

Universidade do Porto
Faculdade de Belas Artes



Sublime e Constrangimento

Domingos Loureiro

Trabalho de projeto realizado no âmbito do
Doutoramento em Arte e Design

Orientador: Professor Doutor Francisco Laranjo

Outubro de 2016

**SUBLIME E
CONSTRANGIMENTO**

Resumo

O sublime ocupou, enquanto figura da Estética, a reflexão de muitos teóricos e artistas desde tempos remotos até à atualidade. Paralelamente, o seu estudo está associado à reflexão sobre aspetos de ordem existencial. Contudo, o interesse recente no sublime parece estar mais relacionado com questões geopolíticas, sociais ou tecnológicas, num diálogo com o sujeito, do que com fenómenos estéticos, nomeadamente pelo impacto produzido por eventos traumáticos como o terrorismo, o Holocausto, desastres humanos e naturais ou pela mudança imposta pela celeridade da Tecnologia e da Informação. O impacto com origem nestes eventos, associados à ideia de finitude, parece coligar o sublime a um outro elemento, o constrangimento, como presença essencial para que a manifestação sublime ocorra. Esta relação não tem sido identificada na principal literatura sobre o sublime, apesar de alguns indícios, como a ideia de dor, incompreensão, trauma, ou experiência limite. Contudo, ao analisar o projeto de alguns artistas associados ao sublime, identificamos que esta relação está exposta, o que parece indicar que os artistas reconhecem o interesse do constrangimento e o aplicam. Eventualmente tal interesse resulta da necessidade de trabalhar com fenómenos sensoriais, conceptuais, mas principalmente responder a problemas práticos. A confirmar-se, para além da identificação da relação entre o constrangimento e o sublime, este trabalho de projeto vem demonstrar o contributo inovador da arte e dos artistas para o estudo do sublime. Assim, inicia-se com a leitura de alguns dos mais relevantes teóricos que tratam o sublime, averiguando-se possibilidade de referirem esta relação com o constrangimento. De seguida, é apresentado um enquadramento teórico-prático com os progressos alcançados por artistas, maioritariamente pintores. Por fim apresenta-se o relatório de uma investigação no seio da prática da pintura, realizada no contexto deste Trabalho de projeto e que visa, não ilustrar a relação entre o constrangimento e o sublime, mas colaborar para a reflexão aqui apresentada.

Palavras-chave:

Sublime, constrangimento, arte, pintura, experiência sublime

Abstract

The sublime as an Aesthetics figure has occupied the thoughts of many theorists and artists from ancient times to nowadays. At the same time, its study is related to the reflection about existential aspects of human experience. Nevertheless, the recent interest in the sublime appears to be more associated with geopolitical, social or technological questions, in a dialogue with the person, than with aesthetic phenomena, namely, with the impact of traumatic events such as terrorism, the Holocaust, human and natural catastrophes, or with the transformation imposed by the acceleration of technology and networking. The impact from these events, related to the idea of finitude, seems to associate the sublime to another element – the constraint – as an essential condition for its manifestation. This relationship was not identified in the main literature about the sublime, despite some evidences such as the idea of pain, miscomprehension, trauma or limit experience. However, when we look at some artist's projects related to the sublime, we realize that this relationship is noticeable, which seems to show that these artists recognize the utility of the constraint, and apply it. Eventually, it results from the need to work with sensorial and conceptual phenomena, but mostly to answer to practical problems. If this is true, in addition to the identification of the relationship between the constraint and the sublime, this work project shows the innovative contribution of art and artists for the study of the sublime. Hence, it begins with the reading of some of the most relevant theorists that have approached the sublime, trying to verify if they mention its relationship with the constraint. Next, it presents a theoretical and practical framework exemplified with the progresses achieved by several artists, predominantly painters. And, finally, it shows the report of a research made through the exercise of painting, completed in the context of this work project, and that aims, not to illustrate the relationship between the constraint and the sublime, but to contribute for the reflection here presented.

Keywords:

Sublime, constraint, art, painting, sublime experience

Agradecimentos

Começo por agradecer todo o apoio prestado pelo meu Orientador, Professor e Amigo Francisco Laranjo, por quem tenho uma elevada estima como artista, como professor e como pessoa.

Agradeço ainda aos docentes, investigadores e colegas pela formação e apoio. À Faculdade de Belas Artes e à Universidade do Porto por terem criado a oportunidade e as condições para concretizar este Trabalho de projeto.

Aproveito o momento para saudar a minha querida família, a minha mulher e companheira Liliana Meira, meu braço direito, e o nosso filho Tomás, que nasce já durante o desenvolvimento da investigação. Eles são a razão e a emoção que levaram esta pesquisa a bom termo. Agradeço ainda aos meus pais, Domingos e Olinda Rosa, irmãos, sobrinhas, sogros e cunhados. E, por fim, uma palavra de apreço aos amigos que sempre me apoiaram, salientando a Sofia, o José, a Teresa, o Fonseca, o Júlio e o António que, mesmo à distância de um oceano, sempre esteve próximo.

A todos, os meus sinceros agradecimentos.

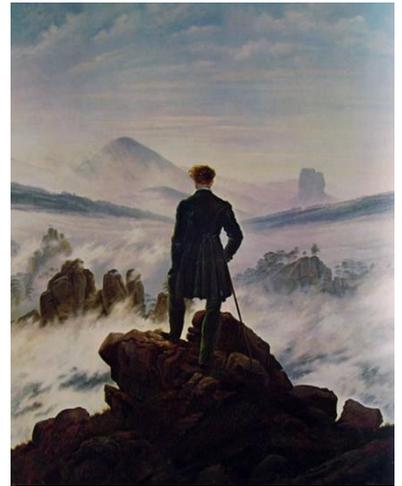
Índice

| | |
|---|-----|
| Introdução | 11 |
| Capítulo I: Enquadramento teórico | 19 |
| 1. Introdução ao Sublime e ao Constrangimento | |
| 1.1. O Sublime e o agora | 22 |
| 1.2. Sobre o Constrangimento | 30 |
| 1.3. Conclusão | 38 |
| 2. A presença do Constrangimento na Manifestação do Sublime | 40 |
| 2.1. Kant, A Crítica da Faculdade de Juízo | 41 |
| 2.2. Burke, Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo | 49 |
| 2.3. Schiller, Textos sobre o belo, o sublime e o trágico | 57 |
| 2.4. Conclusão | 63 |
| Capítulo II: Enquadramento teórico-prático | 71 |
| 1. Processos normativos e disruptivos na prática artística associada ao sublime. O exemplo da Natureza | |
| 1.1. Norma e rotura na prática artística associada ao sublime. O exemplo da Natureza. | 77 |
| 1.2. Norma e rotura na obra do autor: Período 2004/2012 | 90 |
| 1.3. Conclusão | 92 |
| 2. Sublime e Constrangimento: práticas e processos de trabalho | 95 |
| 2.1. O real | 100 |
| 2.1.1. A compressão do real: Benson, Baumgartner, Ruff | 102 |
| 2.1.2. A conversão do natural: Najjar, Fontcuberta, Maselli | 116 |
| 2.1.3. Conclusão | 124 |
| 2.2. Tempo e espaço | 125 |
| 2.2.1. Matéria e Imaterial: Kapoor, Martin, Grosse | 126 |
| 2.2.2. Sobre o tempo e o espaço: Yturralde, Mori, Guo-Qiang | 144 |
| 2.2.3. Conclusão | 159 |
| 2.3. O sujeito | 162 |
| 2.3.1. A sombra do terror: Tuymans, Richter, Kiefer | 163 |
| 2.3.2. Perder-se no sublime: Tomaselli, Abramović, Mullican | 181 |
| 2.3.3. Conclusão | 196 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo III: Desenvolvimento prático | 199 |
| 1. Estudo: Constrangimento e experiência sublime | |
| 1.1. Questões de investigação e objetivos | 202 |
| 1.2. Conceitos | 203 |
| 1.3. Método | 207 |
| 1.4. Operacionalização das variáveis da prática | 210 |
| 1.5. Normas externas e internas | 213 |
| 1.5.1. Formato | 214 |
| 1.5.2. Material e pigmento | 215 |
| 1.5.3. Cor | 216 |
| 1.5.4. Gesto | 217 |
| 1.5.5. Matéria | 218 |
| 1.5.6. Espelho | 219 |
| 2. Operacionalização das variáveis do autor | 220 |
| 2.1. O artista como espectador | 221 |
| 2.2. Conclusão | 223 |
| Catálogo | 225 |
| Disposições finais | 277 |
| Bibliografia | 292 |
| Índice de ilustrações | 304 |

Introdução

Quando pensamos numa imagem para caracterizar o Sublime é muito provável que seja a pintura «Viajante sobre um mar de névoa» de Caspar David Friedrich. Esta obra emblemática é apresentada na maioria das publicações que abordam o sublime, servindo de preâmbulo a este estudo. O sublime é, em traços gerais, um estado emocional que convoca concepções de existência e se manifesta perante acontecimentos que parecem ultrapassar o nosso entendimento e que surgem tanto de modo violento quanto surpreendente. Neste sentido, o sublime é uma constatação associada a um ato empírico - a experiência sublime - e é assumido habitualmente como uma manifestação transcendental, surgindo frequentemente enquadrado com referências espirituais, religiosas, metafísicas e, sobretudo, estéticas. Ou seja, o sublime é como que o reconhecimento de uma presença que parece ultrapassar a existência individual ou que se evidencia como uma experiência reveladora, quer física, quer intelectual. Caracterizar o sublime é uma tarefa complexa e provavelmente inexata, devido não só à componente empírica a que está associado, como à sua vulnerabilidade a aceções imperativas. Veja-se o exemplo do sublime enquanto categoria da Estética e a tentativa de definir e categorizar o resultado da experiência sublime, de a enquadrar num determinado conjunto de relações sensoriais, racionais e visuais, mais ou menos dogmáticas. Esta condição limitou o potencial da circunstância associada ao sublime, quer pela incapacidade de circunscrição do sublime a uma definição puramente estética, quer pela necessidade de associação à categoria estética do belo. A resposta a este processo é observável ao longo do Modernismo, uma contínua luta contra os formalismos da Estética e ao modo impositivo como esta atua, levando a que durante um longo período temporal o sublime fosse pouco referenciado. Contudo, a partir de meados do século XX, o sublime assume-se como um território de grande importância para muitos artistas, com propostas que derivam das ideias apresentadas por Hegel ou Kant enquanto figuras da Estética, mas também como reflexo social e político das convulsões sentidas na Europa e no Mundo na altura. E verifica-se



1. Caspar David Friedrich, *Viajante sobre um mar de névoa*. Óleo sobre tela, 95x75cm, 1818. Kunsthalle Hamburg

que o interesse pelo sublime advém não só do processo de revelação pessoal a que está associado, como descrição fenomenológica da existência mais profunda (física e intelectual), mas também do facto de se tratar de um reflexo de circunstâncias da condição geopolítica e social atual. Deste modo, não será de estranhar o aumento significativo de referências recentes ao sublime, quer pelas nomenclaturas já conhecidas, quer pelo aparecimento de novas definições. Contudo, o sublime é sempre um evento individual e pessoal.

Retomando o exemplo da pintura realizada por Friedrich, a imagem, que representa uma experiência sublime, ilustra um explorador no topo de uma montanha a contemplar uma paisagem indefinida. O título alerta para essa indefinição, ao designar a névoa como «mar¹», demarcando claramente a separação entre o que está visível do que está submerso na neblina, nomeadamente, vales, ruas, penhascos, cidades. O desapego ao que existe na base da montanha evidencia o sentido espiritual e introspetivo da cena em que o *Ser* toma noção de *si* perante a imensidão da Natureza desconhecida² e antropomorfizada, reflexo do seu estado de espírito. Pelo que, a experiência sublime é acima de tudo um evento transformador. A referência à obra de Friedrich serve escassamente para apresentar a apreciação mais comum associada ao sublime, porém é essencial para o desenvolvimento deste Trabalho de Projeto: o quadro apresenta-nos o modo como o sublime está relacionado com o constrangimento. A imagem descreve a ligação primordial entre a experiência sublime e a participação do constrangimento como figura central para que a experiência se produza, e apresenta dois claros exemplos de como o sublime resulta da interferência do constrangimento: a *indefinição* do objeto sublime³ e a *diluição metafórica* do sujeito na paisagem⁴. O primeiro está

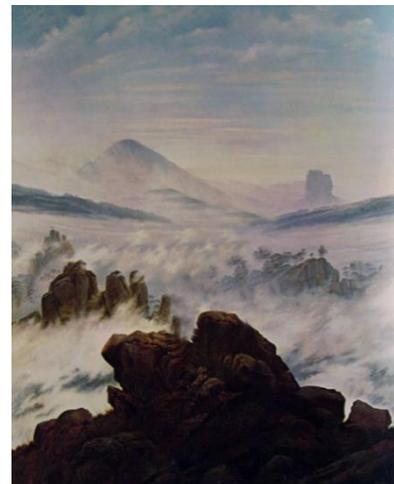
¹ O mar é para muitos autores deste período entendido como a representação da vida (Kant, Worringer, Burke)

² Trata-se de uma representação do significado da *experiência sublime*, segundo o modelo do Romantismo, período artístico associado à exaltação emocional e às paixões humanas, assentes na compreensão do mundo a partir do indivíduo numa relação lírica com a natureza.

³ A indefinição da paisagem, juntamente com a *indefinição* da sua interpretação constitui uma *limitação*, característica essencial do *objeto sublime*.

⁴ Este aspeto advém da ideia de *viajante* e recorda-nos o texto «Os Alpes» de Georg Simmel que refere que só quando o explorador se embrenha na alta montanha, perdendo a noção do alto e do baixo, das formas e da massa, é que a paisagem se torna sublime. «O que não deixa de ser admirável é que a altura e o sublime dos Alpes só podem ser inteiramente sentidos quando na paisagem nevada se desvanecem todos os vales, vegetação, habitações humanas, portanto, quando nenhum baixo é mais visível e todavia parece condicionar a impressão do alto. (...) É só quando tudo abaixo dela foi abandonado que se alcançou o novo plano dos princípios, o novo metafísico: uma altura

associado à incapacidade de entendimento resultante da indefinição da forma. O segundo corresponde à configuração que a natureza assume, refletindo simbolicamente o estado emocional do sujeito. Estes dois exemplos seriam suficientes para demonstrar que existe uma participação conjunta entre o sublime e o constrangimento e servir de base a uma discussão teórica. Contudo, é um terceiro tipo de constrangimento que nos leva a este estudo e, sendo fundamental para o sucesso da imagem, não corresponde a qualquer descrição narrativa, mas sim, a um processo metodológico: a *manipulação* do espectador. Ao contrário dos dois tipos de constrangimento mencionados antes, este terceiro não se refere à narração da experiência sublime mas à forma como a pintura é construída para atuar individualmente sobre cada espectador. A pintura é construída com recurso a um conjunto de símbolos, como a paisagem, o contexto, a figura singular e de costas, que atua sobre o espectador de modo personalizado, transportando-o para uma situação real vivida semelhante à descrita na imagem. Esta pintura em particular demonstra como os elementos simbólicos da imagem se adaptam a cada observador, conduzindo-a a uma relação muito particular com cada um dos seus espectadores, independentemente dos contextos espaciotemporais, sendo talvez essa a razão por que se tornou tão notória como descrição do sublime. Levantou-se então a questão se haveria algum expediente metodológico que estivesse na base desse processo de constrangimento e, se sim, como atuaria, já que o seu sucesso poderia estar nesse recurso distintivo. Comparou-se esta obra com outras do autor e verificou-se que o elemento mais incomum é a figura e a posição em que se encontra de costas, ao centro e em contra luz, ocupando uma grande área da imagem.



2. Imagem manipulada a partir da pintura de Caspar David Friedrich, *Viajante caminhando sobre um mar de névoa*

A representação da figura humana na paisagem do Romantismo era comum e servia principalmente para dimensionar a Natureza, evidenciando a sua desproporção em relação ao Ser, situação que não acontece neste quadro, contrariamente a quase todas as pinturas de Friedrich. Optou-se, por isso, por

absoluta sem a profundidade correspondente; o lado único de uma correlação, que pura e simplesmente não pode subsistir sem a outra, existe contudo numa autossuficiência visível.» Simmel, P.57

testar o que aconteceria se essa figura fosse removida da imagem de modo a poder identificar o porquê do «sucesso» desta imagem. O resultado é surpreendente: uma imagem que perdera a quase totalidade do seu impacto e, principalmente que se distanciara do desígnio de experiência sublime. A surpresa é maior porque supostamente a paisagem seria o elemento que convocaria a experiência sublime e esta estava agora mais visível. Ao mesmo tempo, o viajante fora apenas deslocado de dentro da pintura para o lugar do espectador. Procurou-se perceber porque mudara tão radicalmente o sentido da imagem, já que continua a ser a mesma paisagem e a haver um viajante. Percebeu-se então que a figura terá uma função distinta da forma mais comum na pintura do Romantismo, não como relação de proporção que evidencia a magnitude da paisagem, mas como símbolo. O símbolo é uma síntese reconhecível quase universalmente que consiste numa representação simplista e deixando espaço para que o espectador lhe acrescente a informação que achar relevante⁵. Neste caso particular, a figura central é um símbolo que será reconhecido de acordo com as concepções pessoais de quem estiver a observar a pintura. O espectador metamorfoseia-se com a figura e ocupa o seu lugar como viajante. Ao mesmo tempo, a paisagem é também um símbolo, já que não tem referentes concretos que permita identificar onde fica aquele lugar⁶. A paisagem é símbolo de todas as paisagens montanhosas e paisagens com neblina. Resulta dessa conjugação a constatação de que estamos perante um processo objetivo de manipular o espectador, que será consistente com a ideia de constrangimento e que visa a intensificação da componente emocional. Certamente todas as pinturas tencionam orientar o espectador, mas o mais pertinente neste caso é que a pintura não faz apenas a descrição da experiência sublime, leva também o espectador a reconstruir emocionalmente a *sua* experiência sublime. A manipulação do espectador visa a reconstrução empírica de uma experiência verdadeira vivida anteriormente, conseguida através da apresentação de símbolos que o mesmo complementa com informação pessoal. O que resulta é uma vivência afetiva intensa, assente em verdadeiras memórias empíricas com o sublime. Friedrich desenvolve uma imagem com diversas subjetividades, que serão preenchidas pela própria matéria do espectador, resultante de toda a sua experiência de vida. Isto ocorre através da criação de uma cenografia impessoal e pela presença de uma figura anónima, um *avatar*,

⁵ Veja-se o trabalho de Matt Mullican sobre o poder do símbolo. I.e.: uma figura estilizada de um homem, ou de uma mulher, numa porta é identificado universalmente como um espaço restrito a pessoas de um ou de outro sexo, como o WC por exemplo.

⁶ Imaginemos que o título da obra identificava o lugar «Viajante sobre um mar de nuvens nos Pirenéus». O sentido da paisagem seria também muito diferente.

de quem não temos quase referências, para que o possamos habitar. Este avatar é ocupado pela memória pessoal daquele que observa a imagem, levando-o a recuperar experiências pessoais semelhantes às expostas na cena. A experiência perante a pintura é, por isso, um verdadeiro ato empírico construído com recursos alojados na mente e no corpo do próprio espectador, resultante de experiências semelhantes com a realidade. Em resumo, não se trata daquilo que a pintura produz, mas do que ela é capaz de recuperar da memória pessoal, exponenciando a ligação afetiva e empírica. Certamente toda a arte tenciona fazer algo semelhante. Contudo, no caso do sublime, o processo é mais complexo porque a maioria dos autores é profundamente crítica em relação à imitação da experiência sublime, independentemente de se tratar de filósofos, críticos de arte ou artistas. Por exemplo, a imitação ou representação da experiência sublime são vistas por autores como Kant ou Burke como processos limitados que não correspondem à magnitude da experiência real.

Concretamente, este trabalho de projeto não se refere apenas à obra de Caspar David Friedrich, muito pelo contrário. Esta serve apenas como ilustração do modo como o sublime pode estar associado ao constrangimento e, ao mesmo tempo, elucida como este artista em particular procura encontrar soluções de aplicabilidade prática para questões tão subjetivas como a experiência sublime, situação que pode ser semelhante na obra de outros artistas. A escolha desta obra resulta da observação de que um grande número de textos sobre o sublime refere esta pintura em particular, mesmo as leituras mais recentes. Porém, ao longo do trabalho, a opção vai recair sobre a análise de obras e artistas atuais. Importa, sobretudo, demonstrar como o sublime e o constrangimento estão associados e como este pode ser utilizado para alcançar o primeiro. No exemplo apresentado, o constrangimento é o percurso concreto que leva à manifestação de emoções reais através de estados de empatia com aquilo que estamos a observar e, por isso, é uma ferramenta crucial no sucesso da experiência emocional perante a pintura. Desta forma e neste caso, a imagem parece intemporal, mantendo uma capacidade de atuar sobre o espectador, independente de contextos físicos e culturais, contrariamente a muitas outras pinturas realizadas por Friedrich ou de outros artistas sobre a mesma temática. O constrangimento atua, por isso, como uma ferramenta metodológica muito concreta para que a pintura atue continuamente muito para além do estilo, período ou narrativa, tornando-se praticamente intemporal.

Se Friedrich utilizou concretamente este processo de constrangimento, provavelmente outros artistas o fizeram na relação com o sublime. Como exemplo vamos pensar na pintura do Expressionismo Abstrato, na opção por

realizar uma pintura não figurativa e, como tal, indefinida. Ao mesmo tempo, o recurso a formatos monumentais coloca o espectador no centro da imagem, numa posição semelhante àquela que ocupa quando está perante uma paisagem. Em certa medida, a pintura atua como uma paisagem indefinida que concentra a atenção do espectador e a sua subjetividade pressiona objetivamente a memória do espectador para o seu entendimento e, dessa dificuldade, resulta o deleite por aquilo que estamos a presenciar. Novamente a pintura convoca um estado emocional intenso resultante de processos de incompreensão, indefinição e mesmo de isolamento perante a imensidão (da pintura) e, mais uma vez, os recursos objetivos podem ser entendidos como constrangimentos para a manipulação do espectador. O mesmo poderia ser encontrado numa pintura das Segundas Abstrações, numa instalação recente de Olafur Eliasson ou nas obras de Anish Kapoor. Assim, se estes processos são utilizados objetivamente nos projetos dos artistas, isso pode significar que reconhecem o potencial da associação do constrangimento à experiência sublime e que certamente consideram este processo como essencial para o sucesso das suas intervenções artísticas. Contudo, não são conhecidos artigos ou textos que façam esta associação, o que não deixa de surpreender, dado que vivemos numa época e num contexto em que o constrangimento está presente invariavelmente em todos os sectores da vida. Para além disso, as sensações parecem advir cada vez mais de processos objetivos do que de acontecimentos subjetivos, produzidos pela tecnologia ou pela disseminação da informação. Ao mesmo tempo, o sublime parece assumir um papel cada vez mais fundamental na descrição da sociedade atual: na caracterização do contexto ideológico; na representação do estado de terror e de medo associado ao terrorismo; na compressão do espaço e do tempo promovido pela digitalização; na substituição da natureza pela tecnologia como principal força na promoção emocional; na importância e regência do capitalismo. Neste sentido, consideramos ser da maior pertinência o estudo que aqui introduzimos, não apenas pela possibilidade de explorar e demonstrar como o sublime e o constrangimento estão associados mas, principalmente, por permitir compreender o modo como os artistas identificam esta relação e como a aplicam nos seus projetos, apontando a pertinência do trabalho artístico para a caracterização de um assunto que ocupa a mente humana desde tempos remotos e que certamente continuará a estar presente nos tempos que virão e num número maior de áreas científicas, seguindo a evolução a que se tem assistido.

O trabalho de Projeto está dividido em três capítulos com objetivos muito concretos: a) introdução às questões de ordem teórica sobre a relação entre o sublime e o constrangimento; b) apresentação de uma seleção de artistas e de obras de arte nos quais se verifica como o constrangimento é

utilizado na prática associada ao sublime; c) apresentar uma investigação prática pessoal que identifique o interesse em tratar o sublime recorrendo a alguns processos concretos de constrangimento. Os dois primeiros capítulos têm por objetivo fazer o enquadramento teórico e teórico-prático das questões levantadas, enquanto o terceiro capítulo apresenta uma pesquisa teórico-prática que não tenciona ser uma ilustração da investigação anterior, mas selecionar e aplicar alguns dos conceitos e processos, de modo a ser mais um contributo para além daqueles que forem identificados. O trabalho de projeto inicia com a leitura dos autores mais referenciados na caracterização do sublime numa lógica genealógica da evolução do termo e na identificação dos momentos clarificadores da relação entre a intervenção do constrangimento e a manifestação do sublime. Posteriormente, apresenta de que modo o constrangimento poderá ser aplicado em processos criativos e colaborar para a possibilidade de aceder a processos contraditórios da sua própria função (i.e. como aceder a estados de libertação induzidos pelo constrangimento), em que pela sua intervenção se acede a um ato empírico revelador que poderemos inserir na tipologia da experiência sublime. De seguida, expõe processos utilizados por grupos de artistas relacionando o constrangimento e o sublime, numa seleção de artistas e obras recentes. Termina com a apresentação do relatório do trabalho prático desenvolvido no âmbito desta investigação.

É intenção deste trabalho de projeto que a componente prática sirva de complemento à investigação teórica, embora não se resuma à ilustração da reflexão teórica. O objetivo geral é que a componente de atelier seja o melhor contributo para o pensamento sobre o constrangimento e o sublime, mas constituindo-se mais uma demonstração especulativa do que objetiva, já que se considera que este aspeto é crucial em qualquer investigação em arte. É nossa opinião que a investigação em arte deve assentar na possibilidade da sua subjetivação como matéria afetiva e intuitiva, mas que conduz à reflexão e ao desenvolvimento de conceitos inovadores e reveladores, não se circunscrevendo a dogmas ou conceitos limitados. Achamos que a Arte tem um papel fundamental na definição da vida, não pelo que diz, mas pelo que nos permite perceber emocionalmente, e é em certa medida semelhante à experiência sublime: algo que qualquer descrição ficará sempre aquém da sua confrontação.



Capítulo I- Enquadramento teórico

1. Introdução ao Sublime e ao Constrangimento

O conceito de sublime tem sofrido várias alterações ao longo do tempo, principalmente a partir do século XVII. O seu estudo, agrupado inicialmente nas áreas da Arte, Teologia e Filosofia, expandiu-se entretanto a outros campos de investigação. Neste capítulo procuramos fazer uma genealogia do termo sublime, focando dois períodos específicos: os séculos XVII e XVIII e o período atual, bem como os seus principais autores e algumas das características mais pertinentes para o presente Trabalho.

De seguida faremos uma apresentação do termo constrangimento, seguindo o percurso que justifica a sua pertinência no contexto artístico e na relação com o sublime. O constrangimento tem ocupado algumas áreas da Filosofia, como a Metafísica ou o Inferencialismo, da Psicologia, nos campos da Normatividade e da Inteligência Emocional, e da Sociologia ou da Política, nomeadamente, pela compreensão dos processos associados à *norma* e à *lei*, que se aplicam tanto nas áreas da justiça como na linguagem. Na Arte, o termo não é frequentemente aplicado, provavelmente por parecer, à primeira vista, antinómico à ambição libertária da própria arte. Contudo, alguns estudos e artistas têm alegado o constrangimento como ferramenta crucial, não só para o desenvolvimento da capacidade criativa, como para um projeto assente no discernimento pessoal no cruzamento com as imposições do contexto, ou mesmo de ordem pessoal, onde se podem inserir conspectos associados ao sublime. Constrangimento e sublime não são normalmente identificados em conjunto pelos autores mais conhecidos, embora se considere existir uma consciente relação entre a presença do primeiro e a manifestação do sublime, nomeadamente, na operação que ativa a experiência sublime.

