durante todo el siglo XX y, en especial, a partir de la década de 1960, gracias a las derivas metaobjetualistas propiciadas desde el arte conceptual y paraconceptual (Land art, Earth-works...). En segundo lugar, ese gesto produce también un cambio en el sentido escenográfico asumido tradicionalmente por el paisaje. El fondo del cuadro ya no se configura como escenario, sino como espacio privilegiado de reflexión. Lo sagrado se desplaza hacia lo natural, siguiendo, así, no sólo la idea medieval del mundo como libro en el que leemos la grafía de la escritura divina, sino también la más contemporánea visión de la naturaleza como signo que se escribe desde la nostalgia y la melancolía.

Esta mirada exterminadora en la que la desolación no puede quedar enmascarada bajo quietud alguna, se aprecia con claridad en otra de las obras más conocidas de nuestro autor: nos referimos a *Mar glacial*, composición en la que el naufragio del barco “Esperanza” en un desazonador mar de hielo posee evidentes connotaciones metafóricas. Como apunta Rafael Argullol, en esta escena que “representa el absoluto fin del viaje” y “la destrucción total”<sup>9</sup>, nada parece hallarse destinado a sobrevivir. Debido a ello, un mundo helado cifra el destino de nuestra desorientación, la cuestionable utilidad del esfuerzo humano: “El barco destrozado por el hielo y sumergiéndose en el agua supone el cumplimiento de la inextricable voluntad divina que parece manifestarse aún a través de la luz que se vislumbra entre las nubes en el centro superior de la composición.

De algún modo, la sacralidad del silencio se hace presente a través de esta obra, en la imaginación ha inducido al artista a penetrar en el enigma, a situarse frente al misterio. La exploración del paisaje se ha convertido en una aventura interior. En todo caso, es el final insoportablemente trágico del viaje en un escenario de absoluta desolación del que ha desaparecido cualquier rastro de vida. Simboliza por tanto el

<sup>8</sup> C. Brentano, “Diferentes sensaciones ante una marina de Friedrich con un capuchino”, en VV. AA., *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid, 1999, pág. 123

<sup>9</sup> R. Argullol, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisajismo romántico*, Destino, Barcelona, 1991, pág. 77

fracaso de la vanidad del hombre.”<sup>10</sup> La fatalidad se adueña de la vida. El esplendor de un pasado glorioso queda transformado en ruina. La presencia humana se intuye, por tanto, como signo redundante en el interior de un universo en el que tan sólo podemos desempeñar una función tangencial.

### 3. La desposesión como conclusión

El planteamiento de Friedrich nos aproxima a una visión lejana y crepuscular en la que la luz de la serenidad no sólo alumbra, sino que oscurece aquello que no enfoca. El ser humano se empequeñece, dado que lo que en él mengua es el saber de un dominio que no puede más que quedar reducido ante la grandiosidad e inmensidad del espacio en el que ese hombre desposeído se ubica. No cabe duda de que las connotaciones simbólico-religiosas son persistentes. No obstante, la novedad de las mismas estriba en la manera tan poco explícita en que son comunicadas, una manera que, tal y como apunta Rosenblum siguiendo la terminología instaurada por Ruskin en *Modern Painters*, plantea la utilización de esa “falacia sentimental”<sup>11</sup> a través de la cual son atribuidos sentimientos humanos a objetos y seres no humanos.

La nueva actitud que así se genera propicia una lectura ambivalente. Si, por un lado, todavía se produce una antropomorfización colonizadora de la naturaleza a través de la utilización simbólico-metafórica del paisaje; por otro, se está expresando una nueva actitud en relación con el propio ser humano. El paisaje no sólo es pasivo portador de valores estéticos —*desinteresados* diríamos utilizando la terminología kantiana del momento—, sino también activo sujeto trascendental. Debido a ello, lo natural se transforma, haciéndonos eco de lo señalado por Thomas Carlyle, en sobrenatural. Una sobrenaturalidad no exenta de connotaciones místicas tan dispares como las que surgirán durante el siglo XX a través de autores como Kandinsky, Malevich, Mondrian, Klein o Rothko, artistas todos ellos que continuarán utilizando la pintura no ya como laboratorio de una experimentación estrictamente formal, sino como registro de una experiencia que toma como punto de partida germinal la reflexión en torno a lo trascendental.

El ser humano que así se configura se sabe despojado de unos atributos de los que desconfía. El paisaje traza en su inmensidad la propia desorientación de un ser que ya sólo puede permanecer absorto y perplejo ante la incertidumbre del enigma al que se enfrenta. En este sentido, siglo y medio después, cuando los artistas que trabajan con intervenciones y/o con instalaciones ubicadas en el medio natural establezcan la completa reducción de lo humano a una mera sombra, a ese simple trazo que, por ejemplo, Richard Long (1945) delimita con sus líneas de piedras, no estarán haciendo más que proseguir con esa tarea reductora generada desde Friedrich.

El giro establecido por el pintor alemán permitirá situarnos no sólo ya como descentrados espectadores, sino como diluidos partícipes de una realidad que nos desborda y sobrepasa. La desposesión de algo que sólo creímos poseer, establece los límites de nuestra condición. Una condición que sólo se reconoce como errática y desubicada. La pintura de Friedrich actúa, por tanto, como “relato de la condición moderna de la existencia”,<sup>12</sup> un relato en el que se entrecruza lo escindido y decadente, junto con lo crepuscular y doloroso. El abismo del mar pintado por Friedrich configura no tanto el retorno a un agua purificadora y/o primigenia, como la perpleja constatación de nuestra propia fragilidad. Una fragilidad, qué duda cabe, que se rastrea también en la desconfianza de la que hace gala Hölderlin cuando nos invita a la divinidad del sueño y que Novalis enuncia en sus conocidos himnos nocturnos.

<sup>10</sup> E. Guillén, *Naufragios. Imágenes románticas de la desesperación*, Siruela, Madrid, 2004, págs. 38-39

<sup>11</sup> R. Rosenblum, *op. cit.*, pág. 42

<sup>12</sup> E. Subirats, *op. cit.*, pág. 21

Paula Santiago Martín  
Grupo de Investigación “Pintura y Entorno”, Facultad de Bellas Artes,  
Universidad Politécnica de Valencia  
masanma6@doctor.upv.es