1.1. O sublime e o agora

O interesse da Filosofia e da Arte no *sublime* é apresentado por Proto Longinus⁷ no tratado *Περὶ ὕψους*⁸ (*Sobre o Sublime*) recuperado no século XVII. É inicialmente retomado pela relação com estados de exaltação associados à arte, especificamente, pela *confrontação* com o *assustador* e o *desconhecido*⁹, e passa depois a *refletir a consciência cultural da natureza finita do sujeito*¹⁰. Torna-se posteriormente central na filosofia do século XVIII, sobretudo, no contexto da Teoria do Bom Gosto, na Grã-Bretanha, com John Dennis, Joseph Addison, Lord Shaftesbury e, particularmente, com Edmund Burke¹¹ em *Uma investigação filosófica acerca das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, publicado primeiro em 1757 e revisto dois anos depois. Questões semelhantes eram tratadas no contexto francês¹² com Dennis Diderot, e na Alemanha com Immanuel Kant¹³, Moses Mendelssohn, Georg Hegel e Friedrich Schiller. Se Mendelssohn se foca no significado religioso do termo, Kant, Hegel e Schiller interessam-se, sobretudo, pela ligação do sentimento sublime com a Arte e, neste sentido, juntamente com Burke são os autores mais referenciados pelos artistas, pela análise crítica e pela História da Arte.

O sublime está associado a sentimentos de *pavor*, *horror* e *temor*, padrões de confrontação que produzem *dor* no âmago do sujeito, mas também

⁷ Escrito provavelmente durante o século I e atribuído a Dionysius Longinus. Diversos autores consideram que o tratado foi escrito no século III, e por isso a terminologia de Proto Longinus em vez do mais habitual Longinus. Existe ainda uma terceira designação de Pseudo-Longinus, tal como é apresentado em:

<https://www.britannica.com/biography/Longinus-Greek-literary-critic>

⁸ Ver Philip Shaw (2006); Ignacio Moreno (2011); ou António Guerreiro: *O sublime ou o destino da arte in O acento agudo do presente*, Cotovia, Lisboa, 2000 P.143-167

⁹ Morley, P.14

¹⁰ Morley, P. 14,15

¹¹ O texto de Burke aparece na sequência de alguns documentos como *Of the Standard of Taste* de David Hume (1757) e mais particularmente dos textos publicados no *The Spectator* em 1712 de Joseph Addison (*Los placeres de la imaginación Y otros ensayos de The Spectator*. Madrid, 1991), onde tratava os prazeres da imaginação, entendidos como prazeres estéticos. Estes documentos procuram tratar um conjunto de questões com origem na tradição britânica da Teoria do Bom Gosto, e resultam da possibilidade apresentada pela filosofia empirista de formular sobre o comportamento humano.

¹² Ver Moreno, Pp. 139-153

¹³ Kant, Immanuel: *Crítica da Faculdade de Juízo*, Trad. António Marques e Valério Rohden. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1992

de *maravilha*, *fascínio* e *entusiasmo* decorrentes dos estados anteriores. Deste modo, o sublime resulta de um processo empírico - a *experiência sublime*. O seu entendimento é ligeiramente diferente de autor para autor, refletindo principalmente o modelo filosófico em que se baseiam. Kant¹⁴ apresenta a manifestação do sublime como o resultado de uma constatação racional perante um estado de dor limite, em que a nossa incompreensão é substituída por um sentimento de prazer pela percepção de uma manifestação transcendental. Burke¹⁵ concorda com a origem associada à dor, mas defende que esta não pode ser substituída por prazer, propondo em alternativa que a remoção da dor origina um estado de deleite, sendo uma proposta mais sensualista e menos racional do que a de Kant. Schiller¹⁶ por sua vez considera que a remoção da dor não corresponde a um estado de prazer, mas de constatação de uma liberdade, em que a imaginação é capaz de perceber fora do âmbito da limitação do próprio corpo. Estas três propostas variam entre a objetividade, a subjetividade e o idealismo, contudo, mantêm-se semelhantes na origem da experiência sublime, ou seja, na imposição da dor sobre o sujeito, seguida de um estado de alívio e revelador. Neste sentido, a experiência sublime é um evento transformador. A dor convoca um impulso de preservação, um sentimento assolado pela colocação em causa da existência do sujeito e é depois da sua remoção substituída por um impulso de conhecimento assente na vontade de representação do fenómeno. Em Kant este processo assume-se como juízo moral e estético, pelo que se trata de uma constatação fundada na razão; Burke valoriza a componente empírica como a base do juízo estético, que considera como paixão da mente e, por isso, não se tratará de uma constatação racional, mas instintiva; Schiller considera o juízo estético a partir da componente empírica, de modo semelhante a Burke. No entanto considera essencial a maturidade e formação do sujeito para reconhecer o sublime, ou seja, não se tratará de um processo racional, mas fenomenológico, fundado numa experiência emocional muito forte.

O sublime assume-se como um juízo estético em Kant, Burke e Schiller, embora a origem da sua formulação resulte numa distinção relevante. Por um lado, o juízo estético de Kant¹⁷ tem origem na razão, e é normalmente apresentado associado à experiência **do** sublime, evidenciando claramente a

¹⁴ Ver Kant, Immanuel: *Crítica da Faculdade de Juízo*.

¹⁵ Ver Burke, Edmund: *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime do Belo*.

¹⁶ Ver Schiller, Friedrich: *Textos sobre o belo, o trágico e o sublime*.

¹⁷ Referimos Kant, mas também podemos incluir a proposta de Hegel, nesta leitura.

sua constituição como juízo estético. Por isso, aparece normalmente associado ao juízo estético **do** belo, formalmente contrário ao sublime. Por outro lado, Burke assume o ato empírico como essencial e o juízo estético é subentendido como paixões da mente que não refletem obrigatoriamente um juízo moral. Já Schiller encontra-se num ponto intermédio entre Burke e Kant por considerar que mais importante do que a formulação do juízo é a constatação de um estado empírico libertador que é relevante. Desse modo, o sujeito não analisa a relação entre belo e sublime como contrários, mas interligados pelo sentimento e pelo modo como nos é dado a experienciar a existência.

Diversas publicações foram apresentadas nos últimos anos sobre o sublime, sendo que grande parte são compêndios que se debruçam particularmente sobre as análises clássicas de Kant, Burke e Hegel e, mais recentemente, sobre autores como Newman, Lyotard, Derrida, Lacan e Žižek: *The Sublime*¹⁸ (2010); *Du sublime*¹⁹ (1988); *The Sublime: From the Antiquity to the Present*²⁰ (2012); *The Sublime*²¹ (2006), *The Art of Sublime*²² (2013); *Terror and Sublime in Art Critical Theory*²³ (2005); *Entusiasmo Y a-patia en la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción*²⁴ (2011). Em Portugal destacam-se as publicações *O acento agudo do presente*²⁵ (2000) e *A experiência sensível. Ensaio sobre a linguagem e o sublime*²⁶ (2001), bem como a revista *Philosófica*²⁷ que dedica alguns artigos ao sublime. Das publicações mencionadas, todas debatem as propostas de Kant e de Burke, ou quando

¹⁸ Morley, Simon (ed.): *The Sublime*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres 2010

¹⁹ Courtine, Jean-François (ed.): *Du sublime*, Belin, Paris, 1988

²⁰ Costelloe, Timothy M. (ed.): *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge University Press, 2012

²¹ Shaw, Philip: *The Sublime*, Routledge, Nova Iorque, 2006.

²² Llewellyn, Nigel & Riding, Christine (eds.) *The Art of the Sublime*, January 2013

²³ Ray, Gene. *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory - From Auschwitz to Hiroshima to September 11*: USA, Palgrave Macmillan, 2005

²⁴ Moreno, Ignacio L.: *Entusiasmo Y a-patia en la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción*. Universidad de Granada 2011

²⁵ Guerreiro, António: *O acento agudo do presente*, Cotovia 2002

²⁶ Heleno, José Manuel: *A experiência sensível: ensaio sobre a linguagem e o sublime*, Fim de século, Lisboa 2001

²⁷ A revista *Philosófica* é uma publicação editada pelo Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Entre os textos publicados elegemos «Leituras do Sublime: Lyotard e Derrida», de Ana Anahory. *Philosophica* 19/20, Lisboa, 2002 pP.131-154 e «As Ideias Embaraçosas: A Natureza da Razão e a sua relação com a experiência do sublime», de Cristiana Veiga Simão, *Philosophica* 19/20, Lisboa 2002, PP.293-309

tratam apenas um autor, a opção é normalmente por Immanuel Kant. No caso dos artistas a influência é mais dividida, sendo que, por exemplo, o projeto «The Object Sublime²⁸» se foca maioritariamente em Burke, também por se tratar de um evento incluído na *Celebração dos 250 anos da sua morte*. Ignacio Moreno refere como conclusão da sua tese²⁹ que a proposta sensualista de Burke está mais em sintonia com o tratamento realizado pelos artistas contemporâneos por ser, em certa medida, mais fenomenológica e empírica, enquanto a de Kant é construtivista e racional. Neste trabalho opta-se por apresentar também a proposta de Schiller³⁰, enquadrada entre o racionalismo de Kant e o idealismo de Hegel. Tal opção assenta no interesse do trabalho prático do autor que é consistente com a sua atividade não só como filósofo, mas principalmente como dramaturgo e poeta. A proposta de Schiller é também focada na prática criativa, enquanto a dos colegas se limita à atividade teórica.

No início do século XX, o sublime é marcado pela sua associação a movimentos ultranacionalistas como o Nazismo e, também por isso, perde importância para os artistas. Contudo, é sobretudo o projeto Modernista, focado na desconstrução do belo, que lança o sublime numa aparente hibernação. A Estética, à qual o Sublime estava associado, é um dos referentes da Academia com a qual o artista moderno tenta quebrar os elos e, como tal, é abandonada ou atacada. Quando, em 1948, Barnett Newman publica o texto *The Sublime is Now*³¹ estaria longe de pensar como o sublime estaria tão presente na sociedade atual. Barnett Newman, nos Estados Unidos da América, e Yves Klein, na Europa, são os principais defensores na arte do Pós-Segunda Guerra Mundial da pertinência do sublime como singularidade do momento vigente, assistindo-se ao gradual aumento do interesse, em especial pela experiência sublime³². Atualmente, o sublime prende a atenção de diversos campos de investigação desde a Astrofísica, Neurociência ou Psicologia até aos contextos da Arte e da Filosofia.

²⁸ The Object Sublime – Tate Modern <http://www.tate.org.uk/about/projects/sublime-object> (acesso a 10-02-2014)

²⁹ Ver Moreno Pp.244-252

³⁰ Schiller, Friedrich: *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. Teresa Rodrigues Cadete, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa. 1997

³¹ Newman, Barnett. *The Sublime is Now*, Tyger's Eye magazine (dezembro de 1948); reimpressão em *Barnett Newman: Select Writings and interviews*. Ed. John P. O'Neill: Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1992 Pp. 171-173

³² De salientar que a referência à experiência sublime não corresponde à definição esteticizada da experiência do sublime. Corresponde à constatação do ato empírico sem a necessidade de formulação de um juízo estético como Kant defende.

No campo artístico, para além da Estética e da procura de noções de transcendência, o sublime é sobretudo pertinente na caracterização concetual da atualidade³³, momento marcado por transformações constantes e afetivamente intenso, quer pela interferência do mundo tecnológico, quer pela espetacularização da realidade, ou ainda pelo impacto económico e político sobre a sociedade e o sujeito. Daqui resulta um aumento exponencial de terminologias³⁴: *eco sublime*, *tecno sublime*, *sublime gótico*, *sublime suburbano*, em que cada nova designação corresponde à hibridação entre o sublime e um contexto específico, por exemplo, a ecologia, a cultura *underground*, a tecnologia ou o capitalismo.

Salientamos os textos de Philip Shaw, Simon Morley, Gene Ray e Ignacio Moreno. Philip Shaw apresenta em *The Sublime* (2006) uma leitura que procura caracterizar o sublime a partir do cruzamento das referências que vão desde a época clássica até à atualidade, focando-se principalmente em Kant, Burke, Lyotard, Derrida, Lacan e Žižek. Shaw, que foi um dos principais colaboradores do projeto «The Object Sublime³⁵», procura identificar como o sublime atua no contexto de diversas formas de arte, nomeadamente, no âmbito da pintura e do cinema. Outro autor que também colaborou neste projeto foi Simon Morley, editor de *The Sublime* (2010). A publicação compila excertos e textos, bem como projetos artísticos de autores que tratam o sublime. O texto mais antigo é de 1948 de Barnett Newman e o mais recente corresponde ao ano da publicação. Morley organiza os textos e projetos artísticos em 7 grupos: *O Inapresentável*; *Transcendência*; *Natureza*; *Tecnologia*; *Terror*; *O Uncanny*; e *Estados Alterados*. Esta divisão dependeu de critérios nem sempre concretos devido à dificuldade que o autor encontrou em circunscrever algumas das propostas já que poderiam ser inseridas em mais do que um grupo. Por exemplo, a questão do *vazio* associado a Yves Klein, poderia estar no grupo d’*O Inapresentável* ou da *Transcendência*, onde foi alocado.

Gene Ray apresenta, em *Terror and Sublime in Art Critical Theory* (2005), a relevância do *trauma* associado a grandes tragédias e à produção artística,

³³ Não nos referimos apenas a componente estética da sociedade, mas ao modo de pensar a sociedade atual.

³⁴ Julian Bell, ‘Contemporary Art and the Sublime’, in Nigel Llewellyn & Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, January 2013, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>, consulta a 15.08.2014

³⁵ <http://www.tate.org.uk/about/projects/sublime-object>, consulta a 10.02.2014

nomeadamente, a relação da Arte com acontecimentos como *Auschwitz*, *Hiroxima* ou o *11 de setembro*.

Ignacio Moreno analisa, em *Entusiasmo Y a-patia en la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estrategia ilustrada de distinción* (2011), o modo como o termo sublime associado à experiência tem evoluído ao longo da História, centrando finalmente a discussão na comparação entre Kant e Burke.

No campo da prática artística, especificamente, encontramos autores que centram a sua pesquisa no sublime, como Fernando Maselli, Joan Fontcuberta, Anish Kapoor, Marina Abramović, James Turrel ou Olafur Eliasson mas, sobretudo; grandes projetos como o «The Sublime Object» (junho de 2007 a maio de 2010), na Tate Modern, evento realizado ao longo de vários anos com artistas, escritores, compositores, filósofos, entre outros; a 28ª Bienal de São Paulo de 2008, que teve uma extensa área vazia estimulando a reflexão sobre o vazio na arte atual; e vários grandes museus que dedicaram exposições a esta temática, como o Guggenheim Museum de Berlim³⁶ (2007) ou o Centre Georges Pompidou³⁷ (2009).

O termo sublime parece estar novamente no contexto da prática artística, mas hoje sem o compromisso da Estética, pelo que, cada vez mais encontramos autores que o evocam como central nas suas práticas, bem como autores que não o referindo de forma objetiva, apresentam trabalho coerente com a experiência sublime. Aqui destacamos, por exemplo, as performances sob transe hipnótico de Matt Mullican.

Das leituras mais recentes, os autores mais citados são Newman, Lyotard, Derrida, Lacan e Žižek. Normalmente são organizadas comparativamente, cruzando Derrida e Lyotard, Lacan e Žižek, o que se compreenderá não só pelo período temporal, mas pela filiação a Kant dos dois primeiros e a Freud e Hegel dos segundos. De Lyotard é de referir o modo como o autor apresenta o sublime como *inapresentável*³⁸ e como caracteriza o contexto tecnológico, que se substitui à Natureza, como *objeto sublime* do passado. Derrida apresenta no seu «La vérité en peinture» (1978) duas questões associadas ao sublime com origem em Kant: a ideia de *parergon*³⁹, que refere o

³⁶ «On the Sublime»: Rothko, Klein e Turrel

³⁷ «Various Voids: A Restrospective»

³⁸ Ver Shaw, P. 120 e Anahory P.132

³⁹ Ver Shaw P.117

objeto sublime na relação com o contexto; e a figura de *colossal*, associado ao *sentimento sublime*, que não se trata de algo inapresentável, mas *quase* inapresentável, obrigando a que a experiência sublime seja pensada nessa ideia de *excesso de doação*⁴⁰.

Lacan e Žižek estão interligados, como mentor e seguidor. Lacan trata as noções de *sublimação e sublimidade*, assentes na proposta psicanalítica de Sigmund Freud. E apesar de não procurar identificar e caracterizar o sublime concede-lhe uma figura «*La Chose*⁴¹» que corresponde a algo que, não tendo uma definição única, outorga uma experiência. *La Chose é um tipo de não coisa (...), uma espécie de vazio*⁴² sem identificação. *Como o Real, La Chose não pode ser apresentado, deve ser pressuposto*⁴³.

Žižek, por seu turno, reforça a proposta de Lacan através da noção de *ideologia* associada ao *objeto sublime*. *Insiste que a noção de absoluto é impensável sem a referência ao poder desestabilizador do sublime*.⁴⁴ *O sublime (...) não deveria ser definido através da representação como uma «Chose-en-soi» transcendental, mas como um indicador do vazio traumático, ausência original, residente no coração de todas as formas de simbolização*⁴⁵. Desta forma, os objetos não podem ser em si sublimes, mas podem devir sublimes através da relação que estabelecem com o sentido que Lacan propõe para definir *La Chose*. *O terror do sublime é causado através da sua relação com o Real*⁴⁶.

As propostas cada vez mais intrincadas de sublime, experiência sublime e objeto sublime levam a que a sua caracterização seja tão complexa como inconsequente⁴⁷, pelo que nos manteremos, numa fase inicial, na compreensão mais elementar do sublime, ou seja, na sua associação a um estado emocional convocado pela *dor* e procedido por um processo de *remoção de dor*, derivando num estado de *deleite*, contudo, acima de tudo, *transformador*. Claro que

⁴⁰ Ver Anahory P.132

⁴¹ Opta-se por manter a designação original porque a tradução para português resultaria em algo provavelmente redutor. «A Coisa»

⁴² Ver Shaw P.135

⁴³ Ver Shaw P.135

⁴⁴ Ver Shaw P.137

⁴⁵ Ver Shaw P.138

⁴⁶ Ver Shaw P. 147

⁴⁷ A complexidade da caracterização do sublime, nomeadamente dos elementos que compõem a sua natureza objetual, empírica e conceptual são tão intrincadas e flexíveis que originam a ideia de que tentar chegar a definições unânimes é tão difícil como vago, pelo que se prefere referir que esta tentativa pode ser tão complexa como inconsequente, particularmente no âmbito deste Trabalho de Projeto.

qualquer imposição de dor não corresponde a uma experiência sublime, mas também é certo que esta está normalmente associada àquela imposição. A dor é a manifestação condicionada por uma qualquer força ou poder ou, por outras palavras, por algum tipo de constrangimento. Neste Trabalho importa perceber como se processa esta relação entre a força que convoca a dor e o modo como se transforma em revelação. Mais do que pensar nas divergências entre os autores, importa demonstrar os aspetos comuns, sendo que consideramos que, nesta fase, a *dor* e a *remoção da dor* são dois dos elementos mais pertinentes para a investigação em curso, bem como para a compreensão da relação entre o sublime e o constrangimento.

1.2. Sobre o Constrangimento

O *constrangimento*⁴⁸ é um processo coercivo que atua sobre o sujeito. É uma *pressão sobre alguém*, uma *coação*, uma *obrigação*, uma *insatisfação*, um *desagrado*, uma *inibição*, um *acanhamento* ou *embaraço*, segundo o significado mais comum do dicionário da Porto Editora. Como referido anteriormente, o *constrangimento* tem ocupado algumas áreas da Filosofia, como a Metafísica ou o Inferencialismo, da Psicologia, nos campos da Normatividade e da Inteligência Emocional, da Sociologia ou da Política. O interesse no seu estudo visa a compreensão de processos associados particularmente à regra, observáveis em áreas que vão desde a Justiça à Psicologia, à Linguagem, ou ao modo como o constrangimento atua como processo inibidor e desinibidor, como se observa em algumas áreas da Psicologia, da Filosofia ou da Arte. Neste último campo, o termo não é frequentemente aplicado, provavelmente por parecer, à primeira vista, antinómico com a ambição libertária da própria arte. Contudo, alguns exemplos, como os apresentados por David Adey (1972) ou Marina Abramović (1946), defendem o constrangimento como ferramenta crucial, não só para o desenvolvimento da capacidade criativa, como para um projeto assente no discernimento pessoal no cruzamento com as imposições do contexto, ou mesmo de ordem pessoal, onde se podem inserir conspectos associados ao sublime. Constrangimento e sublime não são normalmente identificados em conjunto pelos teóricos mais conhecidos, embora se considere existir uma consciente relação entre a presença deste e a manifestação do sublime, nomeadamente na operação que ativa a experiência sublime.

Kant apresenta na *Crítica da Razão Pura* a configuração transcendental do *espaço*⁴⁹ e do *tempo*⁵⁰, duas imposições omnipresentes identificáveis apenas de modo indireto. *Tempo* e *espaço* são dois participantes constantes e contínuos, atuando de diversas formas e sobre todos os objetos e seres. Decerto que a sua identificação apenas poderá ser realizada através de processos indiretos ou comparativos. Ou seja, não será possível reconhecer-se a atuação do *tempo* e do *espaço* sem a análise comparativa de um *antes* e um

⁴⁸ Constrangimento in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015, consulta 30.11.2015. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/constrangimento>

⁴⁹ Kant, P.16

⁵⁰ Kant, P.19

depois, ou de um *aqui*. Estes dois elementos são, por isso, dois óbvios constrangimentos, essenciais para a definição da experiência sublime. Neste enquadramento, retomamos autores e artistas que encontram nestes dois elementos a figura chave para o sublime. É o caso de Barnett Newman, que no texto *The Sublime is Now*, valoriza a figura do *agora*, ou de Yves Klein (1928-1962), que valoriza o *vazio*. Outros autores, como James Turrell (1943), David Adey ou Marina Abramović, também enfatizam esta relação espaciotemporal na realização dos seus projetos artísticos. Através do exemplo dos elementos tempo e espaço é possível demonstrar como o sublime está associado ao constrangimento. Contudo, importa perceber quais e de que modos atuam outros processos de constrangimento, principalmente quando se trata de aspetos práticos.

O constrangimento é entendido geralmente⁵¹ como sistema normativo que regula a atuação do sujeito. São *leis* e *normas* que regimentam o modo como se vive e, frequentemente, o modo como se pensa, estando presentes na justiça, no ensino, na saúde, na cidadania, na política, na religião e em todas as áreas sociais. Assim, as *normas* fazem parte de uma doutrina que procura conceber um bem-estar geral e, como tal, devem ser entendidas como positivas. Estas são desenvolvidas, segundo Kant⁵², por *ilustres bem-intencionados* com vista à obtenção de ideais sociais superiores (i.e. *liberdade, igualdade e fraternidade* - as três palavras chave da Revolução Francesa). Contudo, a *lei* é entendida individualmente como uma limitação porque opera como um restringente, processo que delimita a atuação do sujeito. Se em contexto social (*público*), o constrangimento faz parte do bem geral, a nível individual (*privado*) a sua atuação é redutora e limitativa, e o seu entendimento é frequentemente associado a um processo repressivo e subordinador. Por isso, é normalmente entendido como uma *imposição social*, como se observa na maioria dos textos de Michel Foucault. Kant apresenta no seu texto «O que é o Iluminismo?»⁵³, o constrangimento como uma imposição e uma limitação, como uma força contrária ao entendimento ou iluminação⁵⁴, já que apenas aqueles

⁵¹ Veja-se a proposta de Kant, apresentada em «O que é o Iluminismo»

⁵² Referimos o que Kant designa por «uso público» da razão. Ver Kant, Immanuel. *O que é o Iluminismo?* Trad. Artur Morão. Texto disponível em www.lusofia.net Pp.3, 4

⁵³ Kant, Immanuel. *O que é o Iluminismo?*

⁵⁴ Kant, P.3 «mas qual a restrição que se opõe ao Iluminismo? Qual a restrição que o não impede, antes o fomenta? Respondo o *uso público* da própria razão deve ser livre e só ele pode, entre os homens levar a cabo a ilustração; mas o *uso privado* da razão pode, muitas vezes, coatar-se fortemente sem que, no entanto, se entrave assim notavelmente o processo de ilustração. Por *uso público* da própria razão entendo aquele

que ditam as leis seriam ilustres e os que as cumprem meros subordinados. O constrangimento, enquanto norma, é criado com o sentido de melhorar o bem-estar da sociedade, reflexo do entendimento consensual daqueles que as criaram, mas assume-se como limitador da atuação prática e intelectual daqueles que estão sob a sua influência. Em certa medida é um processo organizado e rotinado de domínio⁵⁵.

Contudo, o constrangimento poderá nem sempre ser identificado como um processo de domínio já que a maioria das vezes nem se apercebe do seu *poder*, porque este não é visível, mas sobretudo porque as normas diluem-se a partir do momento em que as internalizamos. É neste contexto que Pierre Bourdieu apresenta a definição de *habitus*:

*(que) constitui esquemas de classificação e de valores que são simultaneamente o local internalizado da chamada realidade objetiva e de externalização de interioridade subjetiva. (E, por isso,) Estabelece um conjunto de parâmetros pessoais e sociais do que é pensável ou impensável em que as restrições do ambiente formativo de um e experiências pessoais estão inscritos no habitus*⁵⁶.

Bourdieu considera que os processos reguladores sociais vão sendo incluídos na significação individual, através da construção de uma *agência*, figura reflexiva e de aceção identitária que se constrói a partir do *habitus*. Este processo de internalização e externalização permite que a maioria dos constrangimentos sociais possam ser interiorizados, tal como acontece, por exemplo, com a maior parte das regras ditas de bom senso. Assim, grande parte dos constrangimentos é absorvida através da formação da pessoa ao longo da vida, tornando-se praticamente invisíveis depois de internalizados. Dessa forma, a atuação do constrangimento pode não ser óbvia, como já se observara com os exemplos do tempo e do espaço. Nessa medida, a subordinação é um processo

que qualquer um, enquanto erudito, dela faz perante o grande público do *mundo letrado*. Chamo *uso privado* àquele que pode fazer da sua razão num certo cargo público ou função a ele confiado.»

⁵⁵ Este texto tem sido alvo de diversas leituras onde destacamos a de Foucault⁵⁵, que considera o texto como um questionamento sobre o *agora*, associado à ideia de *constrangimento* espaciotemporal. Nesse sentido o texto é rebatido após a Revolução Francesa, pelo próprio Kant, entendendo que a Revolução foi *uma tragédia assente em ideais abstratos*, questionando a sua própria conduta a favor da criação de ideais ilustrados, aqueles que deram origem à convulsão social.

⁵⁶ Salermo, Roger A.: *Beyond the enlightenment: Lives and thoughts of Social Theorists*, Praeger Publishers, Westport 2004 Pp.219,220

reductor e limitador, tal como Kant nos refere quando apresenta alguns exemplos de profissões onde isso acontece: um *militar*, um *religioso*, um *funcionário das finanças* e um *professor contratado*⁵⁷. Cada um destes exemplos, segundo Kant, representa o modo como o sujeito atua limitado pelo constrangimento representado pelas funções que executa, já que estas lhes são delegadas e não podem ser alteradas. Nesse sentido, a obediência é obrigatória, impedindo o livre pensamento que leva à livre atuação. Contudo, numa análise a este texto, Lewandowsky⁵⁸ refere que é por intervenção do constrangimento, pela presença de um conjunto de regras que obrigam a uma determinada atuação, que se permitem processos libertadores. O autor considera que a obrigatoriedade a que está limitado o subordinado permite-lhe refletir sobre a importância dessas mesmas regras, já que estas se tornam óbvias. Os constrangimentos são mais visíveis quanto mais evidente for a sua imposição. Isso permite ainda que o sujeito procure processos de libertação produzidos a partir da ideia de limitação. Ou seja, a identificação do processo limitador associado a uma atuação rotinada deixa um grande espaço para a reflexão e ambição de ultrapassar os limites impostos. Em síntese e recorrendo a uma metáfora, é a prisão que convoca e permite compreender o sentido da liberdade, tornando-se depois exequível a sua procura a partir do momento em que se estabelece como um objetivo concreto. Deste modo, o sentido e desejo de liberdade emergem da definição objetiva da prisão.

Se estes exemplos pertencem a uma esfera social, ou individual em contexto social, já o exemplo apresentado por Cristiana Veiga Simão⁵⁹ no artigo «As ideias embaraçosas» remete para o indivíduo em particular. O termo *ideias embaraçosas* foi cunhado por Kant, no seu livro *Opus Postumum*, e é apresentado como um processo de constrangimento,

que está claramente submetido às leis da necessidade, da finitude e mortalidade que caracterizam o vivente, mas que é igualmente capaz de liberdade, isto é, de dar a si mesmo outros princípios que não aqueles

⁵⁷ Kant, Immanuel. O que é o Iluminismo? 1784 Trad. Artur Morão (sem data). Texto disponível em http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf, consulta 12.01.2014

⁵⁸ Lewandowsky, Joseph D.: *Enlightenment and Constraint*, Public Reason journal 1(2):1-11, 2009

⁵⁹ Simão, Cristiana Veiga: *As ideias embaraçosas*. *Philosophica* 19-20, Lisboa 2002 Pp.291-309

Um artigo escrito no âmbito da preparação do doutoramento em Filosofia, na Universidade do Porto, que não foi concluído pelo precoce falecimento da autora, e que resume dois artigos seus sobre o Sublime.

*que, dada a sua natureza animal, o constrangem. São aos olhos de Kant «condicionamentos» produzidos necessariamente pelo ser humano, mas não decorrentes do seu ser animal. Eis um ser duplamente submetido a algo para além de si e que está ao mesmo tempo dentro desse além de e em si mesmo.*⁶⁰

Ou seja, por um lado, a capacidade racional do humano que o define na sua natureza animal é também aquela que concebe a sua própria finitude e, no entanto, as tentativas de responder a essa limitação são sempre inconclusivas. A aptidão de inferência da sua própria morte resulta no entendimento da sua própria limitação mental, já que ao mesmo tempo que identifica a sua finitude, percebe a sua incapacidade de entendimento dessa questão. Por outro lado, é na aceitação da limitação física e racional que reside a possibilidade de formulação de hipotéticas respostas em possíveis subjetivações que resulta na atuação libertadora da mente. As *ideias embaraçosas* são, então, a tomada de consciência da impossibilidade de uma resposta concreta, mas que possibilita e impulsiona a formulação hipotética. Assim, se o constrangimento viabiliza o desejo de liberdade, então poderá ser utilizado noutros âmbitos como processo que origina uma ação contrária. Neste sentido, poderá ser operacionalizado para atingir um resultado contrário ou indeterminado.

No âmbito do ensino artístico, por exemplo, destaca-se a obra *Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough* (2005), onde Patricia Stokes mostra como o constrangimento pode ser aplicado de modo a conduzir a processos de libertação criativa. No caso da pintura⁶¹, a autora refere Monet, Matisse e Rothko e o modo como os três tratam a luz.

«Monet queria captar a impressão imediata daquilo que ele designou por «envolvente» das coisas; Matisse, a simplificação da impressão; Rothko, a qualidade expressiva da luz, o resultado retirado de nenhuma impressão em particular. Estes diferentes *objetivos*, seguindo distintos constrangimentos originaram que os seus esforços seguissem diferentes direções, mas partindo de processos similares».⁶²

Ou seja, poderemos concluir que se trata de processos distintos para resultados também distintos, mas devido ao *objetivo* a atingir definem os

⁶⁰ Simão, P.294

⁶¹ O estudo apresenta exemplos de diversas áreas criativas como a pintura, a música, a literatura e a poesia.

⁶² Stokes, P.33

constrangimentos a utilizar. Certamente que não falamos apenas do tamanho do suporte, o material a usar ou o tema, mas de elementos mais subjetivos, como acontece com a captação do instante lumínico em Monet. As inúmeras séries de obras sobre o mesmo tema⁶³ que o autor realizou demonstram como o constrangimento está presente na sua obra. Outro exemplo está patente na série realizada para o Musée Jeu de Paume. A série *Grands Décorations* foi realizada durante o período da Primeira Guerra Mundial com o artista isolado no seu estúdio a apenas algumas dezenas de quilómetros da frente de combate, num estado de quase cegueira provocado pelo agravamento de cataratas nos olhos. As condicionantes a que Monet foi submetido, nomeadamente o isolamento, a quase cegueira, a pressão iminente da proximidade da guerra ou de aspetos diretamente relacionados com o suporte e os dispositivos da pintura, serão de enorme relevância para a realização desta série, pelo que qualquer tentativa da sua interpretação não pode escusar-se a esta presença de todo e qualquer constrangimento. Esta relação produzida pelo condicionamento físico e psicológico do pintor deve ter reflexo na série, pelo que se percebe que a sua interpretação não possa ser realizada do mesmo modo que outras séries de obras suas. *Poderosamente emocionais, essas pinturas dão uma noção do envolvimento físico do artista com os materiais que aponta para o trabalho dos autores como Jackson Pollock, cujo trabalho tem uma clara afinidade com os temas tardios do jardim*⁶⁴.

Se alguns destes constrangimentos são de ordem subjetiva ou impostos pelo contexto, outros são autoimpostos, isto é, indicam que os artistas estão conscientes dos seus potenciais. É o caso do autor Phil Hansen (1979) que realiza o seu trabalho a partir da aceitação de uma limitação motora que mantém as suas mãos constantemente a tremer, impedindo-o de realizar linhas retas ou pontos regulares. A aceitação da limitação originou um tipo de trabalho diferente daquele que procurava inicialmente realizar, mas ao contrário de ver os seus trabalhos como fracassos, percebeu que a limitação motora lhe respondia com informação inovadora. A partir do momento em que Hansen percebeu que a imposição de algum tipo de limitação conduzia a resultados inesperados e surpreendentes, passou a definir o constrangimento como a base do seu trabalho⁶⁵, propondo e impondo constrangimentos objetivos que lhe

⁶³ Monet realizou 27 vezes a imagem da fachada da *Catedral de Rouen*, 24 vezes os *Montes de feno*, entre muitos outros assuntos repetidos em séries mais ou menos longas.

⁶⁴ Rachman, Carla. *Monet*. Phaidon Press Limited. Londres, 1997 P.319 (t.d.a.)

⁶⁵ Para saber mais sobre este autor, aconselha-se a visualização da conferência *Embrace the shake*, TED Talks. Fevereiro de 2013

permitem uma constante reflexão sobre o potencial desta metodologia, ou encontrando soluções inesperadas. Deste modo, este artista lança hipóteses para as quais tenta encontrar resposta. Questões como: «Será possível fazer uma obra de arte com menos de um dólar?; O que se pode fazer com um período de tempo limitado?; O que acontece se não for capaz de observar todo o trabalho ao mesmo tempo?». Hansen percebe que a aceitação da limitação motora lhe possibilitou atuar criativamente, mas também livremente, a partir dessa mesma limitação e agora aplica o mesmo processo a todo o seu trabalho.

David Adey é outro exemplo de um artista que utiliza o constrangimento como ferramenta e base conceptual no seu trabalho, ao desenvolver um projeto a partir da ideia de que *estamos constantemente pressionados por constrangimentos*, de que a obra *Life Clock*⁶⁶ é uma boa referência. Trata-se de

um relógio em contagem decrescente que inicia com uma previsão da data de morte do artista, calculada com recurso a um programa que cruza dados físicos e genéticos. Esta obra, que é também sobre o tempo e sobre a morte, demonstra como a nossa existência é forçada pela existência do constrangimento. Adey considera fulcral a condição da sua própria finitude como preparação para perceber como pode ou deve viver. Como *Life Clock* ilustra, é o tempo que resta que permite pensar na possibilidade do entendimento e do desprendimento dessa mesma limitação. Ao ser capaz de prever a sua morte e o tempo que lhe resta, consegue considerar o tipo de atitude a seguir bem como a analisar a sua limitação enquanto dependente deste constrangimento. Tal como «as ideias embaraçosas», *Life Clock* é uma predestinação que condiciona, limita e subjuga a própria existência, mas será provavelmente também por isso que a noção de existência muda, se liberta, propõe. A consciência da condição convoca a dúvida sobre os caminhos a seguir sendo,



4. David Adey, *Life Clock*, Material elétrico com recetor GPS, 6,5x23,5cm aprox., 2014

https://www.ted.com/talks/phil_hansen_embrace_the_shake

⁶⁶ *Life Clock*. Material elétrico e recetor GPS.

Descrição: um cálculo de diversas variáveis genéticas e hábitos, bem como cruzamento de dados dos familiares mais diretos permite realizar uma previsão da data de morte. No caso do artista nascido em 1972, o resultado foi 5 de janeiro de 2028, pelas 12:20:01 h. Os fatores incluem género, data de nascimento, peso, altura, horas de sono, atividade física, dieta, consumo de álcool, tabaco, morte ou não dos pais, profissão e curiosamente a orientação e prática religiosa.

Para mais informações: www.davidadey.com/Life-Clock

contudo, evidente que alguma resposta deve ser tomada e que uma das possibilidades é procurar libertar-se do poder imposto pela condição e ambicionar outros modos de estar, nomeadamente, através da prática artística. Neste caso, aquilo que a Arte poderá responder é genericamente como ferramenta que serve para trabalhar a asserção para além da aceitação da limitação, quer na incapacidade do entendimento, quer como processo que possa libertar a razão. Isto é, se o constrangimento for identificado, a sua resposta por oposição torna-se evidente. A limitação gera necessidade da libertação a partir da aceitação da sua existência. A procura de processos libertadores propicia a construção de processos transgressivos e criativos, ou especulativos, onde se pode inserir a arte em geral. Esta situação pode ser de ordem conceptual, mas também empírica, já que o constrangimento atuará certamente em ambos os planos.

Em síntese, o constrangimento é um processo normativo imposto pelo contexto social ou individual e procura principalmente a definição de um regime de bem-estar social. Estas *normas* que compõem o *uso público* do *constrangimento* podem atuar sobre o indivíduo como uma imposição ou limitação, contudo estas nem sempre são observáveis, já que se diluem na definição pessoal de *habitus* e de *agência*, conforme nos apresenta Bourdieu. Lewandowsky defende que as limitações impostas, inseridas num contexto de rotina, podem originar a evidenciação das *regras* e levar a que o indivíduo atue contra as mesmas na busca de um objetivo de libertação, que pode ser real ou subjetivo. Veiga Simão apresenta-nos um constrangimento existencial que distingue o humano da sua natureza animal, a capacidade de inferir a sua finitude, mas que paralelamente demonstra a incapacidade da razão em entender essa mesma finitude, originando as *ideias embaraçosas*. A autora considera que estas *ideias embaraçosas* correspondem ao hiato onde o *sublime* se manifesta, e que esse hiato é o próprio *sublime*. A aceitação de questões como as *ideias embaraçosas* permite atuar no inovador já que a aceitação do constrangimento pode resultar em revelação, ao contrário da sua limitação. Dessa forma, alguns artistas e teóricos apresentam como o constrangimento influência a vida e de que modo ele é o caminho para a descoberta do inesperado.

1.3. Conclusão

O cruzamento entre o sublime e o constrangimento é definido em diversos momentos ao longo dos exemplos apresentados, sendo as definições de *espaço* e *tempo* as primeiras a serem enunciadas, onde se inserem as teorias de Kant, de Klein e de Newman. A onnipresença destas duas figuras transcendentais tem sido frequentemente referida pelos artistas e filósofos, quer como noção de totalidade, quer como ausência, nomeadamente, pelos termos *Absoluto* e *Vazio*. Por outro lado, a indefinição do objeto sublime que caracteriza as propostas de Burke, Derrida, Lyotard, ou mesmo de *La Chose* de Lacan, embora possa ser pensado no âmbito da experiência e não da forma, demonstra a existência de uma associação ao constrangimento na medida em que a incapacidade de entendimento atua como um processo constrangedor.

Em relação à experiência sublime, a impossibilidade de descrição objetiva daquilo que a compõe está presente em Derrida, na figura do *parergon*, em Žižek e Lacan, e efetivamente Burke, bem como nas *ideias embaraçosas* de Simão, já que em todos os casos é pela constatação da impossibilidade ou da quase impossibilidade (em Derrida) que identificamos a experiência sublime. A capacidade de identificação da experiência sublime não é contudo passível de entendimento ou caracterização objetiva, pelo que o ato empírico é identificado mas não descrito. A sua consciência assenta particularmente neste fenómeno de impossibilidade, como efeito revelador associado a algo que formalmente e racionalmente não podem enumerar ou descrever. O constrangimento e o sublime estão interligados como condição, característica e reflexão, em que a existência do segundo está dependente da presença do primeiro. Isto significa que o constrangimento é uma parte essencial do sublime, quer como elemento que vai originar a sua manifestação, quer como característica do próprio sublime. Por isso, se o sublime se manifesta pela incapacidade de entendimento, ou como processo revelador, é também certo que a sua natureza dependerá da continuidade da presença do constrangimento, no sentido em que é pela percepção deste que sabemos que estivemos perante um acontecimento sublime. Nesta medida, o constrangimento pode ser a base para a preparação para a procura do sublime, no grau em que o constrangimento será objetivamente um dado concreto que pode ativar a manifestação de algo intenso e de cariz indefinido. Situação deveras importante na prática, nomeadamente a artística, porque se procura encontrar respostas não concretas assentes em bases concretas.

O constrangimento pode atuar como processo normativo ou de formação na preparação do sujeito para acontecimentos de cariz transcendental, tal como refere Schiller. Mesmo que não haja possibilidade garantida de que possa haver uma manifestação de cariz transcendental, certamente as hipóteses de isso acontecer serão francamente maiores, e originará uma suma capacidade de receção e perceção deste tipo de experiências. Para além dos processos de formação por empatia, como processo de normatividade, é pela escolha objetiva de constrangimentos que poderemos aumentar o impacto dessa experiência, como nos referem Lewandowsky, Stokes ou a prática artística de Henson e Adey. A formação é em certa medida um processo adequado para o desenvolvimento de sistemas de interiorização e rotina, essencial na construção do *habitus* e da *agência*, essenciais na definição individual, aspetos cruciais na caracterização do fenómeno empírico, fortemente personalizado.

Observamos que o sublime e o constrangimento se cruzam nas diversas vertentes do processo de manifestação, caracterização e reflexão do sublime. Por outro lado, tentamos demonstrar em que medida o constrangimento pode atuar como um processo objetivo que convoca noções subjetivas ou especulativas, ou que evidencia a necessidade dessa alternativa a imposições. Certamente que os artistas envolvidos com o pensamento e a prática estarão atentos aos potenciais da utilização de processos de constrangimento para convocarem soluções reveladoras ou surpreendentes, onde se poderá inserir também o sublime. Interessa, por isso, perceber como os principais autores que tratam o sublime focaram e identificaram a presença do constrangimento, para explorar posteriormente como os artistas utilizam recursos concretos para aceder ao universo do sublime.

2. A presença do constrangimento na manifestação do sublime

A identificação da relação entre o sublime e o constrangimento surge descrita através de vários exemplos nos principais textos e leituras sobre o sublime, pelo que se considera essencial a sua leitura. Segue-se, neste sentido, uma revisão dos textos fundamentais sobre o sublime, nomeadamente, a *Crítica da Faculdade de Juízo* de Immanuel Kant; *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo* de Edmund Burke; e *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico* de Friedrich Schiller. A seleção resulta da constatação de que a maioria dos textos posteriores tem origem na leitura destes autores. Contudo, foi consciente a decisão de não tratar Proto Longinus ou Aristóteles, uma vez que estes autores estarão subentendidos nos textos selecionados. Deste modo, a revisão da literatura sobre o sublime que se segue teve em consideração que as reflexões filosóficas do século XVIII fazem uma ponte entre os textos clássicos e os textos atuais. Ao mesmo tempo, a proximidade temporal permite observar como se cruzam opiniões influenciadas por um contexto semelhante. A escolha de Schiller, em detrimento de Hegel ou Nietzsche, por exemplo, justifica-se pelo interesse prático que o autor apresenta, resultado das suas preocupações como filósofo mas, sobretudo, como poeta e dramaturgo.

A revisão da literatura que se propõe procura evidenciar como o constrangimento pode ser encontrado na relação com o sublime mesmo quando o termo não é identificado objetivamente. Neste sentido, procurou-se identificar nos textos sobre sublime selecionados indicadores análogos ao constrangimento como, por exemplo, referências a processos de restrição, limitação, inibição, entre outros.

2.1. Kant, *Crítica da Faculdade de Juízo*⁶⁷

*Sublime é o que apraz imediatamente pela sua resistência contra o interesse dos sentidos.*⁶⁸

«O *comprazimento* no sublime da natureza é por isso também somente *negativo* (ao invés no belo é *positivo*), ou seja um sentimento da faculdade da imaginação de privar-se de si própria da liberdade, na medida em que ela é determinada conformemente a fins segundo uma lei diversa do uso empírico. Desse modo, a faculdade da imaginação obtém uma ampliação e um poder maior do que aquele que sacrifica e cujo fundamento porém é oculto a ela própria; em vez disso *sente* o sacrifício ou a privação e ao mesmo tempo a causa à qual ela é submetida. A *estupefação* – que confina com o pavor, o horror, o estremecimento sagrado que apanha o observador à vista das cordilheiras que se elevam aos céus, de gargantas profundas e águas que irrompem nelas, de solidões cobertas por sombras profundas que convidam à meditação melancólica, etc. – não é, na segurança em que o observador se sente, um medo efetivo, mas somente uma tentativa de nos abandonarmos a ela com a imaginação, para sentir o poder da mesma faculdade, ligar o assim suscitado movimento do ânimo com o seu estado de repouso e deste modo superior à natureza em nós próprios, por conseguinte também a natureza fora de nós, na medida em que ela pode ter influência sobre o sentimento de nosso bem-estar. É que a faculdade da imaginação, quando opera segundo a lei da associação, torna o nosso estado de contentamento fisicamente dependente; mas a mesma quando opera segundo princípio de esquematismo da faculdade de juízo (consequentemente enquanto subordinada à liberdade), é instrumento da razão e das suas ideias, como tal porém é um poder de afirmar a nossa independência contra as influências da natureza, de rebaixar como pequeno o que de acordo

⁶⁷ De referir que a tradução do original para português dá origem a variações no título da obra de Kant. Optamos por manter apenas o título da obra que utilizamos nesta investigação.

⁶⁸ Kant, I. A crítica da faculdade de juízo. P.165

com a natureza é grande e deste modo erigir o absolutamente grande somente em seu próprio destino (isto é, do sujeito).»⁶⁹

O pensamento crítico de Kant terá grande reflexo nos artistas, nomeadamente, no que concerne ao juízo estético do sublime, pelo que merece um tratamento detalhado nesta investigação. É um facto que Kant estabelece uma lógica assente na potência da razão, situação nem sempre essencial para os artistas frequentemente interessados numa prática fenomenológica, mais empírica e menos conceptual. No entanto, a estética de Kant estrutura os processos associados à manifestação, disposição e percepção do fenómeno, quer externa, quer internamente, o que nos permite uma passagem por diversas etapas da formulação do juízo estético, possibilitando uma leitura dos processos mais importantes de constrangimento associado ao sublime. A *Analítica do sublime*, fração integrante da *Crítica da Faculdade de Juízo*, apresenta uma parte substancial das características e o modo como a manifestação do sublime está associada ao constrangimento e como ambos se relacionam. Porém, Kant não recorre à terminologia constrangimento neste texto, apesar de o ter utilizado em *O que é o iluminismo?* onde foca a associação com a ideia de *liberdade* conseguida pela iluminação intelectual ou na *Crítica da Razão Pura*, em relação à estética transcendental do *espaço* e do *tempo*, duas presenças contínuas e universais, exteriores, mas só identificáveis interiormente sob a forma de representação⁷⁰. Dado que Kant não utiliza o termo constrangimento neste texto, optamos por identificar termos de significado semelhante que remetam para noções de constrangimento (i.e. limitação, privação, impedimento, impossibilidade) associados ao fenómeno empírico do sublime e que constituem a formulação do sentido do juízo estético. Importa também manter a ligação do juízo estético do sublime ao juízo estético do belo, no

⁶⁹ Idem, Pp.167-168

⁷⁰ O *espaço* e o *tempo*, pertença da *Metafísica*, são duas presenças inevitáveis mas de representação apenas possível pela análise comparada; o *tempo* não é visível, mas a sua *ação* é, já que percebemos a sua manifestação quando comparamos a sua intervenção sobre determinado objeto em dois ou mais momentos distintos; o mesmo acontece com a noção de *espaço*, determinante como *território* de ação, mas onde a sua identificação é determinada pela descrição associada a algo, e em que a sua dimensão está regularmente proporcionada com esse algo, normalmente, o humano. *Tempo* e *espaço* são, na realidade, duas abstrações. O *vazio* é a manifestação do espaço por *si*, no entendimento da sua própria existência. A *ausência* proposta pelo *vazio* significa a tentativa de expor o espaço sem o referente, mas o seu entendimento só será possível através da presença, que será objetivamente o referente, que entende pela sua *imaginação* a existência do *espaço*.

sentido em que a comparação entre ambos facilita a compreensão de alguns conceitos.

O belo corresponde a uma ideia formal de harmonia e equilíbrio - objeto alvo da nossa compreensão - e a definição é semelhante àquela proposta pelos clássicos em que o objeto produz um estado de prazer no observador. O objeto é emissor e portador das valências e, como tal, é externo ao observador e enquanto fenómeno empírico, do qual não é dependente, está associado um estado de prazer.⁷¹ Contudo, quando o objeto tem uma *grandeza*⁷² que a *imaginação* não consegue definir, ou seja, em que a forma é indeterminada, quer pela sua imensidão, quer pela sua indefinição, mas sobre o qual se manifesta uma *sensibilidade*, o sentimento primeiro será o de *desprazer*, como acontece inicialmente com o sublime.

«Os objetos *não são infinitos*, porque aquilo que se dá na sensibilidade está sempre *sujeito às condições* de toda a experiência possível. Pela maneira como se apresentam no *espaço-tempo*, entretanto, eles assim o parecem, o que leva a *imaginação* a tentar realizar a síntese de uma *ideia de infinitude*. O fracasso é inevitável, pois as nossas *faculdades cognitivas são limitadas* ao que podemos conhecer; e é justamente o *insucesso* na tentativa de realizar esta tarefa que justifica o primeiro momento, *desprazeroso*, na descrição fenomenológica do sublime.»⁷³

O juízo sublime assenta da dificuldade de entendimento produzido por uma experiência perante o *desconhecido*, em que apenas através da *imaginação* será possível assumir um determinado reconhecimento total de algo nunca totalmente observado que produz inicialmente um estado de desprazer. A forma, essencial no belo, dá lugar ao disforme ou à ilimitação da forma e à impossibilidade da sua representação, no sublime.⁷⁴ Por isso, o sublime não permite qualquer entendimento formal, mas a condição de ilimitação. Assim, um primeiro aspeto associado ao sublime assume-se, distanciando-se do belo,

⁷¹ A *forma* é pertença do objeto, não sendo exclusiva do contexto emocional e espaço-temporal para produzir um estado de *prazer*. Ou seja, um objeto definido como belo, que contenha as características de harmonia e equilíbrio produzirá sempre uma sensibilidade de *prazer*, desde que o contexto cultural seja semelhante.

⁷² Kant, Immanuel P. 178

⁷³ Vieira, Vladimir, O pensamento crítico de Kant a respeito do entusiasmo (Pp. 47-64) P.60

⁷⁴ O *infinito* é uma inferência produzida pela dificuldade em encontrar os limites do espaço, ou pelo menos da compreensão do espaço.

como algo possível de «ser encontrado num objeto sem forma, na medida em que possa ser representada nele uma ilimitação (...) como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento...»⁷⁵. Destaca-se o elemento *quantidade*, enquanto a *qualidade* é referente à representação do belo. A *quantidade* é referente ao tamanho, ao volume, à imensidão, pelo que não significa objetivamente um valor, mas a medida do *infinito*, uma abstração. A *dimensão incomensurável* e a *indefinição formal* representam dois grandes constrangimentos, já que vão exigir da *imaginação* o seu entendimento, num processo interno ao recetor.

«Ao fracassar, entretanto, percebemos também que somos capazes de pensar o infinito, mesmo que ele jamais se possa dar espaço-temporalmente. Segue-se então um *prazer* que consiste precisamente na consciência de que possuímos uma capacidade suprassensível que supera quaisquer limitações impostas pela sensibilidade».⁷⁶

De referir que os constrangimentos apresentados, nomeadamente a *dimensão* (do incomensurável) e a *indefinição* (formal) resultantes da incapacidade do entendimento e, como tal, de pendor negativo que provocam um sentimento de *desprazer*, evidenciam pelo seu próprio fracasso a descoberta de uma capacidade *suprassensível* que reverte o estado de *desprazer* em *prazer*. A aceitação da limitação reverte-se em revelação. Nesse seguimento, ao contrário do sentimento de prazer e promoção da vida associado ao belo,

«o sentimento do sublime é um prazer que só surge indiretamente, isto é, produzido pelo sentimento de uma *momentânea inibição das forças vitais* e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas: por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas sim seriedade na ocupação da faculdade de *imaginação*. Por isso também é incompatível com atrativos, e enquanto o *ânimo* não é simplesmente *atraído* pelo objeto, mas alternadamente também *repelido* de novo por ele, o comprazimento no sublime contém não tanto prazer positivo, mas muito mais *admiração* ou *respeito*, isto é merece ser chamado *prazer negativo*.»⁷⁷

⁷⁵ Kant, Immanuel. Crítica da faculdade de juízo Pp. 137-8

⁷⁶ Vieira, Vladimir, O pensamento crítico de Kant a respeito do entusiasmo P.60

⁷⁷ Kant, I., P. 138

À incompreensão formal sobrepõe-se um entendimento suprassensível da abstração – o *ilimitado* - o que transforma um sentimento de fracasso num sentimento de prazer. Desta forma, o que se manifesta tem um duplo sentido: uma *incompreensão* que se torna *concebível* e a capacidade de pensar uma natureza transcendental.

A «momentânea inibição das forças vitais» e a «efusão imediatamente consecutiva» representa bem o modo como o constrangimento está diretamente relacionado com a manifestação do sublime, já que a sensibilidade é inicialmente afetada por um estado de temor, de iminente finitude, convertendo-se de seguida, através da *imaginação*, num estado de *exaltação* e *entusiasmo*. Importa referir, segundo *a faculdade das representações da intuição*⁷⁸ que a sensibilidade é composta por duas partes: o *sentido* e a *imaginação*, que divergem porque o primeiro só se manifesta perante o objeto e o segundo não. Assim, percebemos que a «momentânea inibição das forças vitais» pertence ao *sentido* e o segundo momento é produzido na *imaginação*. A associação não deixa, contudo, de se fazer sentir, sendo que que o primeiro dá origem ao segundo, mas o segundo funciona como uma transformação radical do primeiro.

O sentido *de inibição das forças vitais* é essencial para a experiência sublime, demonstrando a importância do vivente, bem como da sua condição de ser intelectual⁷⁹. Percebemos que a condição universal do belo, ou pretensamente universal, não acontece com o sublime já que as sensibilidades serão diferentes mesmo que nos mesmos contextos culturais. *O sublime é individual* e depende do modo como o alvo da intuição está estruturado.

A noção de *força vital* está diretamente relacionada com o modo como se desenvolve o indivíduo, bem como o seu conceito de *agência* – definição pessoal de identidade que se constrói na relação com o meio e com os outros. A conceção do indivíduo é essencial na medida em que a sua singularidade produzirá sensibilidades distintas dos outros indivíduos, embora com o reconhecimento da necessidade de uma *formação de cultura* para que este seja capaz de identificar o juízo estético do sublime.

⁷⁸ Ver Kant, I.: *Antropologia de um ponto de vista paradigmático*. São Paulo, Iluminuras 2006, P.52

⁷⁹ Kant destaca a importância da cultura, já que mais do que para o belo, o público deve estar informado para ser capaz de identificar o juízo estético.

«O juízo sobre o sublime da natureza, embora necessite *cultura* (mais do que o juízo sobre o belo), nem por isso foi primeiro produzido precisamente pela cultura e como que introduzido simplesmente por convenção na sociedade; pelo contrário ele tem o *fundamento* na natureza humana e, na verdade, naquela que com o *vão entendimento* se pode ao mesmo tempo imputar e exigir de qualquer um, a saber na disposição ao sentimento pra ideia (práticas), isto é ao sentimento moral»

A origem da experiência sublime está na natureza humana, pela sensibilidade e, como tal, extensível a todos. Mas para o entendimento do juízo será necessária uma *cultura* e, como tal, será apenas acessível a alguns. A compreensão dos fenômenos sensíveis associados à natureza humana e à eminência da rotura – da finitude – serão estados que normalmente todos experimentam (i.e. temor, medo, horror, ansiedade), mas a capacidade de entender a potência, o juízo estético, resulta apenas naqueles que dispõem de *cultura*, mesmo que não signifique que todos os participantes dessa *cultura* entendam o mesmo perante o fenômeno que ative a sensibilidade.⁸⁰

Importa recordar que Kant considera necessária a existência de *princípios a priori* que elevam para juízos estéticos destacando-os da *psicologia empírica*, onde de contrário ficariam sepultados sob os sentimentos de deleite e da dor (...) e que é devido a esses *princípios a priori* que permitem passar, mediante eles a *faculdade de juízo*, para a filosofia transcendental⁸¹. O juízo estético é entendido pela existência de uma *cultura*, mas a sua origem está associada ao *sentido*, à intuição da sensibilidade, onde a individualidade produzirá reações distintas. A experiência sublime varia não só de recetor para recetor, como também espaço-temporalmente para o mesmo indivíduo, o que a

⁸⁰ Kant, Pp. 163-164 «Sobre isso funda-se então a necessidade do assentimento do juízo de outros com o nosso acerca do sublime, a qual ao mesmo tempo incluímos neste juízo. Pois assim como censuramos a carência de gosto aquele que é indiferente ao julgamento de um objeto da natureza que achamos belo, assim dizemos que não tem nenhum sentimento aquele que permanece insensível junto ao que julgamos ser sublime. Exigimos, porém, ambas as qualidades a cada homem e também pressupomos nele se é que tem alguma cultura; com a diferença apenas de que exigimos a primeira terminantemente de qualquer um, porque a faculdade dos conceitos, a segunda porém, porque ela nesse caso refere a faculdade da imaginação à razão como faculdade das ideias, exigimo-la somente sob a pressuposição subjetiva (que porém nos cremos autorizados a poder postular de qualquer um) ou seja o sentimento moral no homem, e com isso também atribuímos *necessidades* a este juízo estético.»

⁸¹ Kant, P.166

torna sempre distinta. O juízo estético procura uma síntese da relação entre o sentido produzido pela sensibilidade (de desprazer), oriundo de uma «momentânea inibição das forças vitais» e a sua conceção através da *imaginação* numa experiência suprassensível – transcendental – (de prazer), em que existem obviamente processos *a priori* entendidos como parte da *cultura* que levam à sua produção. De outro modo, não se trataria de mais do que uma constatação emocional de dor ou desprazer

«Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira: ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar o carácter inalcançável da natureza como apresentação de ideias»⁸². Para compreender a natureza subjetiva do objeto (*entendimento*) necessitamos de lhe atribuir uma condição objetiva, através da *imaginação*, o que nos permite pensar numa realidade *suprassensível*, mas sem poder realizar objetivamente a sua representação. A condição de *inalcançável*, de *incompreensão*, de *incomensurável*, definições associadas à *quantidade*, leva-nos a através da *imaginação* a pensar (e a sentir) numa representação de uma subjetividade por intermédio de princípios *a priori*, que transformam simples juízos em juízos estéticos e de natureza transcendental. Esta dimensão quantitativa está associada, segundo Kant, ao conceito de *sublime matemático*, em que a dimensão impõe a decisão e a tipologia do juízo, onde permanecem conceitos de *autopreservação*. Isto significa que a quantidade ou dimensão associadas ao fenómeno convocam, no sujeito, estados de proteção ou preservação. Paralelamente, o *sublime dinâmico* assenta na *afeção*, «surpresa mediante sensação, pela qual se perde o controlo da mente (*anumis sui*)»⁸³ e que se baseia na ideia de estímulo para o novo, para o desconhecido. A reação, neste caso, não assenta em sentimentos de autopreservação, mas de conhecimento, em que o interesse em compreender e caracterizar a qualidade do fenómeno se sobrepõe à sua natureza quantitativa. Enquanto no sublime matemático prevalecem estados de medo e horror, no sublime dinâmico prevalecem o fascínio e a maravilha, pelo que o primeiro resulta num estado de contenção, enquanto o segundo tem origem num interesse expansivo, o de conhecer mais sobre o fenómeno. Por isso, o sublime dinâmico corresponde a uma noção de empirismo que vai interessar a muitos artistas, sendo também aquele onde a *ponderação* terá menos presença.

⁸² Kant, P. 166

⁸³ Kant, I.: Antropologia de um ponto de vista paradigmático. São Paulo, Iluminuras 2006

Observa-se que Kant atribui à relação com a Natureza o fenómeno empírico que dá origem ao juízo estético do sublime, embora seja produzida internamente no indivíduo.⁸⁴ A Natureza possibilita objetivamente identificar alguns elementos ou cenários que estão intrinsecamente relacionados com o estado de *comprazimento* ou de *dor*. Kant enumera alguns (i.e. o mar, as cordilheiras, as montanhas, etc.) e percebemos que correspondem a exemplos utilizados por muitos artistas, como Caspar David Friedrich ou William Turner, mas que devem ser entendidos apenas como modelos onde a sua aparência ou características se situam próximas de formulações emocionais como *medo*, *temor*, *angústia*, *melancolia*. Importa a relação subjetiva associada à forma, a exemplos preexistentes, onde a Natureza terá obviamente os melhores modelos. Contudo, o que prevalece é a ideia de *natureza humana*, do modo como esta atribui estados de ânimo a objetos ou espaços, independentemente da sua origem.

Apesar de não se referir objetivamente ao termo constrangimento, quando se refere ao sublime, observa-se que Kant o identifica nos diversos momentos do ato empírico e da sua elevação ao estado de experiência suprassensível. O *espaço* e o *tempo* têm um papel preponderante, por existirem e participarem independentemente da *vontade*, e são determinantes na manifestação da experiência. Em relação à tentativa de definir o objeto sublime, a *incompreensão* resultante da incapacidade da representação formal, quer pela *dimensão colossal*, quer pela ausência de elementos que permitam aceder ao seu *entendimento*, obrigam à tentativa de *conceção* por parte da *imaginação*. Situação que está dependente da existência de uma *cultura* para empreender a interpretação. O resultado será a transformação do *desprazer*, promovido pelo objeto da experiência, em *prazer*, promovido pela *imaginação* e transformado

⁸⁴ Kant, Pp. 166-7

«Com efeito, em seguida damos-nos conta de que o incondicionado – por conseguinte também grandeza absoluta, que no entanto é reivindicada pela razão mais comum – afasta-se totalmente da natureza no espaço e no tempo. Precisamente deste modo são também lembrados de que somente temos a ver com a natureza enquanto fenómeno, e que esta mesma ainda tem que ser considerada como simples apresentação de uma natureza em si (que a razão tem na ideia). Mas esta ideia do suprassensível, que na verdade não determinamos ulteriormente – por conseguinte não conhecemos mas que só podemos pensar a natureza como sua apresentação – é despertada em nós por um objeto, cujo julgamento estético aplica até aos seus limites a faculdade da imaginação, seja à ampliação (matematicamente) ou ao seu poder sobre o ânimo (dinamicamente), enquanto se funda sobre o sentimento de um destino deste, que ultrapassa totalmente o domínio da faculdade da imaginação (quanto ao sentimento moral), com respeito ao qual a representação do objeto é ajuizada subjetivamente conforme a fins.»

em *juízo moral*. Este pode assumir-se como *matemático*, como conceito de *autopreservação*, ou *dinâmico*, pela *afeção*, o que se consubstancia em *juízo estético do sublime*. Por fim, o objeto pode ser a Natureza, embora ela se manifeste sempre internamente e, como tal, dependente do *indivíduo*, que não sendo portador de uma determinada *cultura*, não se lhe será possível transformar a sensibilidade em *juízo estético*, mantendo-se na esfera do *juízo moral*. Fica visível nesta leitura como o sublime está dependente do constrangimento já que, tal como Kant descreve, o processo é de tal forma complexo e dependente de fenômenos internos e externos ao sujeito que a sua manifestação se tornaria pouco evidente sem a interferência dos referidos constrangimentos. Paralelamente, as condicionantes necessárias para a tentativa de compreensão da manifestação são em si também fortemente condicionadas por constrangimentos, quer pela natureza quantitativa do fenômeno, quer particularmente pela sua natureza qualitativa, bem como do modo como afetam o sujeito produzindo sentimentos de autopreservação ou de conhecimento. Conclui-se que, apesar de Kant não o referir objetivamente, o constrangimento⁸⁵ está presente nas suas teorias, como figura central e transversal a todo o ato empírico associado ao sublime. No entanto, a natureza do constrangimento não poderá ser definida como um conceito dogmático, nem tão pouco ser considerado como uma definição universal, já que a sua natureza e a sua atuação são muito diversificadas.

⁸⁵ Kant descreve que o afeto de «*género vigoroso (animi streuni* – ou seja, que desperta a consciência das nossas forças a vencer toda a resistência) é esteticamente sublime» P.171

2.2. Burke, *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*

Burke apresenta em 1757 a primeira edição, revista em 1759, de *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*, documento incontornável da filosofia estética e fundamental no contexto artístico. Em Portugal, foi publicada em 2013 uma edição traduzida a partir da edição revista do livro por: Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins⁸⁶, que utilizaremos para esta revisão. O texto de Burke aparece na sequência de alguns documentos como *Of the Standard of Taste*⁸⁷ de David Hume (1757) e, particularmente, dos textos publicados no *The Spectator* em 1712 de Joseph Addison, onde se tratava os prazeres da *imaginação*, entendidos como prazeres estéticos. Estes documentos procuram tratar um conjunto de questões com origem na tradição britânica da *Teoria do Bom Gosto* e resultam da possibilidade apresentada pela filosofia empirista de elaborar sobre o comportamento humano. Burke, Hume ou Francis Hutcheson são algumas das principais figuras do contexto britânico, lembrando que questões semelhantes estavam a ser tratadas noutros contextos, nomeadamente em França, com Dennis Diderot, e na Alemanha, com Immanuel Kant, Moses Mendelssohn, Georg Hegel e Friedrich Schiller, entre outros. Estes documentos estão diretamente relacionados com fenómenos artísticos e sociais, nomeadamente, a Revolução Francesa, o Romantismo e o Idealismo Alemão.

Em *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*, Burke⁸⁸ promove uma análise psicológica do modo como as

⁸⁶ Burke, Edmund: *Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins, Edições 70, Lisboa, 2013

⁸⁷ Hume, David: *Of the Standard of Taste, and other essays*.

⁸⁸ Edmund Burke foi ainda político e tinha formação em direito (que entretanto abandona para ingressar em literatura), o que confere à sua filosofia, pontos de vista social e ético muito importantes, numa visão conservadorista das instituições e na valorização das tradições, mas focada na ambição de tornar a sociedade mais justa, assente em valores humanos e não em ideias abstratas e interesses. Foi um acérrimo opositor da Revolução Francesa (Em 1790 publica *Reflections on the revolution in France*, onde denuncia que a revolução é pura destruição através da aplicação de

paixões difundem o conhecimento do mundo como *paixões estéticas*. Burke deriva da aplicação do empirismo à teoria estética⁸⁹. As *paixões* estão diretamente associadas à manifestação da *dor* e do *prazer*, numa lógica de que ambos são sempre portadores de algum tipo de *novidade*. Contrariando as posições de alguns dos seus colegas⁹⁰, que consideram que nos encontramos num constante estado de *dor* e que a sua *remoção* significa a manifestação do *prazer*, Burke propõe que o Homem se encontra maioritariamente num estado de *indiferença*, num estado de tranquilidade ou bem-estar⁹¹, saindo desse estado através da busca da *novidade*⁹² sob o efeito da *curiosidade*⁹³, ou pela manifestação da *dor* ou do *prazer*. Em certa medida este estado está associado também à *curiosidade*, embora frequentemente se manifeste como um ato indeterminado e instintivo, o *prazer puro*. A *dor* e o *prazer* são o reflexo de acontecimentos diferenciados provocados por situações ou objetos, podendo ou não estar associados. A *dor* não significa obrigatoriamente a *remoção do prazer*, nem o *prazer* a *remoção da dor*⁹⁴. Não obstante, o *fim do prazer* significa o retorno ao estado de *indiferença* mais frequente, enquanto a *remoção da dor* não, já que a mente continua toldada por uma sensação de *assombro*⁹⁵. Nesse

ordens abstratas e valores teóricos) e apoiante da Revolução Americana (Burke crítica a governação britânica na América considerando-a incompetente e equipara a revolução dos colonos americanos com a revolução gloriosa britânica de 1688, uma luta pela liberdade de um povo) e das convulsões das colónias contra os poderes imperiais britânicos, que de maneira geral não estavam a valorizar as tradições dos locais, considerando que os interesses duma sociedade devem ser primordiais. Ver nota introdutória de Alexandra Abrantes em Uma Investigação filosófica acerca das origens das nossas ideias do sublime e do belo, P.8

⁸⁹ Alexandra Abrantes na introdução de Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo, P. 14.

⁹⁰ Ver John Locke, Ensaio sobre o entendimento humano.

⁹¹ Ver Burke, Secções I, II e III. Pp.49-54

⁹² Esta busca funciona em parte como reação ao contexto em que nos encontramos que, quando este é uma novidade a nossa atenção é elevada, mas que após o seu rápido conhecimento se torna indiferenciado, o que confirma o estado mais vulgar de indiferença. A curiosidade permite ultrapassar este estado, o que corresponde a uma ideia de contínua procura da novidade, onde se manifesta também a persistência.

⁹³ Burke, P.49

⁹⁴ A secção III, Pp.52-54 expõe o modo como estão relacionados e se percebe que o prazer não significa a remoção da dor. O prazer puro pressupõe que não haja dor, mas a remoção da dor não indica por si que se deu lugar ao prazer. Se assim fosse o estado mais comum não poderia ser a indiferença, bem como os estímulos do contexto deveriam estar sempre em níveis muito elevados, o que, como se percebe, não acontece.

⁹⁵ Burke, P. 53

sentido, não se trata de um estado de *prazer*, mas de *deleite*⁹⁶, em que a dor passou, mas o seu impacto se mantém. É neste enquadramento que se manifesta a experiência sublime em que um estado de dor é depois substituído por um estado de deleite resultado da remoção da dor, mas sem o regresso ao estado de indiferença.

O modo como Burke descreve as emoções permite identificar o seu compromisso com a realidade, fazendo uma análise sensualista focada no corpo e na relação com o mundo, onde a *mente* faz parte e é fortemente influenciada pelos sentimentos desse *corpo*, mas do qual não é única regente, mas sim uma observadora e potencialmente estímulo e estimulado⁹⁷. A *dor*, por seu lado, pode ser infligida por algo ou alguém (inclusive pelo próprio) ou ser o resultado de um acidente ou de uma tragédia. Importa salientar que se trata de estados que convoquem sensações eminentes de limite ou de morte. A *morte* é a suprema das *dores* e está fortemente associada à manifestação do sublime, uma constatação resultante de uma experiência emocional limite ou que sugere esse limite. A *dor* produzida pela morte evidencia impulsos de *autoconservação*, de resistência à violência apresentada, transformando-se posteriormente num estado de aparente apaziguamento que Burke define como *deleite*⁹⁸ em vez de prazer. A dor quando removida não resulta num estado de indiferença como aquele que imediatamente antes existia, nem de prazer, porque não se trata de algo que nos possa fazer sentir prazer, mas um estado emocional ainda sobre o efeito do que aconteceu e que ainda se encontra visível, apesar do perigo ter sido ultrapassado⁹⁹: «Uso a palavra *deleite* para expressar a sensação que acompanha a remoção da dor ou do perigo¹⁰⁰».

Burke define o *objeto sublime* como «tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, de alguma maneira *terrível*, ou que diga respeito a *objetos terríveis*, ou que opere de uma forma análoga ao

⁹⁶ Burke, Pp.54,55

⁹⁷ Note-se que a curiosidade será um estímulo das paixões da mente, mas também um acontecimento natural entre as crianças, onde a razão é menos vincada.

⁹⁸ Burke, Pp. 54,55

⁹⁹ Burke dá o exemplo do mar revolto, que depois da passagem da tempestade não retoma imediatamente o seu estado normal. Mantém-se revolto, apesar do perigo já ter passado. Aqui não há qualquer prazer associado, apenas deleite, segundo o autor. O termo não será perfeito mas corresponde o mais aproximadamente a esta ideia de apaziguamento após contacto com a violência que não condiz a um estado de prazer, mas de compreensão do que aconteceu, de aceitação, numa acalmia e na direção da normalidade.

¹⁰⁰ Burke, P.55

terror é uma fonte de *sublime*, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir¹⁰¹». Como resultado, apresenta dois exemplos de paixões: a *autopreservação*, referente ao *impulso de preservação*, e a *simpatia*, referente ao *impulso de conhecimento*. O primeiro é, por condição, individual e o segundo tem origem na *sociedade*¹⁰². A *autopreservação* é a consciencialização da presença de uma força que coloca em perigo a própria existência e o seu impulso é a sobrevivência. A *simpatia* é um processo de conhecimento com origem nos outros, em que por empatia a nossa sensibilidade é não só afetada por estados de compaixão, como também por algum tipo de interesse em procurar conhecer mais sobre aquela dor e o objeto que convoca essa dor.

Burke tenciona identificar as características das *paixões que agitam o nosso coração* (...) e, *se tal pudesse ser feito, as regras dedutíveis desta investigação poderiam ser aplicadas, sem grande dificuldade, as artes imitativas e a tudo o mais que lhes concernisse*¹⁰³. Neste sentido, Burke começa por tratar as paixões e, posteriormente, apresenta exemplos de aplicação e características objetivas pertencentes à experiência sublime.

Na segunda parte do seu livro encontramos os elementos que descrevem a *experiência sublime* e alguns exemplos de processos e situações onde a possibilidade da sua manifestação será maior. O *assombro*¹⁰⁴ está associado à natureza e é onde as forças atuam na sua forma mais poderosa e é o estado da alma no qual todos os movimentos estão suspensos, com algum grau de *horror*¹⁰⁵. O *assombro* (...) é o efeito do sublime no seu maior grau; os efeitos inferiores são a *admiração, a reverência e o respeito*¹⁰⁶. Partindo do *assombro*, Burke enumera um conjunto de ideias de estados que induzem privação, mas também de características do contexto em que se dá a privação da mente: o *terror*¹⁰⁷; a *obscuridade*¹⁰⁸, o *poder*¹⁰⁹, a *privação*¹¹⁰, a *vastidão*¹¹¹, a

¹⁰¹ Burke, P.58

¹⁰² Burke, Pp.61-65

¹⁰³ Burke, P.24

¹⁰⁴ Burke, P.77 O assombro está relacionado com a ideia proposta de Kant em relação à incompreensão produzida pela efusão, no sentido em que a mente não compreende (entendimento em Kant), mas sobre o qual é produzido um estado emocional intenso.

¹⁰⁵ Burke, P.77

¹⁰⁶ Burke, P.77

¹⁰⁷ Burke, Pp. 77-78 O terror será um outro estado de privação da mente, ao produzir um estado de medo intenso que se transforma em dor efetiva, principalmente associado ao sentimento de preservação.

¹⁰⁸ Burke, Pp.79-85

¹⁰⁹ Burke Pp.85-92

¹¹⁰ Burke P.92

*infinitude*¹¹² (ou o *infinito artificial*), a *sucessão e uniformidade*¹¹³, a *magnitude*¹¹⁴, a *dificuldade*¹¹⁵, a *magnificência*¹¹⁶, o *som e o ruído*¹¹⁷, a *subitaneidade*¹¹⁸, as *cores escuras e soturnas*¹¹⁹, a *intermitência*¹²⁰, os *gritos dos animais*¹²¹, o *cheiro e paladares amargos e fedorentos*¹²² e a *sensação de dor*¹²³. A luz é também referida, embora aqui possam surgir várias possibilidades que vão desde a falta da luz – *escuridão* – ou a *luz mais poderosa* (à altura) como o sol, mas também o *relâmpago* ou a *transição rápida da luz para a escuridão*.¹²⁴

A *morte*¹²⁵ é o *limite da dor* e parece produzir um efeito duplo no humano: o instinto de *autopreservação*¹²⁶; a *simpatia*¹²⁷ pelos sentimentos de dor limite dos outros. A *morte* é uma condição de quem fica sem vida, mas também uma constatação para os que estão vivos: a de que irão morrer. Esta condição produz instintivamente um sentimento de respeito que permite enunciá-la como a representação da dor mais extrema, contudo, paralelamente parece desenvolver-se um instinto de deleite associado à mesma, pela proximidade ou pela sua presença nos outros. A *simpatia pelos infortúnios dos outros*¹²⁸ parece corresponder a este sentido de deleite, em que a morte dos outros nos lembra de estarmos vivos e também pela qual mantemos um *fascínio*, por ser provavelmente real. Nenhuma descrição da *tragédia* será tão intensa como a tragédia por se tratar de uma *imitação*.

«Mas para a grande maioria da humanidade o caso é muito diferente; não há espetáculo que tão avidamente procuremos como o da calamidade grave e excecional; de tal modo que, esteja a desgraça

¹¹¹ Burke, Pp.93,94

¹¹² Burke, Pp. 95,96

¹¹³ Burke, Pp. 96,97

¹¹⁴ Burke, Pp.98,99

¹¹⁵ Burke, P.99

¹¹⁶ Burke, Pp. 99-101

¹¹⁷ Burke, P. 105

¹¹⁸ Burke, P.105

¹¹⁹ Burke, P.104

¹²⁰ Burke, P.106

¹²¹ Burke, Pp.107,108

¹²² Burke, Pp.108-110

¹²³ Burke, Pp. 110,111

¹²⁴ Burke, P. 102

¹²⁵ Burke, P. 58

¹²⁶ Burke, Pp.57 e 60

¹²⁷ Burke, Pp. 63-65

¹²⁸ Burke, Pp.64,65

perante os nossos olhos ou estejam estes a vê-la num passado histórico, ela afeta-nos sempre com deleite.»¹²⁹

Mais exemplos são apresentados na obra de Burke, mas o mais pertinente será perceber como este enumera aspetos que poderão ser operacionalizados no âmbito das artes plásticas. A seleção de alguns destes exemplos, bem como a sua organização e, posteriormente aplicação, poderiam resultar em objetos associados ao sublime, bem como ser identificados nos projetos de outros artistas. Outro aspeto essencial em Burke é a noção de que o *objeto* que convoca a experiência do sublime pode ter diversas origens. A Natureza não será, portanto, o único elemento a promover este tipo de ânimos, pelo que podemos antecipar aqui algumas propostas realizadas posteriormente. Não está apenas no contexto (Natureza), mas no sujeito, a condição para a manifestação do sublime e, por isso, tudo com o qual o sujeito convive poderá ser fonte de estímulo.

A proposta de Burke sobre o sublime tem uma aparência simplista, embora seja apenas descomplicada, o que lhe dá contornos de aplicabilidade prática e, por isso, de grande pertinência para os artistas, embora apresente a *imitação*¹³⁰ como uma das paixões menores na produção de emoções extremas, comparativamente com processos autênticos e reais. Assim, registamos que o sublime é uma constatação como paixão da mente, resultado de um ato empírico muito forte associado normalmente a estados emocionais de assombro, horror e morte. Contempla uma dupla relação: a iminência da morte e o deleite associado à superação dessa experiência. O primeiro convoca um impulso de conservação resultante da presença da dor; o segundo tem origem na remoção da dor e na contemplação do processo que não resulta num estado de prazer, nem de indiferença, mas de deleite. A dor pode ter origem, por empatia, no sofrimento dos outros, bem como o deleite no interesse resultante da observação do sofrimento, principalmente quando é real e não encenado. A condição de fascínio pela tragédia e pelo horror tem grande relevância para se refletir sobre como pode ser operacionalizado para promoção de sensações intensas. Observe-se os exemplos¹³¹ atuais dos assassinios perpetrados pelo

¹²⁹ Burke, P.64

¹³⁰ O exemplo da representação (imitação) da maior das tragédias da história, mesmo que com o melhor elenco e maior produção possível nunca seria capaz de fazer frente a um acontecimento como um enforcamento ou um fuzilamento real.

¹³¹ Referimos os assassinios dos jornalistas James Foley e Steven Sotloff, que aconteceram no final de 2014, bem como o assassinato de 21 militares iraquianos em janeiro de 2015. Nestes casos específicos notamos que o Estado Islâmico parece

Estado Islâmico, que paralelamente chocam os espectadores e os colam aos meios de comunicação para verem todos os detalhes desse mesmo crime. Aparentemente, aquilo a que assistimos não parece ter nada a ver com o sublime e parece apenas desumano, mas como Burke nos propõe, o sublime é

«tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que opere de uma forma análoga ao terror, é uma fonte de sublime, isto é, de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir»¹³².

O estado habitual de indiferença em que o sujeito se encontra demonstra como o constrangimento é essencial para a experiência sublime, na medida em que será este que convoca ou provoca o início do fenómeno, quer seja através da dor, quer do sentimento produzido pela observação do sofrimento dos outros. Por sua vez, o contacto resultante da simpatia pelo sofrimento alheio permite a preparação para identificar a experiência sublime, sendo que é no sujeito preparado que são operadas as influências, independentemente do objeto que as convoque. Depende sobretudo do impacto que este tenha sobre o indivíduo sendo capaz de lhe provocar dor ou um sentimento iminente de morte, ativando paixões de autopreservação ou de simpatia.

compreender a capacidade de induzir choque e fascínio, realizando vídeos com grande atenção aos aspetos técnicos de modo a produzir um efeito maior no espectador e na sociedade. Alguns analistas dizem que o grupo terrorista ensaia repetidamente o ato antes de o concretizar para que as vítimas fiquem com um ar mais passivo e para que a morte aconteça sem este saber ao certo se se trata de mais um ensaio ou do momento fatal. São realizados vários takes, tal como em qualquer filme de cinema, de modo a que tudo fique perfeito, tal como depois há lugar a uma montagem das cenas e o acrescento do som e do texto, como em qualquer produção cinematográfica. Recordar o uso de roupa laranja pela vítima e de preto pelo carrasco, em que apenas vemos o rosto daquele que vai morrer, produzindo a expectativa de que o conhecemos, mesmo nunca tendo ouvido falar sobre aquela pessoa até aquele momento. (De referir que poderia ser acrescentado o exemplo dos ataques de 13 de novembro de 2015, em Paris, ou infortunadamente, muitos outros).

¹³² Burke, P.58

2.3. Schiller, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*

Friedrich Schiller, filósofo, dramaturgo e poeta, foi um dos mais interessantes autores a tratar o sublime. Menos referenciado do que Kant ou Burke, principalmente no âmbito das artes plásticas segundo Teresa Cadete, tem nos *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*¹³³ a sua principal publicação onde aborda o sublime. Este livro compila um conjunto de documentos conhecidos por *Cartas de Jena*, bem como alguns textos e resumos de aulas que o autor realizou no final do séc. XVIII e início do séc. XIX. Schiller foi um admirador profundo de Kant, baseando muita da sua teoria nas propostas deste. Contudo, apresenta um conjunto de pequenas variações que farão sentido na relação que se estabelece nesta tese entre sublime e constrangimento, principalmente o modo como Schiller apresenta o conceito de *liberdade* associado ao sublime e a relação que o autor estabelece entre a prática artística e o real, não como uma imitação, mas como uma forma de rotura dos limites do próprio real. Nesse sentido, a *formação* será essencial para o *entendimento* dos fenómenos e estes idealmente deverão permitir que os aspetos negativos do sublime possam ser submetidos a uma descoberta e não tanto a uma imposição. O *sublime prático*, que o autor vai buscar à definição de *sublime dinâmico* de Kant, será essencial para perceber a relação entre o sublime e o constrangimento.

«O sentimento de sublime é um sentimento misto. É composto por um *estado dorido*, que no seu grau supremo se exprime como um *arrepio*, e por um *estado alegre*, que pode intensificar-se até ao *encanto* e que, embora não seja propriamente prazer, é de longe preferido ao prazer por almas delicadas¹³⁴».

O estado dorido corresponde à violência, que convoca um impulso de (auto) conservação. O segundo corresponde ao impulso de conhecimento ou de representação. O processo de dor e, sequencialmente, de remoção da dor é semelhante às propostas de Kant e Burke, embora com pequenas variáveis, já

¹³³ Schiller, Friedrich: *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*.

¹³⁴ Schiller, P.222

que também este não considera que a remoção da dor corresponda a um estado de prazer, ao contrário de Kant.

O *sublime matemático* de Kant dá origem ao *sublime teórico*¹³⁵ em Schiller, sendo a significação semelhante, e estando associado à grandeza do fenómeno e à relação de *quantum* entre o objeto e o sujeito. O *sublime teórico* é em certa medida um estado que é comum à dor e a estados de *medo* e de *horror* estando, por isso, associado à *faculdade vital*¹³⁶. Contudo, é através da faculdade de apreensão que o sublime se torna essencial, já que apesar de provocar o *penoso sofrimento dos nossos limites, (...) não fugimos dele mas, pelo contrário, somos por ele atraídos como por um poder irresistível*¹³⁷. Este interesse resulta da *vontade de entendimento* do objeto e do que lhe está associado, e dá origem ao *sublime prático*¹³⁸, que em Kant tem a designação de *sublime dinâmico*.

O *sublime prático* está associado à ideia do *estado alegre*, embora não (unicamente) pela constatação de que terminara o estado dorido, mas porque permite conceber uma condição suprassensível contrária ao estado anterior, isto é, a dor é substituída por uma representação de algo transcendental, que de outro modo não poderia ter sido identificada. Neste sentido, o autor recorre ao sentimento de beleza como comparação com o sentimento sublime.

«No *belo* sintonizam a razão e a sensibilidade, sendo apenas por causa desta sintonia que ele tem um encanto para nós. (...) No sublime, em contrapartida, a razão e a sensibilidade não sintonizam, e é precisamente nesta contradição entre ambos que reside a magia com a qual ele se apodera do nosso ânimo. O homem físico e o homem moral separam-se aqui de maneira mais acutilante, pois é justamente perante esses objetos, que fazem sentir ao primeiro os seus limites, que o segundo faz a experiência da sua força, vendo-se elevado até ao infinito precisamente por aquilo que derruba o segundo¹³⁹».

O impacto do sublime origina uma fratura entre físico e mental, entre o que é real e o que é moral, em que o primeiro é assolado por uma força *pavorosa*, e o segundo por um sentido de libertação por ser capaz de experienciar o infinito e o inatingível. «O sublime proporciona-nos portanto uma

¹³⁵ Schiller, P.144

¹³⁶ Schiller, P.222

¹³⁷ Schiller, P.222

¹³⁸ Schiller, P.144

¹³⁹ Schiller, P.223

evasão do mundo sensível, no qual o belo gostaria de manter-nos sempre prisioneiros¹⁴⁰». Esta ideia de evasão, proporcionado pelo sublime manifesta-se como uma condição de *liberdade*, idealista, mas claramente de liberdade. Regista-se assim um paradoxo não só com o sentimento do belo, mas com a primeira fase do sublime, já que a dor resulta do aprisionamento do corpo pela própria mente, ou vice-versa. A liberdade ocorre quando a mente se distancia do estado de impotência física, identificando-se pela própria noção de perda de conexões, sem qualquer interesse objetivo de entendimento.

«É precisamente esta falta integral de conexões teleológicas nessa profusão de fenómenos, pela qual estes ultrapassam o entendimento e se tornam inúteis para ele, que tem de ater-se a tal forma de conexão, que a torna num símbolo tanto mais adequado à razão pura, indo esta justamente encontrar nessa liberdade selvagem da natureza a expressão da sua própria independência face a condicionalismos naturais. Pois quando se retira o conceito racional a uma série de coisas toda a conexão entre elas, obtém-se então o conceito racional de liberdade¹⁴¹».

O estado de liberdade é como se percebe uma inferência e, como tal, racional, mas a sua constatação resulta da desconexão do funcionamento dos elementos da própria razão, pelo que não se trata de um processo obviamente racionalista, mas idealista, onde a *imaginação* desempenha um papel essencial. A atuação livre da razão pura é a manifestação da imaginação, já que nenhuma lógica poderá orientar a razão pura. Neste sentido, a atuação livre da imaginação poderia significar a total independência de qualquer tipo de formação educacional ou cultura, contudo, como Schiller nos apresenta isso não será possível porque o sublime só se manifesta com a participação de alguns elementos resultantes da acumulação de conhecimento, como a *verdade* e a *ética*, por isso, não será possível a uma criança a identificação deste estado. E apesar de se tratar de um sentimento estético, não é, em Schiller, destituído de princípios éticos e morais, embora, não se limite à presença destes.

Ao contrário do *belo*, o *sublime* necessita de uma *educação estética* que será o resultado do contacto com o (*sublime*) *patético*¹⁴², um sentimento *artificial* de sublime produzido a partir do contacto e da reflexão sobre o sublime do outro. O *patético* em Schiller é semelhante ao *simpatético* (*simpatia*)

¹⁴⁰ Schiller, P.224

¹⁴¹ Schiller Pp.226,227

¹⁴² Schiller, Pp.159 e229

de Burke, em que o sofrimento alheio é alvo de reflexão no nosso próprio âmago e resulta de processos de compaixão¹⁴³, mas também da sua observação como sentimentos estéticos.

«O patético é uma desgraça artificial que, tal como a desgraça verdadeira, nos põe em contacto direto com a lei espiritual que impera no nosso peito. Mas a *verdadeira desgraça* (...) surpreende-nos com frequência quando nos encontramos desarmados e, o que é pior ainda *torna-nos* com frequência *indefesos*. A *desgraça artificial*, provocada pelo patético, encontra-se pelo contrário plenamente *equipados* e, sendo apenas ela uma sugestão, logo o autónomo ganha terreno no nosso ânimo para impor a independência absoluta»¹⁴⁴.

Esta *desgraça artificial* opera não só como reflexão, originando a identificação do sentimento de morte, sempre uma reflexão, mas principalmente como um processo de *formação* e preparação para a *verdadeira desgraça*, resultando de um processo em que é entendida não apenas como um verdadeiro perigo, mas como estruturante do conhecimento. Neste sentido, a desgraça artificial permitirá uma maior resistência aos efeitos do sublime, mas também poderá exponenciar a sensação de liberdade.

«Quanto mais vezes o espírito renova este ato de atividade própria, tanto mais o mesmo se tornará para ele numa aptidão adquirida, e ele fica a ganhar em relação ao impulso sensível, (...) lhe permite (... tratar) uma desgraça a sério, como artificial. O patético pode por isso dizer-se é uma inoculação do destino inevitável»¹⁴⁵.

O que significa que a *formação* permite reduzir os limites entre o que é artificial e o que é real, transformando o real em artificial e, conseqüentemente, ideal. Nesse sentido, a formação poderá ser desenvolvida, não só através da experiência direta (que atua sobre as nossas faculdades vitais), mas principalmente indiretamente, através da receção da experiência do outro. O papel crucial da formação é preparar a mente e o corpo para a inoculação do poder da finitude, transformando através do patético a experiência real e a representação, onde se inclui a arte, numa experiência artificial, idealista. Não se trata de um processo racional de atribuir um qualquer juízo estético, mas de

¹⁴³ Ver Schopenhauer, Arthur. *Sobre o fundamento da Moral*. São Paulo, Martins Fontes 2001, P.163

¹⁴⁴ Schiller, P.229

¹⁴⁵ Schiller P.229

uma preparação para o entendimento sensível da experiência, em que a formação atua como preparação para uma maior intensidade da afeição ao mesmo tempo que reduz os limites entre uma experiência pessoal e social, entre real e artificial. Veja-se o exemplo de como o contacto com o sofrimento alheio nos prepara para o impacto do sofrimento pessoal. O sentimento associado à morte real de alguém que conhecemos será certamente uma experiência intensa. Contudo, essa experiência não estará isolada porque somos alvo constante de contacto com outros exemplos de falecimentos, que em certa medida também nos afetam e não nos referimos apenas a mortes reais, mas também representações teatrais, cinematográficas ou em qualquer forma de arte. Esse contacto fornece informações que farão parte de uma formação emocional e racional sobre o assunto, diluindo os limites entre a verdadeira tragédia e a tragédia artificial.

A formação possibilita não só exponenciar o ato empírico, mas principalmente retira-lhe a condição de imitação porque coloca o real no campo do ideal. Desta feita, o sublime permite que a sensibilidade seja cada vez mais ativada, não para a compreensão racional do mundo, mas para a libertação e atuação do puro espírito. A formação constitui-se então como um modelo normativo para exponenciar a relação com o sublime, em que permite, por um lado, aumentar o impacto e, por outro lado, libertar o espírito na pura fruição em que a sensação de liberdade será o principal. Desta forma, a formação funciona como um processo de preparação que reduz cada vez mais os limites entre o que é artificial e o que é real, para os incluir num território ideal onde a liberdade possa ser atingida. Resulta então que a formação atua como um processo normativo de aprendizagem e de preparação para a obtenção de uma experiência afetiva mais intensa, com o único fim de atuar com total liberdade no livre espírito. Desta forma, a liberdade que à partida é paradoxal, não só com o primeiro estado do sublime, *o sublime teórico*, mas também com a formação e a normatividade, dois modelos de constrangimento, torna-se possível exatamente pela presença de todos estes processos.

De salientar, contudo, que Schiller não destituiu o belo, mas confere-lhe a função de complemento moral do sujeito, em que:

«o mérito do belo tem a ver com o *homem*, o do sublime com o *puro espírito demoníaco* nele; e uma vez que a nossa determinação consiste em orientar-nos de acordo com o código dos puros espíritos, mau grado todas as limitações sensíveis, logo o sublime tem de juntar-se ao belo para tornar a *educação estética* numa totalidade completa e ampliar a capacidade de sentir do coração humano de acordo com toda

a amplitude da nossa determinação, portanto igualmente para além do mundo sensível»¹⁴⁶.

A condição desta complementaridade entre o belo e o sublime significa que a sua existência possa estar relacionada não como antípodas, mas como uma *dinâmica do fenómeno estético*¹⁴⁷ em que o belo é o *estático* e a sublimação um processo *dinâmico*, ou seja, um *belo energético*. Para isso conflui a ligação que o sublime faz à tragédia, através do *sublime patético*.

«Um adepto minucioso da norma é para ele, como vemos infinitamente menos interessante – porque mais desnervado – que um criminoso. O primeiro, recordemo-lo, pertence ao registo comum, o segundo ao modelo patético-sublime»¹⁴⁸.

Schiller considera mais importante o estado de transgressão associado à desobediência da norma do que a lógica pura, porque a emoção transita rapidamente de um estado para outro, de *normalidade* para *pavoroso*, o que reflete maior proximidade com a realidade. Nesse sentido, a Arte terá na tragédia (para o dramaturgo) o contexto em que a apresentação se aproxima deste real, um real idealista. Isto significa que cabe à arte o papel de explorar os limites da sensibilidade, tanto do belo como do sublime, ambos entendidos como um processo de aprendizagem através da experiência alheia que forma o artista, mas, sobretudo, através do domínio das ferramentas para que a obra seja muito mais do que uma aparência, que seja a realidade de uma ideia. Schiller considera essencial a formação, tanto ao nível racional como sensível, para que os conceitos sejam cada vez mais complexos e maduros, evidenciando a satisfação *vocacional espiritual* como parte da humanidade individual. Nesse aspeto, a Arte, dada a sua natureza idealista e prática, será preponderante já que poderá servir condignamente esta procura espiritual, mas também de entrega e de reflexão. Como satisfação espiritual, entrega e reflexão, a Arte não atua como um processo de imitação do real, devendo procurar libertar-se dessa ligação e ambicionar tornar-se *puramente ideal*¹⁴⁹. Ela não será observada pela sua volatilidade, quer pela virtuosidade, quer pela superficialidade, mas pelo seu potencial de se apresentar como território para a libertação do puro espírito, onde o artista se lança na sua totalidade e o espectador é convocado a

¹⁴⁶ Schiller, P.230

¹⁴⁷ Teresa Rodrigues Cadete, P.14

¹⁴⁸ Teresa Rodrigues Cadete, P.16

¹⁴⁹ Schiller, P.235

atuar pela sua *recetibilidade*¹⁵⁰. Cabe ao artista ser portador do conhecimento possível e da entrega para que a obra de arte possa revelar mais do que aquilo que este tentou representar, mesmo tendo expressado o seu máximo.

«E precisamente porque a verdadeira arte quer algo real e objetivo é que ela não pode contentar-se com a aparência da verdade; é sobre a própria verdade, sobre o solo firme e profundo da natureza que ela ergue o seu edifício ideal»¹⁵¹.

Schiller encontra na arte, ou na função da arte, a sobreposição de uma natureza idealista com o real, onde uma e outra são mutuamente dependentes, um lugar privilegiado para tratar a busca do espírito livre. Reside neste propósito a importância do autor para a caracterização do sublime, na medida em que se torna possível através da prática artística que a experiência libertadora do sublime se evidencie. A condição de aprendizagem, preparação e reflexão são elementos essenciais para que o impacto da experiência do sublime seja maior, mas também para que a sua percepção possa ocorrer. A objetividade da preparação, de uma aprendizagem, conduz a que a experiência sublime seja potenciada onde as competências da arte serão o território supremo para a sua manifestação dada a sua natureza real e idealista. Apesar de um aparente convencionalismo centrado na noção de formação e respeito, Schiller apresenta uma intensa vontade de promover a busca de condições de rotura ou libertadoras. Não obstante, a arte é duplamente matéria e ideia, possibilitando que a formação possa assumir aspetos de natureza muito objetiva e concreta, mas fulcrais para a compreensão enquanto experiência sublime do ato empírico. Para Schiller, tal como para Goethe, a técnica é essencial para poder transmitir o mais profundo sentimento, não para se sobrepor a ele. No caso particular da proposta de Schiller, a técnica permite formar o corpo e o espírito para que, apesar do impacto que uma experiência emocional possa ter, a sua compreensão, percepção e consequências necessitam de uma óbvia disposição, onde o sublime patético de Schiller encontra as condições essenciais para se manifestar.

¹⁵⁰ Schiller, P.233

¹⁵¹ Schiller, P.234

2.5. Conclusão

As leituras de Kant, Burke e Schiller permitem encontrar aspectos semelhantes e distintivos tanto na definição do sublime como, e principalmente, no modo como o constrangimento está associado a cada uma das definições.

«Sublime é como chamamos a um objeto cuja representação leva a nossa natureza sensível a sentir os seus limites, levando porém a nossa natureza racional a sentir a sua superioridade, a sua liberdade em relação a limites; perante o qual portanto ficamos fisicamente a perder, mas acima do qual nos elevamos moralmente, i.e., através das ideias»¹⁵².

Este excerto escrito por Schiller acerca das ideias de Kant foi retirado dos *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico* e sintetiza a sua conceção da relação entre o sublime e o constrangimento. Schiller identifica um conjunto de elementos restringentes, atuantes em diversas fases da manifestação do sublime, intervenientes que operam tanto física como mentalmente, e que parecem condizer com a terminologia do constrangimento¹⁵³:

«só enquanto entes sensíveis somos dependentes, enquanto entes racionais somos livres (...) Somos dependentes na medida em que algo *fora* de nós contém o fundamento pelo qual se torna possível algo *em nós*»¹⁵⁴.

De acordo com o autor, somos dependentes na medida em que a nossa sensibilidade é afetada pelo *objeto*, através da *dor* ou do *entusiasmo*. É através da *razão* que poderemos ultrapassar essa dependência e alcançar a *libertação*¹⁵⁵. A atuação de algo sobre a nossa sensibilidade é semelhante a um constrangimento. O constrangimento impõe algum tipo de reação sensível, que no caso do sublime está associado a *dor*, *violência*, *morte*, mas que através da *razão*, ou do seu esclarecimento, se torna revelador da própria existência. No

¹⁵² Schiller sobre a ideia de sublime de Kant. P.143

¹⁵³ Por constrangimento entenda-se: limitação, negação, repressão, lei, norma.

¹⁵⁴ Schiller P.143

¹⁵⁵ Percebemos bem a estrutura racionalista de Kant e, por enquanto tentaremos não a questionar.

caso particular do sublime, aqui resultará a revelação de uma *experiência suprasensível*. O *objeto* (o que constrange) atua concretamente como *poder (força)*¹⁵⁶, constrangimento) e revela aspectos de natureza transcendental: o denominado *impulso de autoconservação*¹⁵⁷ ou o *impulso do conhecimento*¹⁵⁸. O primeiro conduz a sentimentos de preservação da existência e o segundo estimula a representação. Burke diz sobre *as paixões que pertencem à autopreservação*, que estas *têm principalmente a ver com a dor ou perigo*, onde se incluem *a dor, a doença e a morte, que enchem a mente com sensações poderosas de horror*¹⁵⁹.

O *impulso de preservação* é produzido pela magnitude da força, pela sua dimensão em relação ao sujeito, pelo que se trata de uma relação quantitativa. Nesse sentido, a sua designação tem origem na grandeza do objeto. Kant baseia a designação do impulso de preservação no *quantum*¹⁶⁰ do objeto, na sua dimensão até ao infinito, como *matemático sublime*¹⁶¹. Burke designa por *paixões de autopreservação*¹⁶² e Schiller por *sublime teórico*¹⁶³. Basicamente, os três identificam a grandeza (indefinível) do objeto como muito superior ao sujeito, ficando este sempre em desvantagem. O sujeito reconhece a sua condição frágil e a sua finitude perante o objeto, daí as designações referirem o estado de preservação. O *medo* (pavor, horror) é o principal estado no *impulso de autoconservação (ou preservação)*.

O *impulso de conhecimento* convoca a *vontade*¹⁶⁴ de representação e *faz-se sentir em nós quando (...) contradiz as condições nas quais se torna possível a nossa existência*¹⁶⁵. O *impulso de conhecimento* resulta da tentativa de entendimento do fenómeno associado a essa força, quer do objeto, quer do efeito sobre o próprio sujeito¹⁶⁶ - o constrangimento. Trata-se duma análise *qualitativa*. O impulso de conhecimento substitui a *dor* por *entusiasmo* e

¹⁵⁶ Kant P.157

¹⁵⁷ Schiller, P.143; Schiller designa ainda como «faculdade vital» (P.222); Kant designa como «faculdade de conhecimento» (Kant, P.141); e Burke «paixões de autopreservação» (Burke, P.57)

¹⁵⁸ Schiller, P.143; Schiller designa ainda por «Faculdade de apreensão» (P.222); Kant designa como «faculdade de afeição» (Kant, P.141); e Burke «simpatia» (Burke, P.63)

¹⁵⁹ Burke, P.57

¹⁶⁰ Kant P.146

¹⁶¹ Kant Pp.141-148

¹⁶² Burke, P.57

¹⁶³ Schiller P.144

¹⁶⁴ Schiller P.144

¹⁶⁵ Schiller P.144

¹⁶⁶ Schiller P.145; Kant P.157; Burke P.63

declara-se como *vontade*¹⁶⁷ de *entendimento*. Neste sentido, o impulso de conhecimento atua como *revelação* de uma realidade subjetiva transcendental. Kant designa como *dinâmico sublime*¹⁶⁸, Burke como *simpatia*¹⁶⁹ e Schiller como *sublime prático*¹⁷⁰.

Os impulsos podem estar interligados, embora as suas presenças sejam contraditórias, já que o *impulso de preservação* convoca estados de medo e dor, limitadoras, enquanto o *impulso de conhecimento* resulta dum entusiasmo expansivo: o objeto que provoca o estado emocional é portador de uma revelação que o sujeito tem curiosidade em entender. Os três autores consideram a *imaginação*¹⁷¹ ou a *mente*¹⁷² essencial para este processo, embora em Burke o interesse por este impulso seja baseado em grande parte na própria afeição, sem uma necessária «interpretação» pela mente.

A manifestação do sublime pressupõe que o sujeito se encontre num estado de *desinteresse* ou de *indiferença*¹⁷³ emocional de modo a que o objeto produza o máximo de violência sobre ele. A transformação ocorre pela passagem do estado de indiferença para um estado de afeição e de atuação sobre o ânimo (reflexão e compreensão pela mente). Nesse sentido, o sublime será uma constatação, embora não se confirme como um *juízo moral*¹⁷⁴. Este processo concebido de modo distinto pelos três autores, onde cada um tem modelos de interpretação distintos, sendo que em Kant a *razão* é essencial, em Burke é a componente *emocional* e em Schiller é a *ideia* produzida.

O *impulso de conhecimento* resulta como uma libertação do sujeito, através da *imaginação*, já que este reconhece a presença de algo que lhe é superior e que ultrapassa a sua condição de finitude.

¹⁶⁷ Schiller, P.219

¹⁶⁸ Kant, P.157

¹⁶⁹ Burke, P.63

¹⁷⁰ Schiller, P.145

¹⁷¹ Kant e Schiller

¹⁷² Burke

¹⁷³ Burke, P.50

¹⁷⁴ Schiller considera, P.183: *Nos juízos estéticos interessámo-nos portanto não pela moralidade em si mesma, mas apenas pela liberdade, podendo aquela agradar à nossa imaginação unicamente na medida em que torna visível a última. Trata-se por isso de uma evidente confusão de limites quando alguém exige conformidade a fins morais em assuntos estéticos e pretende, a fim de ampliar o reino da razão, expulsar a faculdade da imaginação do seu legítimo domínio.* P.183

«Nos juízos estéticos interessámo-nos portanto não pela moralidade em si mesma, mas apenas pela liberdade, podendo aquela agradar à nossa *imaginação* unicamente na medida em que torna visível a última»¹⁷⁵.

Deste modo, o sublime está duplamente associado à liberdade: um primeiro impulso como negação de liberdade; e um segundo como identificação da liberdade. Neste sentido, sublime e constrangimento estão associados como objetos de negação de liberdade. Contudo, no sublime a liberdade só se manifesta pela presença daquele que apresenta a sua negação de liberdade. O *sublime teórico*¹⁷⁶ priva da liberdade; o *sublime prático*¹⁷⁷ evidencia a liberdade. A negação de liberdade condiz com um verdadeiro constrangimento, no entanto, a atuação liberta da *imaginação*¹⁷⁸ é paradoxal no sentido em que a liberdade é conseguida pela atuação do constrangimento. Essa atuação poderá ser propiciada pelo conhecimento de situações semelhantes reflexo da ocorrência no outro, nomeadamente, através da *simpatia*, processo de sentir a *dor dos outros*, que se constitui como *cultura*, fundada principalmente em contexto social e pela reflexão. Também a *formação* é uma ferramenta que colabora na definição da *cultura* e na identificação do *sofrimento dos outros*, mas não só, já que atua ao nível individual, quer como reconhecimento do ato empírico, quer como preparação do corpo e mente para o ato.

Para Burke, a *simpatia* é um duplo estado que resulta da empatia e da compaixão pelo sofrimento alheio, a *cultura*; em Kant, é um estatuto de quem tem formação intelectual e, como tal, o seu uso será de acordo com uma ordem racional. Já a *formação* permite não só a preparação para o reconhecimento do fenómeno empírico pela razão, mas também a preparação do corpo para a sua manifestação. A formação possibilita a preparação através da *tragédia artificial*, para a receção da *tragédia verdadeira*, permitindo dosear o seu impacto emocional, menos intenso fisicamente, mas possibilitando que a experiência de liberdade seja amplificada. Enquanto o *impulso de conservação* é reduzido

¹⁷⁵ Schiller, P.183. O autor considera limitativa a leitura de Kant acerca da condição moral dos juízos estéticos «Trata-se por isso de uma evidente confusão de limites quando alguém exige uma conformidade a fins morais em assuntos estéticos e pretende, a fim de ampliar o reino da razão, expulsar a faculdade da imaginação do seu legítimo domínio.

¹⁷⁶ Ou sublime matemático ou paixões de autopreservação.

¹⁷⁷ Ou sublime dinâmico ou simpatia.

¹⁷⁸ Kant refere em «O que é o iluminismo?» que os constrangimentos atuam como impedimento à saída da mediocridade, ou seja, à incapacidade de através da razão se libertar da mediocridade. A imaginação será essencial para este processo de libertação.

significativamente pela *formação*, o *impulso de conhecimento* é amplificado, possibilitando uma experiência *no puro espírito* muito mais intensa. O conhecimento e proximidade com a *tragédia artificial* possibilitam preparar o sujeito para a *tragédia verdadeira*, inculcando-lhe informação emocional e intelectual reunida pela *formação*. Desta forma, os limites entre o que é artificial e verdadeiro vão-se diluindo, já que também a *tragédia artificial* é construída pela presença de dados da *verdadeira tragédia*. Esta diluição resulta porque ambas as tragédias serão duplamente verdadeiras e artificiais, ou seja, serão ambas construções idealistas, segundo Schiller.

A formação é o processo normativo que concede a diluição entre o verdadeiro e o artificial, o que vai determinar a pertinência da preparação física e mental do sujeito. Ao mesmo tempo justifica o papel fundamental da *arte* na relação com o sublime, como território fulcral nesta relação idealista com a tragédia e com o sublime. A *arte* não será uma *imitação*, mas o território que reúne as condições para o ideal, concedendo o espaço e o contexto para a libertação do puro espírito, para a atuação livre do impulso do conhecimento, sem a condição limitativa do impulso de conservação. O *sublime patético*, de Schiller, é o resultado deste *uso* formado pela preparação da mente e do corpo para que o *impulso de conhecimento* seja o mais livre possível. Este é o processo de formação que distingue as propostas de Kant e de Schiller. Enquanto que Kant o formula a partir da existência de uma cultura, Schiller considera que esse processo poderá ser preparado de modo pessoal, resultando na destruição dos limites entre o que é inesperado e acidental e o que é preparado e causado. Esta rotura dos limites entre *verdadeiro* e *artificial* é a base da produção artística, o que distingue claramente os dois autores. Ao mesmo tempo, a formação é prevista por Burke através da *simpatia*. Contudo, enquanto que em Burke o objetivo resulta do interesse no entendimento do sentimento, em Schiller esse processo visa aumentar a liberdade em relação ao impulso de conservação. Não se trata de um processo de proteção, mas de transgressão. Formar para a rotura. Neste sentido, a arte tem um papel capital por possibilitar a conjugação entre o verdadeiro e o artificial e, em vez de se tratar de uma *imitação*, é o contexto ideal para o desenvolvimento desta simbiose.

A participação do constrangimento na manifestação do sublime é por isso identificada em diversos momentos dos textos dos três autores, sendo que em todos é provável identificar que estes dois fenómenos estão intrinsecamente relacionados. O constrangimento não só possibilita a caracterização do objeto sublime, como é presente como força atuante que origina dor no sujeito. Não obstante, o constrangimento atribui o conceito de finitude que convoca o impulso de conservação. Ao mesmo tempo é pelas

características do constrangimento que o impulso de conhecimento se desenvolve, podendo ser formado através do conhecimento do seu efeito nos outros através da existência de uma cultura ou pela formação do sujeito ao longo da vida. A formação tem o poder de reduzir os limites da verdadeira tragédia e da tragédia artificial, tornando ambas duplamente verdadeiras e artificiais e, como tal, ideais. Dessa forma, o constrangimento normativo da formação atua como um processo paradoxal à sua condição limitadora ao exponenciar a experiência de libertação do puro espírito, qualidade essencial possibilitada em particular pela arte.

Capítulo II - Enquadramento teórico-prático

1. Processos normativos e disruptivos na prática artística associada ao sublime: O exemplo da Natureza

A arte e a prática artística estão obviamente associadas a processos normativos onde se inserem aspetos da articulação visual, da estética, da corrente ou da cultura. Contudo, é na vertente disruptiva que a arte assenta a sua génese, sobretudo pela importância atribuída à imaginação e à capacidade criativa, decorrendo daqui que a prática artística esteja associada à regência da norma, mas também à rotura com esta. A norma procura a definição de arquétipos, centro nevrálgico dos movimentos mais classicistas. Já a rotura é mais comum nos movimentos de reação aos classicismos, embora em todos os movimentos artísticos sejam visíveis exemplos tanto de norma como de rotura. Em termos históricos, os movimentos mais classicistas procuram encontrar e definir regras universalistas, normalmente procedidos de movimentos que extrapolam ou destroem essas mesmas regras¹⁷⁹. Do mesmo modo, frequentemente, os movimentos mais normativos são também procedentes de outros onde as normas são mais indefinidas. Em certa medida, a definição de um objeto ou dos elementos associados à forma são passíveis de estabelecer normas e a partir dessas, processos de rotura¹⁸⁰. A norma está associada à construção de princípios lógicos enquadrados com a estética do belo, modelo mais assente na forma e no cânone. Já a rotura é mais comum no contexto do sublime, francamente marcado pela importância da emoção e pela ausência ou indefinição da forma. Em termos genéricos, o esclarecimento origina a procura de arquétipos, enquanto a vertente mais afetiva resulta do acaso ou do processo deliberado de contrariar ou ultrapassar as definições arquetípicas.

Na prática artística é habitual obedecer-se a aspetos metodológicos normativos que são propostos pelo domínio técnico, pela escolha dos formatos, dos suportes ou temática a tratar, entre outros. Se num primeiro momento estes podem ser normativos e restritivos, por estarem associados a construções estéticas ou conceptuais, podem num segundo momento servir como desafio para a obtenção de soluções contraditórias com as normas a que estão associados. Um exemplo de como a transgressão da norma origina uma leitura distinta do conteúdo da pintura é o modo como o formato do suporte é utilizado. Por exemplo, um formato retangular horizontal assume visualmente relação com a paisagem já que lembra a vista panorâmica e está de acordo com a disposição da linha do horizonte, sendo, por isso, o seu uso frequente quando se trata deste tema. Já o retângulo na posição vertical está conotado com

¹⁷⁹ Veja-se o exemplo do Renascimento e do Maneirismo.

¹⁸⁰ Referimos como exemplo a importância do cânone para o classicismo, e deformação nos movimentos procedentes como o Maneirismo.

retratos ou cenas religiosas¹⁸¹ pelo cariz ascendente ou descendente da disposição da cena. O uso de um formato retangular na vertical para realização de uma paisagem induz uma percepção espacial completamente distinta e assume um cariz mais espiritual. Não será por acaso que autores do Romantismo, como Caspar David Friedrich, ou do Expressionismo Abstrato, como Clifford Still ou Mark Rothko, optassem preferencialmente por este recurso. De salientar ainda o exemplo do formato quadrado que é muito menos frequente nas temáticas tradicionais, contudo é eleito preferencialmente na arte de cariz mais conceptual e racional como o Suprematismo, o Abstracionismo Geométrico ou o Minimalismo.

Um outro exemplo é do cânone como figura normativa, que quando utilizado de forma exagerada ganha um cariz completamente distinto. Os autores do Maneirismo, com forte formação nos mestres clássicos e conhecedores da medida canónica, usaram do exagero das medidas para a obtenção de figuras com um cariz completamente distinto das apresentadas pelos mestres clássicos. A deformação resulta do incumprimento voluntário da aplicação da medida canónica. Esta alteração reveste a pintura do Maneirismo de um cariz muito mais trágico, emocional e, até, sublime. Certos de que não se trata de processos vincados de rotura, permitem ilustrar que alguns dados são condicionados por ideias definidas no seio de uma cultura visual ocidental, como o formato dourado ou a disposição mais frequente dos formatos de acordo com o tema.

Os exemplos descritos são, naturalmente, muito residuais e não justificam o modo como o sublime e o constrangimento estão associados, já que o que aqui se apresenta será transversal a toda a pintura e não exclusivo da arte associada ao sublime. O que se pretende neste Trabalho de Projeto é demonstrar como a prática artística está condicionada por um conjunto de questões associadas à percepção e que terão um impacto significativo na obra final, e que os artistas recorrem à deturpação de algumas dessas lógicas para condicionarem ou alterarem o sentido daquilo que se está a observar. Estes condicionalismos podem ser interpretados como constrangimentos que podem atuar não necessariamente como um aspeto negativo, mas como um potenciador emocional ou mesmo da própria experiência sublime. Contudo, se o seu uso for desadequado, por exemplo, por desconhecimento, os resultados

¹⁸¹ Os temas de cariz religioso como a *Descida da cruz* ou a representação da *Sagrada Família* utilizam preferencialmente este formato, não só pela sua utilidade enquanto preenchimento de um espaço num espaço de oração, mas principalmente pela valorização espiritual das cenas.

podem ser comprometedores ou ficarem aquém das expectativas, como acontece em grande parte das obras realizadas por pintores sem formação.

A existência de constrangimentos práticos obriga a soluções também práticas, o que origina a seguinte questão: Será que algumas das questões que estão na base da prática artística não passam por procurar respostas a favor ou contra estes mesmos elementos restritivos? Considerando que este processo funciona como um potenciador do diálogo e da reflexão sobre a praxis. A presença de determinados constrangimentos práticos pode afetar de tal forma o processo de ação que o conflito que eles geram se torna central na atuação do artista. Mais do que qualquer interesse particular discursivo ou narrativo, a prática artística assenta na interação, na descoberta de respostas e de soluções que possuam um significado inovador e revelador para o artista. Isto é, independentemente das possibilidades temáticas ou discursivas, a relação interativa com as regras que se estabelecem desde logo em qualquer pintura podem servir como espaço de ação e de reflexão. Deste modo, a prática artística concentra-se num diálogo com as regras e constrangimentos provenientes da própria prática. Este processo é virtualmente mais importante para o artista do que para o espectador, já que o artista aciona e reage aos processos ao longo do desenvolvimento de toda a obra, enquanto que o espectador, normalmente, se foca na relação que estabelece com o objeto final. A relação que se determina é de interdependência entre o que sabe e o que se descobre, o que se revela. Este processo essencialmente fenomenológico resulta de uma sobreposição entre os limites e as potências da ação, dentro e em rotura com esses limites.

Recuperando Schiller, a formação permite preparar o sujeito para a *tragédia verdadeira*, através da *tragédia artificial*¹⁸², que por sua vez é construída pelo contacto do sujeito com a primeira. A tragédia verdadeira será composta por elementos que nos são diretamente dados, bem como outros que são o resultado de uma aprendizagem pelo contacto continuado com outras tragédias. É, portanto, uma conjugação de ato empírico com conhecimento prévio que resulta numa intensificação da própria experiência. Estamos, por isso, perante um processo prático em que se conjugam questões externas com desenvolvimentos internos levando a que a distinção entre verdadeiro e artificial se torne praticamente impossível. Quando isto acontece, dificilmente se conseguirá distinguir a presença e o impacto de cada um deles. Assim, a arte tem o privilégio de ser o contexto ideal para esta simbiose e, em particular, tem

¹⁸² Ver capítulo anterior.

as ferramentas para que a componente prática possa ser desenvolvida sem o risco de se tratar apenas de uma imitação.

A prática artística será um território complexo onde empirismo e lógica se cruzam, onde razão e afeição se combinam, partindo de um ponto de vista efetivamente prático. O que se tenciona argumentar nesta parte é que as normas associadas à prática podem ser trabalhadas tanto como uma lei, como uma fronteira, mas que se tenciona derrubar. O potencial deste recurso é que a arte como território privilegiado, nas palavras de Schiller, poderá ser um campo de experimentação não só da prática definida pelas normas, mas, e sobretudo, pelo potencial de atuar contra as definições preexistentes. Nesse sentido, daremos atenção a um «tema» muito conotado com o universo do sublime - a Natureza - e a uma seleção de autores recentes que trabalham a partir ou sobre ela. A escolha da Natureza prende-se com a relação que se estabeleceu originalmente, em Proto Longinus e reconhecida por grande parte dos teóricos, de que a Natureza seria o contexto ideal para a experiência sublime, tendo sido durante um longo período a principal referência na descrição do sublime.

1.1. Norma e rotura na prática artística associada ao sublime: O exemplo da Natureza

Simon Morley enumera em *The Sublime*¹⁸³ sete grupos para a caracterização do sublime: *O Inapresentável, Transcendência, Natureza, Tecnologia, Terror, Uncanny* e *Estados Alterados*. Considerando que os grupos apresentados poderiam originar uma pesquisa distinta, optou-se apresentar apenas um exemplo - a Natureza - pela importância que tem na caracterização original do sublime e pelo peso crescente entre os artistas mais recentes. A relação com a Natureza é, em certa medida, uma aproximação à paisagem, temática que o autor tratou anteriormente no âmbito do mestrado em pintura¹⁸⁴ e no trabalho de projeto de pintura pessoal. A decisão de manter a temática da Natureza como central justifica-se por a mesma estar associada à gênese do sublime, apesar de se ter demonstrado que este será um fenómeno emergente do sujeito e não do objeto, mas também por estar associada a movimentos artísticos específicos, bem como à caracterização filosófica do sublime. A Natureza incorpora para além de aspetos estéticos, outros de cariz empírico e fenomenológico, pelo que não se tratará apenas de relações visuais, mas relacionais. Pretende-se analisar como o mesmo elemento, a Natureza, é abordado de modo tão variado pelos artistas, com soluções visuais e técnicas diversificadas, bem como de uma grande disparidade de interesses processuais e conceptuais.

A Natureza será para alguns artistas uma ferramenta prática e para outros um símbolo que orienta a construção de obras de cariz sublime. Ao nível da prática, ela pode ser observada como objeto de reprodução, como objeto de interação ou como objeto de reflexão. Enquanto símbolo, inclui-se tudo o que visualmente lhe está associado, como atmosfera, horizonte, noite e dia, alto e baixo; bem como as relações conceptuais e interpretativas que dos seus elementos possam sobressair. Os elementos visuais podem ser simbólicos, mas também práticos, assumindo-se como símbolos quando lhe são atribuídos

¹⁸³ Morley, Simon. *The Sublime*, 2010

¹⁸⁴ Loureiro, Domingos. *Paisagem Post-mortem. Um mapa para a compreensão do processo de morte e reaparecimento da pintura de paisagem*. Orientador: Professor Doutor Francisco Laranjo. FBAUP 2011

características que objetivamente podem não estar presentes. Como exemplo, uma pintura abstrata poderá viver de atmosfera, associando-se visualmente a uma experiência com o natural, contudo, objetivamente isso será uma suposição¹⁸⁵. A associação ao sublime destes autores resulta também do recurso que fazem dos elementos da Natureza pelo que se pode identificar a presença de elementos distintivos nesta relação assente, nomeadamente, na lógica Romântica de que a Natureza selvagem manifestava a presença do sublime. Estes autores correspondem a uma ampla seleção de artistas que têm manifestado a associação ao universo do sublime bem como a processos conotados com esta leitura. Não se procura, contudo, apresentar profundamente o trabalho de cada autor mas relacionar a sua obra com condições de norma e rotura com algumas das ideias mais conhecidas de sublime associadas à Natureza. Ao enumerar algumas características da Natureza estão a ser evidenciadas normas associadas, pelo que se entende que nas obras e nos artistas que se apresenta, algumas destas normas serão mantidas e outras não.

Por *norma* entendemos a atuação segundo um conjunto designado de princípios e significados. Por *rotura* entendemos a utilização de processos que não correspondem às normas, ou que são contrários a estas. As definições de sublime que privilegiamos são as apresentadas anteriormente, nomeadamente, de Kant, Burke e Schiller. Como exemplo, vejamos a obra de Mark Rothko. Encontramos um conjunto de aspetos que são coerentes com as propostas de Burke e de Kant na identificação de um sublime baseado numa experiência suprassensível com a pintura que reflete aspetos da Natureza, objeto central da estética do sublime. Estes aspetos significam a presença de normas concretas associadas a definições clássicas de sublime. Contudo, a Natureza não está presente de modo objetivo, mas subjetivo, pelo que esta não pode ser identificada, mas subentendida. Neste sentido, a obra de Rothko apresenta-se em rotura com a representação da Natureza já que se trata de uma abstração e, apesar de manifestar subjetivamente a presença da paisagem, rompe com a própria representação da paisagem. Deste modo, a pintura permanece num espaço entre a continuidade e a rotura nas relações que estabelece com a Natureza e com o sublime, sem ser viável clarificar qual será mais importante. Não obstante, se a relação com a Natureza, nomeadamente, a linha do

¹⁸⁵ Rosenblum referia no seu texto *The Abstract Sublime* que as pinturas abstratas de Clifford Still eram paisagens, relacionando-as com o espaço onde o artista vivia. Contudo, Still sempre negou categoricamente esta ligação. Neste caso a relação com a Natureza é meramente simbólica.

horizonte e a atmosfera, não estivessem presentes nas obras de Rothko, provavelmente a relação com o sublime seria mais difícil de identificar. Assim, a opção pela abstração parece corresponder a um distanciamento da Natureza, mas os recursos práticos utilizados, atmosfera e linha do horizonte, parecem sugerir a sua presença, sendo convocada a participar na leitura e percepção da pintura.

Espera-se contribuir para a demonstração de como os artistas mantêm presentes alguns dos conceitos associados ao sublime, mas também como procuram destacar-se da ilustração desses mesmos conceitos. Em certa medida, procuramos perceber como a ligação e o distanciamento com a Natureza são apresentados, como a normatividade e a rotura são tratados. Escolhemos autores atuais, na sua maioria pintores, ou que privilegiam a pintura, e que mantêm uma relação com a natureza ou com a paisagem. Esta opção resulta de um duplo interesse: no papel fundamental da Natureza na definição clássica do sublime; e na identificação de uma temática com a qual os teóricos¹⁸⁶ estabelecem objetivamente a associação ao sublime.



6. Michael Biberstein, *Large 4-Step-Attractor*, Acrílico sobre linho, 292x624 cm, 1991.

Michael Biberstein (1948-2013) realizou nos anos 90 uma série de obras que conjugava duas questões essenciais associadas à temática da Natureza, particularmente a natureza descrita pelos artistas Românticos: a paisagem como metáfora do estado emocional; e o irrepresentável. A série é composta

¹⁸⁶ Veja-se o exemplo de Robert Rosenblum no texto «The Abstract Sublime».

por telas divididas em diversas partes, em que uma das áreas era ocupada por uma paisagem montanhosa ou por nuvens coniventes com a ideia de paisagem sublime, defendida pelo Romantismo, a que o artista contrapunha uma ou duas áreas de mancha negra, ocultando parte da imagem, ou assumindo a presença do inapresentável ou do vazio¹⁸⁷. As obras cumprem aspetos que podemos associar a normas, nomeadamente, a referência à Natureza desabitada e transformada, metáfora do estado emocional, bem com a presença de uma área que é objetivamente uma representação da dificuldade de classificar o objeto



7. Michael Biberstein, *Dark Glider, J-Attractor*. Acrílico sobre tela, 110,2x86,6cm, 2004.

sublime, nomeadamente, a constatação de uma impossibilidade apresentada no espaço a negro. *Large 4-Step-Attractor* ilustra a relação entre a natureza e a impossibilidade da representação do estado emocional associado ao sublime. A paisagem parece incluir a abstração, tal como a abstração parece incluir a paisagem. Desta forma, percebemos que a Natureza é entendida como uma temática que orienta a construção da abstração e, do mesmo modo, a imagem resulta como uma abstração, já que praticamente não são possíveis identificar elementos óbvios da natureza, apenas subentendidos. Em certa medida não se consegue distinguir se estamos perante uma abstração ou uma representação, ambas atuam na idealização de uma impossibilidade.

Nas suas pinturas mais recentes, Biberstein abandona a área negra bem como a identificação de uma paisagem concreta, não apresentando sinais óbvios do que quer descrever, nem elementos definidos, já que a pintura sobrevive pela presença de uma atmosfera e pela quase impossibilidade de formação de algum tipo de imagem. Contudo, não são entendidas como totalmente abstratas, nem tão pouco como totalmente figurativas. Assemelha-se ao exemplo apresentado de Mark Rothko, em que a experiência com o natural serve de apoio para reconhecer a pintura, mas ao mesmo tempo não deixa que a imagem fique refém da natureza. Deste modo, a pintura de Biberstein segue alguns dos fundamentos das propostas de sublime, principalmente de Burke,

¹⁸⁷ Por vezes estas pinturas eram ainda apresentadas perante objetos, normalmente pedras ou blocos de betão, pintados com formas geométricas de cariz minimal. O paradoxo entre o natural e o humano era constantemente indicado.

cumprindo com algumas normas preexistentes associadas à descrição da experiência sublime, nomeadamente, a representação da natureza, o irrepresentável, a montanha e a neblina. Não obstante, a rotura é conseguida pela mancha negra, pelo corte, ou pelo abandono cada vez maior da referência ao natural objetivo, evidenciando aspetos de ordem fenomenológica, em detrimento da forma. Em suma, percebe-se que a pintura é cada vez mais uma natureza em si própria e não uma representação do natural.



8. Alberto Carneiro, Vista da exposição individual *Os Caminhos da Água e do Corpo sobre a Terra*, Centro de Arte Contemporânea de Bragança, 14 de abril a 24 de junho 2012

Este processo é também visível no trabalho de **Alberto Carneiro** (1937), artista português que encontra na *arte ecológica* o seu território. Carneiro descobre na Natureza a fonte do seu trabalho. No entanto, esta não corresponde a um estado emocional, mas energético, com influência das práticas meditativas orientais em que tudo é energia, e é a partir da simbiose energética com a Natureza que o Ser¹⁸⁸ se consegue harmonizar. Reside no processo meditativo a descoberta de como a Natureza tem influência sobre o Ser, não como uma natureza estranha, mas que complementa e permite ao Ser, o artista, descobrir mais sobre si e sobre o mundo em que vive. A obra de

¹⁸⁸ Alberto Carneiro utiliza preferencialmente a palavra Ser para se referir ao sujeito como se pode ver em Carneiro, Alberto: *Notas para um diário*, Fevereiro de 1983/setembro 1989.

Carneiro, como a de outros artistas da *Land Art*, como descreve Georg Simmel no seu texto «Os Alpes»¹⁸⁹, resulta de uma experiência profunda com a paisagem em que só quando perdemos a definição entre o que é espaço e o que é corpo é que a revelação se manifesta. Apenas quando o Ser se dissolve na natureza e nos seus elementos, perdendo a noção de onde começa um e termina o outro, é que a experiência sublime se produz. Deste modo, é na convivência prolongada que reside o processo de fusão alcançando um ponto em que não será mais possível perceber quem fez o quê, ou onde, se no objeto de arte, se no corpo¹⁹⁰. Este contacto resulta no que Schiller designa como *formação*, em que o verdadeiro é também artificial e vice-versa. Em Carneiro a mediação entre a natureza e a arte funciona como um processo normativo que origina a rotura a partir do momento em que a distinção sobre o papel e a definição dos intervenientes se torna impraticável.



9. João Queiroz, *S/ título*, óleo sobre tela, 200 x 300 cm. 2012

João Queiroz (1957) estabelece um primeiro contacto com a paisagem para o visitar (o contacto) posteriormente no contexto do atelier. Este

¹⁸⁹ Simmel, Georg, *Os Alpes* in: *Filosofia da Paisagem*, Lisboa 2013

¹⁹⁰ Alberto Carneiro aproxima a arte e a vida de tal forma que os limites se esbatem.

Veja-se o exemplo do atelier do artista construído como uma Mandala, em que o centro do espaço, um quadrado dividido pelas diagonais, é ocupado por uma casa de banho, o espaço em que a fisiologia é mais concreta. O seu atelier, bem como a envolvente, estão repletas de obras de arte concluídas, misturadas com outros objetos ainda sem qualquer intervenção ou em fases intermédias. Esta convivência origina que natural e artístico se fundam, sem saber onde começa um e onde termina o outro.

processo de revisitação passa a incluir não só aquilo que o olhar viu, como toda a informação que foi processada emocional e racionalmente durante e depois do contacto com a natureza. Não se trata de um processo de construir uma imagem que convoque estados emocionais sublimes, como no Romantismo, mas de um processo de reconstrução de uma experiência que poderá não ter sido sublime mas que pela inclusão de informação pessoal poderá assumir esse aspeto. Queiroz não descreve apenas a forma, mas principalmente a matéria sem forma que encontra na relação com a natureza, aquando da tentativa da descrição fenomenológica. A paisagem é, por isso, uma imagem impossível de uma natureza, tal como é impossível de ser uma imitação já que os limites entre o real e artificial se diluíram. Queiroz recupera alguns dos processos normativos associados ao sublime no uso da natureza como descrição empírica, mas é no modo como confronta a natureza, na sua impossibilidade, que a rotura se dá. A possibilidade da descrição visual da natureza dá origem à impossibilidade da própria paisagem. A pintura, mesmo assemelhando-se a paisagens naturais, é objetivamente um espaço que não segue a mimética do lugar, mas a descrição de tudo o que a experiência com a paisagem originou, diretamente relacionado com o lugar ou não.



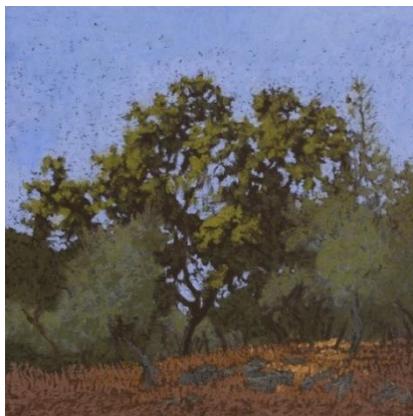
10. Rui Algarvio: *I didn't walk with Richard Long*. Óleo sobre sessenta e três materiais de construção encontrados. 250 cm de diâmetro, 2012

Rui Algarvio (1975) recorre a processos semelhantes a João Queiroz. No entanto, a reconstrução da natureza é realizada de um modo muito distinto, no sentido em que procura recontar a paisagem como um elemento puramente pictórico, originando uma discrepância entre a imagem da natureza e a

impossibilidade dessa mesma natureza. Não se trata de uma imitação da paisagem mas de uma tentativa de a perceber como linguagem plástica, como pintura, como tinta e pincelada, como gesto. Em certa medida, Rui Algarvio reconstrói um percurso por uma paisagem que é uma pintura, não uma paisagem que é natureza. Tal como em Carneiro, onde o Ser e a paisagem se fundem, indefinindo o que é real e o que é artificial, em Algarvio a paisagem real não existe, nem a pintura é uma imitação dessa paisagem. A natureza é a própria pintura e a dúvida reside em perceber se a natureza influencia a pintura ou se é a própria pintura que define o modo como o artista olha para a natureza, pelo que a natureza é que é artificial enquanto a pintura é a verdade. Nesse sentido, o percurso dá-se de dentro para fora e não ao contrário. Veja-se o exemplo da obra *I didn't walk with Richard Long*, uma série de pinturas apresentadas em fragmentos de pedra, restos de materiais de construção que foram encontrados pelo artista e que, depois de pintados, são organizados como as esculturas de Richard Long. Parece haver em Algarvio um percurso verdadeiro na natureza, aquele onde são recolhidas as pedras, mas as diversas pinturas não aludem a esse espaço, nem a essa experiência, mas ao processo que o leva a produzir um percurso na própria memória, refletido inclusive pelo uso de uma matéria típica da região original do autor, o Alentejo. Em certa medida a natureza já lá está, e o percurso serviu para responder à exigência da memória. Não é um percurso na natureza como o de Long, mas um percurso na memória em cada pedaço de pedra, num todo que se fecha, numa, agora e sempre, natureza pictórica. A norma associada ao uso da natureza é apenas superficial, já que todo o processo assenta no modo como a pintura rompe com a própria imagem da natureza.



11. João Paulo Queiroz. O artista a trabalhar na zona da Cova da Iria, Fátima. 2014



12. João Paulo Queiroz, paisagem da Cova da Iria, Fátima. Pastel sobre papel, 2014.

Já os percursos na natureza de **João Paulo Queiroz** (1966) têm um sentido diferente dos autores anteriores. O artista realiza incursões em espaços

onde foram relatados fenômenos religiosos, sublimes, que regista em pequenas pinturas *in loco*. A aparente simplicidade da pintura naturalista é subvertida pela associação do espaço a um fenômeno transcendental, neste caso, religioso. A relação entre o fenômeno espiritual e o natural cruza-se numa mística presença, como se a origem do fenômeno sobrenatural fosse a natureza ou vice-versa. O processo de registo de pintura ao ar-livre parece indicar que se trata de um simples processo naturalista de pintura de género. Paralelamente, como se trata de lugares associados a manifestações religiosas, resulta a ideia de que o artista parece tentar captar algum desses fenômenos. Não há lugar a qualquer tipo de crítica ou cinismo neste processo, pelo contrário, há a crença de que alguma coisa se irá manifestar pela pintura, eventualmente algo suprasensível que poderá ter a ver com o fenômeno religioso ou sublime.



13. Herbert Brandl S/ título, Óleo sobre tela, 270x200cm 2005; S/ título, Óleo sobre tela, 270x200cm 2005; S/ título, Óleo sobre tela, 270x200cm 2005; S/ título, Óleo sobre tela, 250x200cm 2005

Herbert Brandl (1959) realiza a partir de fotografias com diversas origens pinturas de grandes formatos, normalmente associadas à paisagem natural. Montanhas, florestas, lagos, quedas-de-água, nuvens, prados, entre outros temas, que parecem coincidir com exemplos de paisagens associadas ao sublime, dentro dos exemplos apresentados por Kant ou Burke. No entanto, em Brandl não existe a necessidade de encontrar um argumento associado à imagem que o leve a realizar a pintura, como se o motivo não tivesse qualquer importância. Dessa forma, o tema é apenas o expediente para que a pintura se



14. Herbert Brandl: *S/ título*, monotíпия sobre papel. Medidas desconhecidas. 2010

realize e que o fenómeno seja desenvolvido. Mais do que a imagem é o ato que importa. O pintor serve-se da imagem para responder a uma necessidade do fazer, da prática do atelier, do gesto. Por isso, durante muito tempo, Brandl foi visto como um pintor expressionista incluído no grupo *Novos Selvagens*, que recuperam uma pintura de cariz fortemente gestual e expressivo. Desse modo, a imagem é uma ferramenta para a manifestação do corpo e da matéria da pintura. É o diálogo que interessa, aquele que procede durante o contacto com a tela, com o espaço e com a massa da pintura. Nesse sentido, a imagem será apenas o mote, o ponto de partida onde, tal como em Algarvio, a verdade é a pintura e não a natureza. Isso é visível quando percebemos que muitas das suas pinturas tendem a tornar-se abstratas e indefinidas, como se a forma tivesse que ceder ao gesto e à potência do momento. Ou seja, a imagem serve para desbloquear a mão e o corpo, não para coordenar a ação. As séries de monotípias¹⁹¹ que o autor realiza demonstram essa relação, sendo que a imagem é o relato da ação do gesto, e não sendo a forma que define a sua ação. O que podemos perceber deste processo é que Brandl usa a imagem para determinar a sua ação e a levar a um processo revelador. A imagem não existe para a forma, mas para o fenómeno, eventualmente sublime.

¹⁹¹ Herbert Brandl. Exposição *Berge und Landschaften, Monotipias 2009-2010* Museu Albertina, Viena, Austria. 2010



15. Francisco Laranjo, *Formas que se movem fantasticamente*, óleo sobre tela, 100 x 130 cm, 2008

Francisco Laranjo (1955) procura através de uma reflexão profunda com a pintura e com a matéria que a constitui encontrar uma gênese que vem desde os primórdios da civilização e que se refletem na arte, na instabilidade que subjaz à vontade de fazer o primeiro registo. Laranjo procura a essência do gesto, do olhar e do pensamento, numa contínua entrega, na repetição da atitude e na compreensão dos fenómenos, numa constância de resistência e envolvimento, fortemente influenciada pela cultura da caligrafia oriental. A sua obra é, por isso, um percurso de insistência e resistência, em que cada gesto reflete milhares de outros gestos. Tal como Schiller refere, é a formação que possibilita atuar na libertação. O processo que está na base da prática de Laranjo reside na necessária vontade de se submeter ao caos para que este possa refletir-se em conhecimento, em formação, que depois se deverá revelar no momento crucial, no momento em que a velocidade do gesto deve responder ao ânimo e ao espírito. O sublime é força que aciona a vontade de saber e a vontade de fazer. É transversal ao humano e reflete-se na organização do caos, num domínio da forma e da cor, das suas relações e dos seus resultados, para que no momento em que os gestos, tal como as palavras, fluam e conservem esta necessidade. Não se trata de um processo no sentido da harmonia do belo, mas do dinâmico e do simpatético, onde as forças se

submetem todas ao mesmo tempo numa luta e não numa cessação. O sublime é um estado que se reflete na indeterminação do espaço e do tempo, na conceção de que alguns fenómenos afetam hoje, como afetaram e afetarão, o humano. É, por isso, um trabalho alicerçado na ética, mais do que na estética, pela sua relação profundamente existencial em que a beleza e o sublime se determinam pela relação que estabelecem com a existência humana mais do que por regras ou normas. Estas servem apenas como estrutura de pensamento e de atuação assistindo principalmente a possibilitar que a ação seja o mais fluida praticável, numa síntese de todo o conhecimento e de todas as experiências sensíveis vividas.



16. Olafur Eliasson, vista da exposição *Riverbed*, Copenhagen Louisiana Museum of Modern Art. 2014-15

Olafur Eliasson (1967) considera essencial o potencial da formação para o domínio das emoções e da razão. Apesar de ter uma prática totalmente diversa da de Laranjo, encontramos uma necessidade semelhante de compreender como atuam corpo e mente perante diversas situações. Contudo, enquanto Laranjo se foca na relação com o suporte e com a linguagem da pintura, Eliasson tem interesse em perceber como estes processos atuam sobre o espectador, num modelo puramente científico. Nesse sentido, as suas obras são normalmente inspiradas nas ciências naturais e na psicanálise, já que muitos dos seus trabalhos são realizados para produzir um efeito disruptivo no espectador. Eliasson executa um processo de ordem e desordem daquilo que o espectador recebe quando está perante o seu trabalho. A dificuldade que o observador tem em identificar ou entender o que realmente está a ver é

colmatada por um fascínio que o entorpece. A forma convoca desconstrução ou dúvidas em relação ao entendimento do fenómeno, ao mesmo tempo que produz entusiasmo e encantamento pela revelação emocional que é feita. Eliasson atua focado na experiência do espectador, seduzindo-o e provocando posteriormente a sua fragmentação pela dificuldade de entendimento do que este está a experienciar. Se Laranjo procura o conhecimento dos fenómenos para os poder dominar e aplicar quando necessários, Eliasson domina os diversos processos que estão na base da emissão e receção pelo sujeito para manipular ou induzir diversos tipos de respostas emocionais no outro. Neste sentido, percebe-se porque é que a obra de Eliasson é puramente de natureza instalativa, pensada enquanto contexto espacial para ser vivida pelo espectador. Por seu turno, a obra de Laranjo é vivida enquanto relação pessoal entre o autor, os materiais e os acontecimentos. A exposição será importante como diálogo com o espaço e o outro, mas a obra já não sofrerá alterações, ficando como um registo daquilo que foi o espaço temporal entre artista e a pintura.

1.2. Norma e rotura na obra do autor: Período 2004/2012



17. Domingos Loureiro, *Naked*, Mdf escavado e pintado, 200x160cm, 2004

Domínio e subjugação estão na base das paisagens do autor deste Trabalho de projeto, **Domingos Loureiro** (1977), realizadas entre 2004 e 2012. As suas pinturas executadas com recurso a goivas sobre mdf e que apresentam árvores e florestas são o registo de milhares de gestos condicionados pela presença da imagem. Qualquer atuação, por mais forte que possa ser, fica subjugada à presença de uma imagem. A construção da obra é paralelamente a destruição do seu autor, na medida em que depois de concluída, a forma se impõe, e o gesto, mesmo gravado, dilui-se. Esta ideia é mais evidente nas primeiras pinturas, da série *Arranha Céus* realizadas em 2004, que depois de terminado o escavado, eram pintadas com esmalte brilhante, apagando qualquer marca da manualidade, debelando a imagem e o autor. O gesto e a mão dissolvem-se na superfície

monocroma, tal como a facilidade de identificação da imagem. Se o gesto é de aparência mecanizada e se se dilui como fundo em relação à imagem, qual será a pertinência da imagem? Tal como em Brandl, a imagem é apenas o motivo para a atuação, para a necessidade de agir e de marcar a mão e o gesto, mesmo que depois de concluída a pintura venha a ser identificada pelo motivo que apresenta. Mais do que se tratar de uma floresta, a pintura é sobre o contacto, sobre a presença (do autor e da ação) que se torna ausência quando a imagem se conclui e esta, que estava emersa na superfície, se destaca e ocupa o lugar da ação. A ação, de cariz mecânico e doloroso, dilui-se na superficialidade da imagem, submetendo-se a esta como se fosse conservada ou congelada, visível apenas para aqueles que transpõem a superfície da imagem. A construção da imagem é um objetivo definido pelo autor para que, a partir do momento em

que inicia a sulcagem, logo se esqueça da imagem e se foque na ação. É semelhante à realização de uma caminhada ou de uma peregrinação, em que o objetivo é o destino, mas o importante é o caminhar e tudo o que é a ele associado. A partir do momento em que se inicia o caminho e a dor começa a fazer-se notar, a mente já não se foca no destino, mas no próprio corpo e nas revelações associadas. O caminho é o percurso da sulcagem, em que cada passo revela mais sobre a própria existência. O objetivo a atingir não é, por isso, o destino da caminhada, ou a imagem, mas percorrer a estrada ou a superfície do MDF com insistência e esforço, aspirando a que nada seja igual no final do processo. Trata-se de algo que remete para o objeto sublime que, sendo algo externo a nós, contém em si uma revelação sobre algo em nós.



18. Domingos Loureiro, vista da exposição *Retrospective*, Galeria Plumba, Porto 2005

1.3. Conclusão

Tal como demonstrado, a Natureza possibilita a reunião destes autores, aproximando-os visualmente. Contudo, o modo como cada artista trata este tema é distinto, valendo principalmente como contexto de atuação, no entanto, com interesses particulares diversos, em que a vivência será sempre o elemento mais importante. Carneiro, Queiroz, Algarvio, Brandl, Laranjo ou Loureiro usam a Natureza como ferramenta de descoberta pessoal, cada qual com interesses num território próprio e singular. Mais do que a estética, é a ética que prevalece, como um território de compreensão dos fenómenos do Ser e do estar, em que o outro contém a revelação sobre algo em nós. Não obstante, esta vontade de revelação poderá ser apresentada ao espectador, propondo-lhe a descoberta pessoal através das obras de arte, como se percebe com Biberstein, Laranjo, Eliasson ou Loureiro. Neste caso, as obras são duplamente descoberta para os autores, e revelação para os espectadores e para os autores na condição de espectadores. Naturalmente que todos os artistas procurarão o conhecimento de si próprios através da reflexão, do processo refletor (qual espelho) de nós nos outros. No entanto, no cruzamento da Natureza com a arte e da Natureza com o sublime, encontramos ferramentas diversas para esclarecimento individual. A cada autor, uma nova fórmula, e a cada prática, uma descoberta. A Natureza é o contexto onde estes autores atuam numa relação genealógica com o espaço e com o tempo, mas também como um recurso que é transversal a todos os quadrantes e a todos os possíveis espectadores. Desta forma, a possibilidade de interação com este contexto, o diálogo e a intervenção é facilitada por mais do que que uma linguagem visual, a Natureza trata um constituinte universal que afeta e afetará continuamente o indivíduo. Estes dados permitem explicar como estão associados diversos processos visuais e sensoriais e diversas normas, que estabelecem uma edificação da Natureza, ou da experiência com ela. O mesmo se observa na condição do sublime associado à Natureza, na identificação de processos normativos que permitem uma rápida aproximação a este universo, nomeadamente a dimensão incomensurável, a indefinição, a atmosfera, a noite ou a geografia, entre muitos outros elementos que encontramos nas descrições do sublime associadas à Natureza. No entanto, as normas são apenas o processo de aproximação, não garantindo o sucesso. Para isso, importa como as normas são interrompidas ou destruídas, sendo este o processo que otimizará a manifestação do sublime.

Se visualmente os trabalhos são coerentes como descrições da natureza, conceptual e simbolicamente o que os autores procuram são processos objetivos de iludir, fundir ou destruir normas: quer seja na

impossibilidade de garantir a objetividade da figura; quer na desvalorização da forma em detrimento da ação; quer na repetição constante para que o acaso possa ser objetivamente provocado ou utilizado na prática artística; quer no modo como a percepção do espectador é confundida. Este conjunto de processos coerentes com a compreensão das normas e do modo como estas são subvertidas é essencial para a aproximação ao sublime. Reside no domínio de processos de normatividade, de constrangimentos, a identificação da Natureza associada ao sublime. Contudo, é no modo como se produzem constrangimentos sobre essas mesmas normas que o impacto transformador do sublime é mais evidente. Se a norma é um constrangimento, contra a qual poderemos atuar ou deixar atuar a sua influência, já a aplicação de processos de constrangimento sobre as normas é essencial para a amplificação do sucesso da experiência sublime.

2. Sublime e Constrangimento: Práticas e processos de trabalho



19. Anish Kapoor, *Sky mirror*, Turning world upside down. Kensington Gardens, 2010

Nesta parte procura-se demonstrar como alguns artistas operacionalizam a relação entre o constrangimento e o sublime, contribuindo assim para o argumento que tem vindo a ser defendido neste Trabalho de projeto, conforme os documentos e autores referidos anteriormente. Dada a dificuldade em encontrar uma definição única de sublime, como referido, e, paralelamente, também serem muito diversos os processos de constrangimento, optou-se não por procurar utilizar definições dogmáticas, mas sim, definições que fundamentam a génese deste Trabalho de projeto. Simon Morley, em *The Sublime*, apresenta a dificuldade em organizar as diversas definições de sublime, optando por identificar sete grupos que concentram a maioria das propostas de artistas, embora não sejam grupos coerentes, mas que conciliam autores com pontos de vista semelhantes. Adotou-se aqui o mesmo formato de organização em grupos aproximando autores pela identificação de alguns pontos de correspondência, nomeadamente, no uso de recursos de constrangimento semelhantes para tratarem o sublime. Neste âmbito, elegeram-se três grandes temáticas: o *real*, *tempo* e *espaço*, e o *sujeito*, subdivididos em dois grupos cada, num total de seis subgrupos. Cada grupo apresenta três artistas, bem como os argumentos que levaram a essa organização.

A eleição destas três temáticas resulta da possibilidade de ser realizado um estudo sobre o contexto de produção artística, as variáveis desse contexto e o indivíduo/autor. Esta escolha serve a intenção de abordar aspetos relacionados com a influência do contexto, social e individual, no sujeito, mas também perceber como individualmente este poderá atuar. Em certa medida, utilizam-se os modelos de constrangimento mais conhecidos, os que são impostos pelo contexto e os que são auto impostos, possibilitando que se perceba como o sujeito atua em ambos os casos, e que estratégias utiliza para agir a favor ou contra esses constrangimentos. Considera-se, por isso, que o estudo da relação entre o constrangimento e o sublime se completa na abordagem destes três grupos, sendo que o aumento do seu número poderia resultar apenas em subdivisões dos grupos definidos.

O primeiro grupo, do *real*, enquadra aspetos que têm a ver com redefinição do significado de real e de natural sob a influência primordial da tecnologia. O segundo grupo, do *tempo e espaço*, refere-se ao modo como estes fenómenos atuam como base para o transcendental, mas também como análise antropológica do próprio indivíduo em contexto social – o *zeitgeist*. Por fim, o terceiro grupo, do *sujeito*, analisa a figura central da experiência e apresenta o modo como esta se relaciona com o contexto, quer confrontando-o, quer procurando processos de autorregulação, centrados na descoberta de si próprio. Como referido, em *The Sublime*, Simon Morley identifica sete grupos

para a caracterização do *sublime*: *O inapresentável*, *Transcendência*, *Natureza*, *Tecnologia*, *Terror*, *Uncanny* e *Estados Alterados*. Trata-se de uma estrutura sem um esquema rígido já que alguns dos autores poderiam integrar mais do que um grupo, tal como os critérios que originaram esta divisão não são claros. Analisando os grupos propostos por Morley, é possível identificar como alguns deles se configuram como constrangimentos ou como processos objetivos de constrangimento. *O inapresentável* está associado a uma limitação formal. A *Transcendência* está associada à manifestação de algo que nos ultrapassa, que não conseguimos compreender. A *Natureza* e a *Tecnologia* como contextos externos que podem impor ou sobrepor-se. O *Terror* e o *Uncanny* como potências que se impõem contra o sujeito. E, por fim, *Os Estados Alterados* como procedimento que origina o descontrolo do estado de consciência.

Tratando este Trabalho projeto de uma investigação no âmbito da produção artística, decidiu-se definir grupos de temas que relacionam o sublime e o constrangimento com esta prática. A seleção e distribuição dos artistas pelos grupos obedece à identificação em cada um do uso de processos semelhantes de interferência do constrangimento, mesmo que os artistas não tenham aparentemente semelhanças entre si. Em cada grupo procura-se incluir autores com origens e trabalhos visualmente distintos, de modo a demonstrar como processos semelhantes podem originar soluções diversas, ou como o uso de processos distintos poderá originar resultados semelhantes.

Do grupo do *real* faz parte um primeiro subgrupo designado «A compressão do real», que apresenta autores que trabalham a relação entre o real e o ilusório através da manipulação de imagens do quotidiano, nomeadamente, a obra de Sophie Benson, Christiane Baumgartner e Thomas Ruff¹⁹². O segundo subgrupo, designado de «A conversão do natural», aborda a questão da influência da tecnologia na reconstrução de uma nova imagem da Natureza. Os artistas tratados são Michael Najjar, Joan Fontcuberta e Fernando Maselli.

O segundo grupo é *o do tempo e espaço*, e é composto pelo primeiro subgrupo designado de «Matéria e Imaterial», que apresenta o modo como o antagonismo com a matéria pode ser utilizado como estratégia para atuar no campo do imaterial, sendo os artistas escolhidos Anish Kapoor, Jason Martin e Katharina Grosse. O segundo subgrupo é designado de «Sobre o tempo e o espaço» e aborda as questões da transcendência associada a estes dois

¹⁹² Elegemos de Thomas Ruff a série *Jpegs*.

elementos metafísicos na relação com a atualidade, apresentando a obra de Jose Maria Yturralde, Mariko Mori e Cai Guo-Qiang.

O terceiro grupo, o do *sujeito*, contempla o primeiro subgrupo designado «A sombra do terror», onde se apresenta o modo como o trauma se assume como um fator importante na relação entre o constrangimento e o sublime, exemplificado com a obra de Anselm Kiefer, Luc Tuymans e Gerhard Richter¹⁹³. O segundo subgrupo designa-se «Perder-se no sublime», referindo-se ao uso de processos concretos para alterar o estado de consciência, com os exemplos de Marina Abramović, Fred Tomaselli e Matt Mullican.

Procuramos com esta organização e nomenclatura abordar diferentes perspectivas sobre a relação entre o sublime e o constrangimento, recorrendo à perspectiva de alguns artistas considerados essenciais na arte atual. Este Trabalho de projeto contempla também uma investigação prática, pelo que algumas das ideias abordadas e argumentos elencados serão alvo de análise numa fase mais avançada do trabalho.

No que concerne ao procedimento de recolha de dados sobre a obra dos artistas, tratando-se de uma revisão artistas recentes privilegiou-se informação atual, mas principalmente o discurso direto através da recolha de entrevistas disponíveis em publicações ou na internet, quer escritas, quer gravadas em vídeo. Outra fonte importante são os sites dos próprios artistas, muitas vezes organizados de acordo com interesses não observáveis quando apresentados por terceiros. O exemplo da página de Gerhard Richter é sintomático, já que o autor organiza o seu trabalho por temas como: *Retratos*, *Abstrações*, *Paisagens Alpinas*, *Caveiras*, entre outros. Esta disposição é diferente da caracterização que é normalmente feita da sua obra, de que em Richter não há temáticas porque todas as suas pinturas são abstrações.

¹⁹³ De Gerhard Richter elegemos a série sobre *Bader-Meinhof* realizada em 1986.

2.1. O real



20. Thomas Struth, *Paradise 24*
São Francisco de Xavier, Brasil
Impressão cromogénea, 218,5x279cm, 2001

O contexto assume um papel preponderante como interferente na experiência sublime. O seu carácter externo ao indivíduo atua por índole como um constrangimento já que a sua presença se faz sentir invariavelmente sobre todos os elementos. Contudo, mais importante do que pensar na sua interferência enquanto figura transcendental, onde se inserem o tempo e o espaço, importa analisar como a Natureza e a Tecnologia atuam para a produção da experiência sublime. Como referido anteriormente, a Natureza foi durante muito tempo o principal território para esta manifestação, como se observa até ao Romantismo. A incapacidade de domínio desta pelo humano dá origem à sua eleição como figura principal do sublime ao longo da história, tendo ainda um papel crucial atualmente como se observa nas obras de Olafur Eliasson ou de Alberto Carneiro. No entanto, a própria definição de Natureza tem sido alvo de diversas modificações, nomeadamente, pelo impacto da Tecnologia, impondo que o seu estudo se foque também na presença e interferência desta. Lyotard defende que a Tecnologia será atualmente a principal fonte do sublime em substituição da Natureza. Neste sentido, quando

nos referimos à Natureza é praticamente impossível distanciar a participação da Tecnologia, dado o contacto constante com esta. De referir a série «Paradise»¹⁹⁴ de Thomas Struth (1954) composta por registos de paisagens em estado virgem, evocando a infinitude imemorial desses espaços. Apesar de se tratar de espaços naturais «intocados pelo humano», não deixam de indiciar a presença sombria da Tecnologia, como se se tratasse de espaços que aguardam os efeitos desta, ou que provavelmente já reagem à sua atuação, quer pelos efeitos da poluição, quer pelo domínio e exploração. Em certa medida, a Natureza está invariavelmente ensombrada pela Tecnologia.

O *real* apresenta duas questões na relação entre o constrangimento e o sublime: a primeira é referente ao processo de encarar o quotidiano, na sua relação entre verdade e utopia; a segunda resulta do modo como as noções de natural são transformadas pela interferência da Tecnologia e como algumas das imagens de uma natureza sublime resultam da construção tecnológica, remetendo para um processo de mutação dos significados da própria natureza intemporal.

¹⁹⁴ A série *Paradise* inicia-se em 1998 e termina em 2007 com um conjunto de 36 fotografias de espaços considerados em estado virgem, recuperando uma ideia de espaço paradisíaco ou de Éden. São territórios espalhados um pouco por todo o Mundo. Do projeto inicial (1983), o autor tinha intenção de fotografar apenas a América Latina, mas devido a diversas razões, inicia apenas o projeto em 1998 com uma fotografia na Austrália. Posteriormente realizou fotos na China, Peru, Brasil, Alemanha, entre muitos outros locais.
http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html, consulta a 19.09.2015

2.1.1 A compressão do real¹⁹⁵

Benson, Baumgartner, Ruff

Aborda-se aqui a relação entre o real e o ilusório, a observação atenta do quotidiano e a sua subordinação a um universo transcendental através da transformação da imagem. Sophie Benson, Christiane Baumgartner e Thomas Ruff fazem parte de um núcleo de artistas que procuram perceber os limites da imagem e do seu significado, agindo sobre a memória. Os projetos de Luc Tuymans e de Gerhard Richter poderiam fazer parte desta seleção mas, como será possível observar, as preocupações deste núcleo de artistas é a própria imagem e não tanto o conteúdo narrativo da mesma, como se observa em Tuymans e Richter. Deste modo, será possível entender como recursos técnicos vão condicionar a imagem e envolvê-la num universo transcendental.



21. Alexander Chadwick, Foto Metro de Londres, 2005
BBC edição online de 7 julho de 2005

A imagem de Alexander Chadwick (2005) apresenta um conjunto de vultos a caminhar por um túnel do metro, sobre os carris, em direção à luz. Parece um *frame* de algum filme apocalíptico, contudo, trata-se de uma fotografia tirada com um telemóvel por uma pessoa que estava no metro de Londres durante os ataques terroristas da Al-Qaeda em julho de 2005. Esta foto, amplamente divulgada pela comunicação social, é considerada uma das primeiras imagens em que a notícia é captada pelo público repórter, quase em tempo real, dando início a algo que atualmente é comum, reportagens realizadas pelos intervenientes. Trata-se não só do

contributo para o conhecimento por dentro dos eventos, mas também, pela captação da intensidade do momento, proporcionando relatos mais condizentes com a situação. O repórter normalmente chegaria mais tarde e iria entrevistar as testemunhas, entretanto mais distanciadas dos acontecimentos. O *público repórter* está presente, é normalmente participante e capta a notícia enquanto esta ainda se está a produzir. O resultado é uma imagem que parece manter uma essência realista, desprovida de efeitos lumínicos e composições complicadas, vertendo uma natureza crua e eficaz. O impacto destas imagens

¹⁹⁵ Referências ao processo utilizado por Thomas Ruff na série *Jpegs*, em que o artista comprime os ficheiros com imagens da realidade até estes evidenciarem aspetos que não existem na imagem original.

parece reproduzir de modo mais autêntico o acontecimento, ocupando um lugar de destaque nos meios de comunicação e subtraindo espaço outrora ocupado por fotos realizadas por profissionais. As redes de comunicação passaram a dedicar uma atenção particular a este tipo de documentos, veiculados pelas redes sociais, chegando rapidamente a milhares de utilizadores e permitindo procurar a notícia pouco depois ou mesmo durante o acontecimento. Veja-se o exemplo do ataque ao Jornal *Charlie Hebdo*¹⁹⁶ em Paris, em que as imagens dos ataques circulavam nos meios de divulgação com o ataque ainda a acontecer. Esta categoria de imagens parece aproximar-se fielmente da verdade, registando realmente o que está a acontecer. Contudo, quando observadas cuidadosamente percebe-se a sua fraca resolução e os imensos defeitos, quer de qualidade, quer de enquadramento, deixa que muitos dos detalhes estejam indefinidos. Estas características, que parecem indiciar que as imagens foram as possíveis de realizar naquelas condições, tornam estas imagens difusas e quase ilegíveis. A contínua difusão reduz ainda mais a qualidade da resolução tornando ainda mais difícil a sua leitura. Esta transformação parece, no entanto, resultar na intensificação da afeção em relação ao acontecimento, aumentando o seu realismo, contrariamente ao que se esperaria. Ao invés de reduzir o interesse no assunto a imagem aumenta a atenção do leitor/espectador, pelo que pode considerar que a indefinição da imagem resulta na intensificação do seu conteúdo.

A debilidade da informação, caracterizada pela indefinição, pelo ruído e pelas interferências visuais, as composições objetivas ou, no caso dos vídeos, a reação emocional do próprio «repórter», parecem acentuar o realismo das cenas, tornando-se quase uma estética. Deste modo, a imagem convoca uma dupla presença: o relato do acontecimento; e a reação emocional ao acontecimento. O resultado é muito mais do que o relato dos acontecimentos, é o relato da experiência emocional profunda. Neste sentido, a imagem complementa-se pelo fenómeno e pela experiência emocional associada. Neste sentido, a imagem parece associar ao acontecimento (trágico) sentimentos de *autopreservação* e de *deleite*, como numa experiência sublime, atribuindo à imagem um cariz transcendental. No entanto, apesar de espontâneos e com pouca qualidade, estes registos refletem uma óbvia linguagem estética que poderemos desconstruir: as debilidades da imagem; a indefinição das formas; o ruído; a objetividade da composição; e os efeitos lumínicos adulterados parecem constituir uma possível linguagem estética para construir imagens com estas características. Neste sentido, a debilidade formal do registo associado a

¹⁹⁶ 7 de janeiro de 2015

um relato de um acontecimento atribui à imagem e ao seu conteúdo um cariz de envolvimento, próximo de alguns exemplos de experiência sublime e, não só o quotidiano possibilita a experiência transcendental, como a estética pode ser descrita. O tema parece assumir um cariz transcendental através das limitações técnicas e formais do registo. Significa que alguns destes recursos poderiam ser utilizados para construir imagens com um cariz semelhante. Formalmente, as limitações do registo atuam como processos de constrangimento para a leitura da situação. A falta de informação ou o excesso de ruído aumentam o interesse emocional e a atenção de quem está a observar induzindo uma receção fortemente afetiva. A ser, significa que se poderiam produzir imagens de cariz transcendental através de processos técnicos muito objetivos, com recurso a constrangimentos na leitura dos conteúdos, interferindo na narrativa e convocando estados emocionais.

No cinema esses recursos são bem visíveis em filmes como «Saving Private Ryan¹⁹⁷» de Steven Spielberg, «Blair Witch Project¹⁹⁸» ou nas colagens cinematográficas de Jean-Luc Godard, em que a imagem é saturada por recursos visuais que condicionam a cena, ou que parecem refletir as emoções de quem está presente naquele contexto. Nas artes plásticas encontramos alguns artistas a trabalhar com recursos semelhantes como Luc Tuymans, Gerhard Richter, Eberhard Havekost (1967), Johannes Kahrs (1965), Carlos Correia (1975), Paulo Brighenti (1969), ou aqueles que selecionamos para aqui apresentar: Sophie Benson, Christiane Baumgartner e Thomas Ruff. Estes artistas trabalham neste universo entre a debilidade da imagem, a sua relação com a realidade, e de que modo ganha uma presença transcendental.

Sophie Benson, artista de origem Britânica, trabalha a partir de fotografias de paisagens naturais, árvores, lagos, icebergues, que depois transfere para grandes formatos de papel de aquarela. Percebe-se a origem quotidiana das suas imagens. Contudo, o que obtemos é um processo deliberado de redução de informação em relação ao original, quer pela redução dos contrastes, quer pela transformação de algumas formas em planos bidimensionais, semelhantes aos conseguidos através de tratamento em programas digitais de manipulação de imagem.

¹⁹⁷ *Saving Private Ryan*; Realização: Steven Spielberg. Produção: Steven Spielberg, Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn; Produtoras: Amblin Entertainment, Mark Dordon Productions e Mutual Film Company. 1998. DreamWorks Pictures e Paramount Pictures

¹⁹⁸ *Blair Witch Project*: Realizador: Ed Sanchez, Daniel Myrick; Interpretes: Heather Donohue, Michael C. Williams, Joshua Leonard EUA, 1999



22. Sophie Benson, *White Tree*. Aguarela sobre papel colado em madeira

A redução da informação sobre o conteúdo resulta numa aparência artificial do real. Posteriormente, a imagem é transferida para grandes formatos de papel de aguarela colada em painéis de madeira e pintada com recurso a aguarela e grafite. Este processo técnico parece paradoxal com a frieza da imagem conduzindo a um duplo estado de estranheza e afeição. A sucessão de processos transforma a imagem numa espécie de *eco*¹⁹⁹ daquilo que outrora fora, de algo que resulta na combinação do visual com o emocional.

Recordamos as densas atmosferas das cenas da pintura romântica em oposição à fragilidade da figura humana, como metodologia para acentuar a afeição e induzir o *sublime*, substituídas em Benson por uma atmosfera tecnológica e pela subtil presença do humano no uso de técnicas como a aguarela ou o desenho sobre suportes frágeis. O paradoxo que encontramos entre a imensidão da paisagem e a figura humana nas pinturas de Caspar David Friedrich é recuperado pela artista através de processos muito objetivos: a alteração da atmosfera da paisagem para algo mecanizado e depois marcada a presença humana pela subtileza da técnica e dos materiais. A ambivalência entre a natureza e a existência humana perdura, mas com recursos distintos.

¹⁹⁹<http://www.art.mmu.ac.uk/profile/sbenson>, consulta a 12.06.2015

Percebe-se que o uso destas metodologias em Benson procura inserir as imagens num contexto ilusório distante daquele que a imagem original provavelmente produziria. Através do aumento da ambivalência entre real e ficção, produzida pela manipulação digital da imagem e, posteriormente devolvida, como resultado de uma experiência existencialista através dos recursos empregues. Desta forma, a autora consegue um paradoxo entre real e ilusório, onde as debilidades da imagem são preenchidas com dados emocionais, assumindo-se potencialmente como uma ambiência transcendental.



23. Sophie Benson. *Tunnel Beach Series*

Importa para este Trabalho de projeto salientar que o resultado é atingido apenas pela implementação de um processo muito objetivo de constrangimentos que terá influência no modo como a pintura transmite uma experiência transcendental: primeiro, pela indução de uma manipulação na imagem original, solução que produz uma interferência simbólica no tema de natureza industrializada; segundo, pela reconstrução da imagem com recurso a técnicas conhecidas pela sua fragilidade e frescura, a aguarela e a grafite, marcando objetivamente a presença humana; e terceiro, pelo uso de papel colado num suporte muito frágil, acentuando a debilidade de todo o conjunto. O resultado é claramente marcado pela presença de todas estas ambivalências, indefinindo os limites entre o real e o ilusório, o verdadeiro e o imaginado, afetando o âmago do espectador. A conjuntura propõe-se como uma metodologia objetiva para induzir estados subjetivos, quer no espectador, quer sobre o tema, convocando o transcendente, ou um *eco dos acontecimentos produzidos pela paisagem*²⁰⁰.

O segundo exemplo de como a transformação objetiva da imagem visa a sua compreensão no universo subjetivo é apresentado pela alemã **Christiane Baumgartner** (1967). A autora trabalha a partir de fotografias e vídeos que realiza, mas também da apropriação de imagens da televisão ou da internet que depois altera em computador, acrescentando grelhas que sugerem imagens televisas. A imagem é muito semelhante às fotografias que resultam de uma fotografia direta de um monitor, em que uma trama se sobrepunha à imagem criando não só um filtro, como uma estética muito específica. A incapacidade de

²⁰⁰<http://www.art.mmu.ac.uk/profile/sbenson>, consulta a 12.06.2015

captar a emissão de um monitor faz com que a câmara fotográfica produza um efeito gráfico particular nas fotografias que a olho nu não é visível. Este processo acontece com frequência durante o processo de transferência de uma imagem com trama para uma rede serigráfica, sendo reconhecido facilmente entre os técnicos de impressão. As fotografias dos monitores atuais não produzem o mesmo tipo de filtro, mas a estética é reconhecida e entendemos estar perante um processo de registo a partir de um outro aparelho de difusão de imagem ou de um múltiplo de uma imagem.



24. Christiane Baumgartner, *Storm at Sea*. Xilogravura sobre papel Kozo. 187x276cm, 2013. Edição de 3

Baumgartner recorre a imagens de veículos ou ataques militares, de paisagens industriais, de ruas, de cidades, mas também de paisagens naturais, onde nem sempre se percebe a existência ou não um acontecimento fora do comum. Têm composições simples, muito objetivas, direcionando a atenção para um determinado contexto ou acontecimento, como se registassem algo que se apresentou instantaneamente perante o nosso olhar. São frequentemente imagens associadas ao movimento, quer pelos conteúdos, quer pelo modo como foram captadas, havendo veículos ou explosões, mas também fotos desfocadas por terem sido tiradas a objetos em movimento ou porque a câmara estava a mover-se indefinindo as formas. A estas imagens é posteriormente acrescentada outra informação através de um segundo registo: quando são fotografadas a partir de monitores ou de projeções; ou pela introdução de trama através de tratamento digital. Em ambos os casos, a

imagem original perde informação sobre os seus conteúdos e é-lhe acrescentada informação visual como ruído e tramas. A sobreposição desta nova informação reduz a clareza dos conteúdos e aumenta a dimensão tecnológica da imagem. Tal como em Benson, a interferência na imagem conduz a um híbrido entre real e ilusão, ganhando uma atmosfera mecanizada e impessoal.



25. A artista a trabalhar numa xilogravura

A imagem é recolhida do quotidiano ou através de meios difusores de informação sobre acontecimentos, passando por um processo objetivo de transformação através do modo como o ruído e a trama se evidenciam e impedem uma leitura clara da cena. Num segundo momento é de salientar o processo utilizado para nos devolver a imagem: o recurso à xilogravura impressa sobre papel tradicional japonês. A autora transfere a imagem para painéis de contraplacado e grava manualmente a cena, fazendo depois a sua edição em pequenas séries por processos tradicionais de impressão. As imagens são novamente transferidas para processos de multiplicação da imagem, mas em vez de aumentar a sua banalização, inverte esse princípio Benjaminiano na sua humanização. O recurso a um processo utilizado para realizar múltiplos poderia influir o aumento da banalização dessa imagem, mas o envolvimento e dedicação na realização da matriz, manualmente, convoca a sua contradição. Ou seja, como se a submissão meticulosa da artista à realização da matriz indiciasse uma relação muito mais profunda do que aquela que a multiplicação das imagens poderia significar. Esta dedicação contraria o instantâneo da representação numa subversão do espaço temporal entre a velocidade do acontecimento e o tempo para a sua reprodução. A ambivalência irá permanecer na tentativa de interpretar o que se está a ver, condicionando a sua interpretação. Tal como em Benson, a técnica utilizada para reconstruir a imagem parece contrariar a sua natureza original. A baixa velocidade da execução técnica contradiz a fugacidade da temática, sugerindo uma presença ambivalente de forças contraditórias. O paradoxo entre o tema e a construção da imagem convoca um sentimento de dúvida e de transformação, de tentar perceber o porquê dessa relação, o porquê de captar um instantâneo com a técnica mais demorada possível.

O uso de uma técnica de impressão associa-se novamente à ideia de imagem disseminada, mas ao contrário da sua banalização, parece haver lugar a uma mistificação pela condição imposta pela ambivalência entre a primeira existência e a sua reconstrução. A imagem deixa o seu lugar-comum e reveste-

se de uma presença quase religiosa, como se funcionasse como um eterno eco do seu acontecimento original. A fugacidade do fenómeno parece prolongar-se eternamente, não como um registo estático, mas como uma reverberação daquele fenómeno. O instante prolonga-se como um *continuum* mantendo-se sempre ativo, tanto na relação com a sua origem, mas, e principalmente, como interferência no espectador, como algo que parece ter acontecido num período indefinido e que continua a repercutir-se. Estes exemplos recordam o processo apresentado na introdução deste Trabalho de projeto acerca da *manipulação do espectador*, conseguida através da utilização de imagens simbólicas, com gaps de informação, que o espectador será induzido a preencher com memórias pessoais. Thomas Ruff²⁰¹ explica como este processo pode acontecer ao afirmar que a compressão das suas imagens da série JPEGs até ao limite da sua identificação leva a que a imagem deixe o seu lugar exclusivo e se torne universal, que inclua todos os assuntos relacionados com aquela imagem. A imagem deixa de ser um retrato de um assunto específico e torna-se global pela necessidade de ser reconstruída repetidamente pelo observador.

Os temas em Baumgartner variam desde a militarização e a indústria, até imagens de florestas ou de estradas, sem qualquer acontecimento óbvio para além da sua própria existência. Ressalta, por isso, a ideia de vigilância, como se todos os seres na sua mais simples existência fossem alvo de controlo. Instala-se, desta forma, um sentimento de desconfiança, de conspiração, que coloca em causa toda e qualquer banalidade existente nas imagens que a artista seleciona. Mesmo a imagem mais inofensiva manifesta o sentimento de temor associado a estas práticas. A dúvida sobre a totalidade dos dados convoca a memória pessoal a atuar conduzindo e condicionando aquele que observa a imagem. Doravante as imagens não voltam a perder a presença violenta do domínio, do controlo e da conspiração, referindo-se continuamente à presença do desconhecido e, como tal, profundamente sublime.

Percebe-se como atuam os diversos níveis da metodologia da artista e como se configuram como processos racionais de constrangimento



26. Christiane Baumgartner, *Wald Bei Colditz I.*
Xilogravura sobre papel Kozo. 110x140cm, 2014.
Edição de 6

²⁰¹ Lane, Guy. "Thomas Ruff: Space Explorer." *Art World*, No. 12 (August/September 2009): P.142

selecionados para introduzir as suas obras no universo do sublime. Baumgartner elabora um mapa muito claro para conduzir o espectador a deparar-se com a ambivalência da presença de forças contraditórias que conduzem a que sejam visíveis mas, principalmente, sentidas. A velocidade sugerida pela imagem é subitamente interrompida pela duração e subtileza da técnica agindo paradoxalmente sobre o ânimo do observador. Curiosamente, a maior violência resulta da identificação da técnica e da reflexão sobre a morosidade e exigência a que a artista foi submetida, ao contrário do conteúdo visual. Na sobreposição de todas estas contradições, resulta a manifestação de estados de incompreensão e incerteza muito semelhantes aos experienciados com o sublime.

No mesmo sentido, recupera-se aqui a primeira imagem dos ataques terroristas no Metro de Londres em 2005, que se torna muito mais violenta a partir do momento em que se sabemos que quem a realizou foi vítima do atentado. Com esta informação, nunca mais se tratará de uma imagem bem ou mal realizada, mas do relato emocional de uma experiência violenta no qual o seu autor esteve envolvido e sobreviveu. A imagem chega até nós ainda como repercussão dos acontecimentos, não como um relato, mas como um testemunho visual e emocional que nos afetará certamente. Esta repercussão resulta do conhecimento que temos deste fenómeno em particular, mas também de muitos outros presentes na nossa memória e que vão ter uma grande influência na reconstrução daquilo que estamos a ver, quer visual, quer emocionalmente.

O trabalho de **Thomas Ruff** (1958) será essencial para a compreensão das questões em análise, particularmente, a sua série JPEGs iniciada em 2002 mas apresentada apenas em 2004. A série é formada por fotografias monumentais realizadas com recurso a imagens de baixa resolução escolhidas da internet, dos seus ficheiros ou de livros e postais. Em 2002, Ruff observou que a compressão de ficheiros *jpeg* originava a criação de uma informação incomum, como mosaicos e estruturas coloridas²⁰², que se sobrepunham à imagem e pareciam representar uma resposta digital para suprimir a falta de detalhe da imagem original, dando origem a questões de investigação como “*como é que isto ocorre?*” e “*Onde tem a sua origem?*”²⁰³. Parecia haver alguma semelhança entre a memória dos computadores e a humana, naquilo que o

²⁰² Lane, Guy. “Thomas Ruff: Space Explorer.” *Art World*, No. 12 (August/September 2009) P.136

²⁰³ Lane, Guy. “Thomas Ruff: Space Explorer.” *Art World*, No. 12 (August/September 2009)P.136

artista considerou tratarem-se de *atalhos* utilizados para manter a presença de uma memória. Daqui emerge a questão de *Qual a quantidade mínima de dados para o reconhecimento de uma imagem?*²⁰⁴ Inicia então uma investigação para procurar perceber até onde a supressão de dados numa determinada imagem permitia que essa mesma imagem se mantivesse. A sua pesquisa procurava refletir não só a questão do processo, mas principalmente, uma questão gramatical que pudesse responder porque se continua a identificar algo tão incompleto, ou no caso da linguagem, como se através de poucas palavras se continuasse a identificar a mensagem.



27. Thomas Ruff, *Jpegs*. Fotografia C-Print e Diasec, 2007

Na imagem apresentada, o leitor não terá qualquer dificuldade em a identificar como o ataque terrorista conhecido como *11 de setembro*. No entanto, a imagem tem várias lacunas de informação, bem como dados inexistentes produzidos pelos algoritmos da programação. Doravante continua a ser uma imagem desse acontecimento, apesar de ser uma imagem deturpada. Não só se identifica o fenómeno, como se considera que a imagem não está incompleta porque mantém a essência do acontecimento. A imagem funciona

²⁰⁴ Ruff, T.; Simpson, B.: Thomas Ruff, *Jpegs*. Aperture Foundation, Nova Iorque 2009.

de modo semelhante à memória pessoal que recorda uma síntese dos acontecimentos, apagando parte significativa da informação. Contudo, quando o ficheiro *jpeg* é comprimido, para além da normal redução de informação da imagem real, é-lhe atribuído informação tóxica composta por mosaicos e tramas que nunca existiram na imagem original. Para evidenciar essa informação extra, Ruff amplia as imagens para formatos monumentais, o que permite ao espectador observar detalhadamente todos os dados falsos que foram produzidos pelos sistemas. Tal como a memória pessoal que limita a informação a símbolos básicos e lhe atribui informação inexistente quando recupera esse símbolo, a informação nova é atribuída pelo momento e pela forma como a memória se foi desenvolvendo. Nesse sentido, a investigação levou a que o artista seleccionasse uma quantidade significativa de imagens de acontecimentos conhecidos como ataques terroristas, testes nucleares, alvos de ataques



29. Thomas Ruff, *Jpegs* Fotografia C-Print e Diasec, 2007

militares, entre outros, que o autor designa por *catástrofes produzidas pelo humano*²⁰⁵. Um segundo grupo é composto por imagens de espaços arqueológicos, paisagens idílicas, florestas, flores, que designa por *natureza que conquista construções humanas*. Estes ficheiros foram sujeitos a processos de compressão extrema, provocando o aparecimento da informação tóxica na imagem, e posteriormente ampliados para formatos monumentais. O objetivo da investigação seria propor uma reflexão sobre a fotografia, tal como tem acontecido ao longo da sua carreira, não no sentido de obter respostas concretas, mas dar continuidade à investigação usando a gramática da fotografia «Espero que seja possível ver duas coisas na imagem: a imagem, e o seu reflexo – ou o pensamento – sobre fotografia, sou um investigador, e é como se estivesse a

²⁰⁵ Lane, Guy. "Thomas Ruff: Space Explorer." *Art World*, No. 12 (August/September 2009) P.138

fazer uma investigação sobre a gramática da fotografia²⁰⁶».

O modo como o artista atua é essencial para perceber o porquê da sua integração nesta investigação e qual o contributo no sentido de perceber a relação entre os temas em estudo neste Trabalho de projeto. O uso de imagens de tragédias produzidas pelo humano poderia, desde logo estar relacionado com o sublime, seguindo as propostas de Ray sobre o *terror*. Isto não significa que por se utilizar imagens de tragédias se esteja a atuar no sublime, antes pelo contrário. Importa principalmente evidenciar de que modo as imagens comprimidas de Ruff contribuem para a perceção da relação entre constrangimento e sublime na âmbito da relação entre real e ilusão. Ao comprimir as imagens, a informação é limitada a um extremo que origina um sem número de hiatos na sua leitura, concentrando a sua atenção no óbvio do que se está a ver. As ausências são compensadas pelo conhecimento que fazemos desta e de outras imagens semelhantes, do acontecimento ou de outros acontecimentos semelhantes, tornando a imagem apenas uma base de reflexão. Como Ruff refere, não se trata apenas daquele acontecimento, mas de todos aqueles que associamos: «se tiveres uma fotografia do 9/11 das Torres Gémeas no meio de nuvens de fumo... Não são apenas as Torres Gémeas, mas qualquer outro edifício que foi atacado nos últimos 20 anos -quer por ataques terroristas, quer pelo exército americano, ou pela sua força aérea.»²⁰⁷

A informação em falta nestas imagens de Ruff é informação que atribuímos partindo do nosso arquivo de memórias e corresponde, de certo modo, ao conjunto de elementos gráficos que os sistemas informáticos atribuem para

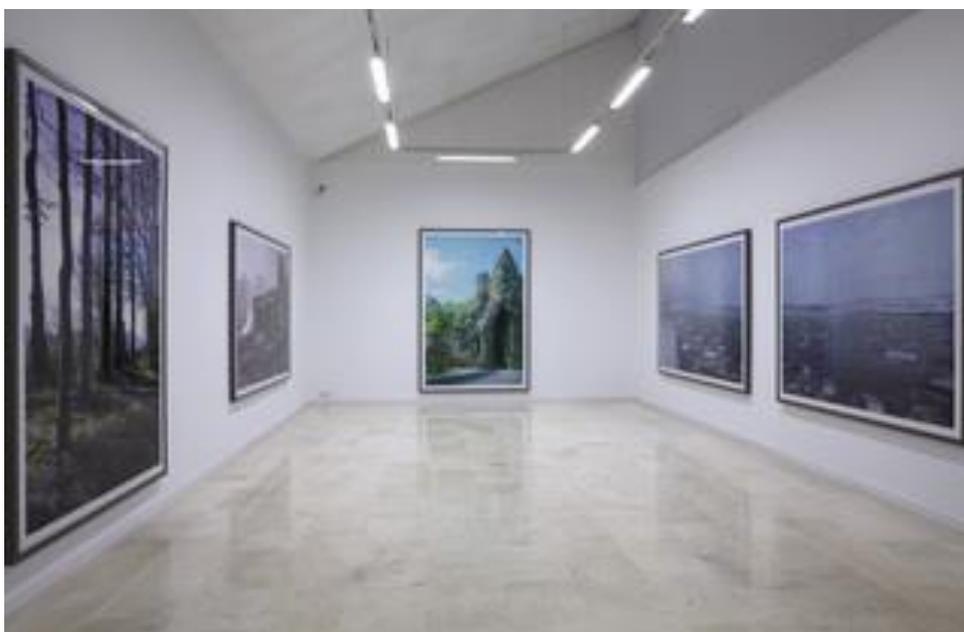


29. Thomas Ruff, *Jpeg ib 02*, Fotografia, C-Print e Diasec. 240x185cm Edição de 3, 2007.

²⁰⁶ Lane, Guy. "Thomas Ruff: Space Explorer." *Art World*, No. 12 (August/September 2009) P.136

²⁰⁷ Lane, Guy. "Thomas Ruff: Space Explorer." *Art World*, No. 12 (August/September 2009) P.142

reconstruir as imagens. Esta reflexão permite compreender porque não estamos perante uma imagem de um determinado acontecimento, mas de uma pista para uma reflexão profunda, primeiro sobre a imagem, e logo de seguida, sobre a própria existência. O ruído que se produz na imagem é apenas o resultado do que acontece quando esta é comprimida originando informação tóxica, mas que nos parece credível, aqui através da programação, mas provavelmente também na nossa própria memória. Deste modo, os constrangimentos são o princípio da atuação da reflexão, porque é devido à sua conduta que se transforma uma imagem comum numa imagem individualizada, mas que agora segue um percurso inverso. Esta imagem única terá um cariz universal que vale, não pelo que apresenta, mas pelo que nos permite representar e confinar-se como um processo novamente paradoxal entre aquilo que se observa e aquilo que ativa no nosso âmago, como acontecera com os autores anteriores.



30. Thomas Ruff, Vista da exposição M.A.R.S. na Galeria Helga de Alvear, 09 de maio a 29 de junho de 2013, Madrid

Ruff utiliza imagens comuns, retira-lhes o máximo de informação e devolve-as como imagens individuais que representam acontecimentos globais, reconstruídas pela informação disponível na memória do espectador. Como contraponto das imagens de violência, o artista escolheu algumas de natureza idílica, mas, mais uma vez, sugerindo contextos reconhecidos quase globalmente quer pela sua qualidade abstrata em relação à origem, quer por se tratarem quase sempre de espaços manipulados pelo humano. São imagens de árvores floridas ou de riachos que parecem resultar de uma memória global de

aprazível e, por isso, a que todos associamos à nossa própria experiência. Estes universos falam claramente de uma *mediatização visual do mundo, paralelamente elegante e alarmante*²⁰⁸ que o artista tenta pressionar para perceber até onde somos capazes de perceber a sua veracidade ou se estamos perante uma ilusão construída dessa realidade. Novamente, o sentido da transformação, processo de revelação em que a experiência sublime se manifesta, acentuada por uma reflexão profundamente politizada e existencialista de Ruff «Não existe no mundo um lugar onde o homem não tenha posto um pé ou o seu lixo»²⁰⁹.

Os três exemplos de artistas apresentados correspondem a um uso coerente de estratégias para condicionar a imagem e ativar um duplo território visual e reflexivo, tendo como base a incerteza e a ambiguidade daquilo que estamos a observar. As obras dos três apresentam-se com leituras aparentemente simples, a que se sobrepõem processos complexos de execução, revolucionando as primeiras impressões, invertendo quase todas as primeiras conceções e evidenciando o paradoxo entre aquilo que a percepção inicial recebeu e o que a reflexão posterior convoca. Trata-se de exemplos em que o uso exímio de metodologias objetivas propicia experiências subjetivas centradas principalmente na redefinição das ideias sobre a nossa própria existência. Trata-se, por isso, de um conjunto de exercícios onde o sublime se manifesta pela ação do constrangimento.

Benson, Baumgartner e Ruff propiciam debate rico sobre a construção da imagem e como a arte se proporciona como contexto ideal para a sua investigação. A amplitude de cada projeto resulta não só numa pesquisa sólida sobre a imagem, mas principalmente sobre o modo como ela nos possibilita a reflexão do mundo e da própria existência, numa dupla abrangência, física e espiritual.

²⁰⁸ Liebermann, Valeria. "Dissolving the Image." Foam, No. 13 (Winter 2007-2008) P.114

²⁰⁹ Lane, Guy. "Thomas Ruff: Space Explorer." Art World, No. 12 (August/September 2009) P.143

2.1.2. A conversão do natural: Najjar, Fontcuberta, Maselli

«Atualmente (...) em vez da natureza é o incrível poder da tecnologia suscetível de fornecer mais a matéria-prima do que pode ser considerado um *sublime* caracteristicamente *contemporâneo*. Além disso, a experiência da vida moderna foi vista por pensadores como Jean-François Lyotard e Frederic Jameson em termos do *sublime*, como extrema compressão espaço-temporal produzida por tecnologias de comunicação globalizadas dando origem a uma percepção do cotidiano como fundamentalmente desestabilizador e excessivo»²¹⁰.

O lugar que a tecnologia ocupa no cotidiano e a consequente manifestação na produção artística será essencial para o desenvolvimento desta investigação. A tecnologia que resulta de um processo de adaptação do humano ao meio é hoje uma estrutura que nos obriga a adaptarmo-nos a si própria. A sua constante evolução e consequente mutação obrigam a uma contínua readaptação do Ser, indicando que a tentativa de se adaptar ao contexto natural é agora substituída por uma necessária adaptação ao meio construído pela tecnologia.

A experiência sublime foi durante muito tempo associada à Natureza, objeto principal do sublime. Durante o século XVIII as diversas propostas de Burke, Kant e Schiller, assentes na leitura de Proto Longinus, declararam que o sublime está no observador e não no objeto, dissociando o sublime da exclusividade da Natureza. A diversificação da origem da experiência, sem haver necessariamente um objeto ou um contexto específicos, destacou a tecnologia como uma das mais relevantes fontes de estímulo emocional, posicionando-se como um espaço de reflexão de elevada importância no campo das sensações. Paralelamente, está associada continuamente ao constrangimento da experiência: quer como efetivo estrangulamento, quer como potenciador. Neste sentido, a tecnologia sempre foi pertinente para os artistas com intervenções de grande importância ao longo da História da Arte (i.e Renascimento, Impressionismo, Modernismo), proporcionando soluções diversas que, ora facilitavam a concretização das ideias, ora se apresentavam como um problema novo (a relação entre o Impressionismo e a tecnologia é

²¹⁰ Morley, Simon: *The Sublime* P.12

disso exemplo). Atualmente a tecnologia está presente em todos os contextos humanos oferecendo um manancial de estímulos emocionais, nomeadamente, através do cinema, da realidade virtual, da internet, dos parques de diversão ou das viagens no espaço, entre muitos outros, satisfazendo, despertando ou induzindo estados emocionais muito diversificados. As suas qualidades originam não apenas a reformulação do visível, como libertam a conceção de utopias que afetam profundamente as noções de memória, espaço e tempo através da indução visual e emocional. Este duplo resultado permite pensar na possibilidade de perceber como esta experiência do tecnológico pode ser sublime. Uma outra questão que se coloca passa por analisar a relação entre arte e tecnologia, sob o entendimento de que a tecnologia está profundamente ligada ao racional e à ciência. Entende-se por conflito entre arte e ciência a noção de que o conhecimento produzido por cada uma das áreas é muito distinto, em que o primeiro é de ordem subjetiva e o segundo de ordem concreta.

Vários artistas trabalham no cruzamento entre arte e ciência com interesses no sublime como Mariko Mori (1967), Michael Najjar (1966), Joan Fontcuberta (1955), Jose Maria Yturralde (1942), Fernando Calhau (1948-2002), Cai Guo Qiang (1955), Matthew Barney (1967), Bill Viola (1951), Bruce Nauman (1941), entre outros. Poderíamos alargar o campo artístico e incluir nomes como Björk (1965) ou Sigur Rós (banda formada em 1994), dois representantes da música Islandesa, com grande influência do sublime. O *Streaming Museum*²¹¹ é uma plataforma digital que compila artistas, exposições e colaborações sobre a relação entre arte e tecnologia, onde podemos encontrar alguns dos nomes aqui referenciados, mas também muitos outros que não estão diretamente relacionados com o tema deste Trabalho de projeto.

²¹¹ www.streamingmuseum.org



31. Michael Najjar, *Dow-Jones_80-09*, da série: *High Altitude*, Híbrido fotográfico, lightjet-print, aludibond, diasec, moldura de alumínio. 202x132cm. Edição de 6. 2009-10

O modo como a tecnologia se associa ao transcendental é tratado por diversos artistas. **Michael Najjar**, artista e astronauta alemão, realiza obras sobre o modo como a tecnologia afeta a nossa noção de realidade, quer como viajante de um espaço desconhecido²¹², quer construindo aparentes paisagens naturais que resultam de programação informática, cruzando dados das principais Bolsas de Valores e imagens recolhidas nos Andes Argentinos²¹³ resultantes de explorações realizadas pelo próprio autor. Najjar recolhe fotografias das paisagens montanhosas em percursos que realiza diretamente na geografia e insere-os num programa informático. Posteriormente, recolhe os dados das variações diárias das principais Bolsas de Valores e insere-os no mesmo programa. Desta forma, são originadas imagens que cruzam a realidade visual da paisagem com os dados económicos. As imagens são um híbrido entre o real aparente, a natureza e o real invisível, os mercados de capital. O invisível é a estrutura do visível. Numa outra série, *Netropolis*, o artista reconstrói a realidade da cidade sobrepondo-lhe uma imagem do espaço telemático, numa combinação entre o visível e o invisível, como previsões sobre o modo como as cidades devem ser olhadas numa era de informação em rede. O urbano não pode cingir-se à malha observável, mas também à nova geografia da informação como as redes de comunicação, redes sociais, mercados *online* e redes de

²¹² Michael Najjar é astronauta e artista.

²¹³ Referimos a série *High Altitude*.

entretenimento, entre outros de um manancial apresentado pela tecnologia. Já na série *High Altitude*, Najjar evidencia a importância da presença da realidade invisível como suporte de uma Natureza aparentemente inviolada. As suas obras procuram sintetizar de que modo a tecnologia se sobrepõe a uma realidade aparente imutável, mas que é dependente da primeira. A Natureza é hoje o rosto que a tecnologia permite que seja, mais do que o inverso. As imagens de formações montanhosas desabitadas parecem referir uma paisagem inacessível, intemporal e sublime, mas quando se percebe que a sua construção está dependente de um mercado capitalista e especulativo, tudo se converte, toda a paisagem se transforma, revertendo-se de um novo sentido, agora mais fugaz e instável. As paisagens desabitadas assumem-se então como espaços transformados pela mão do humano, pelas suas decisões políticas e pela extrapolação resultante do interesse político e empresarial.

High Altitude e *Netropolis* são, por isso, na obra de Najjar dois exemplos de como a realidade é construída por aspetos que ultrapassam largamente a sua aparência, e de como o que está invisível é que controla ou submerge a visibilidade aparente do quotidiano. O artista, um entusiasta dos potenciais da inovação tecnológica, procura construir um território que concentre a importância da associação entre o que é visível e o invisível, em que um depende obrigatoriamente do outro. Dessa inter-relação resulta um novo território, mais próximo daquele onde vivemos atualmente, particularmente importante no modo como afeta a nossa perspectiva da sua existência, entre o que parece e o que na realidade poderá ser.

Também o artista mexicano **Fernando Maselli** (1978) utiliza a manipulação de imagens para construir uma ficção aparentemente real. O autor realiza incursões nas regiões montanhosas de Espanha, selecionadas por terem em comum serem *considerados espaços sagrados por diversas tradições culturais (...) servindo-se do neologismo cunhado pelo investigador do fenómeno religioso Mircea Eliade, Hierofanías*²¹⁴ para a série «Indagaciones acerca de lo sublime»²¹⁵. A opção pela escolha de espaços outrora associados a práticas

²¹⁴ Abad Vidal, Julio Cesar: *Fernando Maselli, Indagaciones acerca de lo sublime*, 2015 <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/>, consulta a 02.06.2015

²¹⁵ Fernando Maselli: *Indagaciones acerca de lo sublime*, Galeria Luís Adelantado, México. 18 de junho a 3 de setembro de 2015

religiosas caracteriza-se pela reivindicação de uma experiência pessoal não dogmática²¹⁶, situada no âmbito da experiência sublime apresentada por Burke.



32. Fernando Maselli: *Dioramas #2*, inkjet sobre papel de algodão, 134x172cm, 2015

As incursões que o artista realiza, normalmente em isolamento, recordam ainda a descrição de Georg Simmel, no seu texto «Os Alpes», referindo que,

«a altura e o sublime dos Alpes só podem ser inteiramente sentidos quando na paisagem nevada se desvaneceram todos os vales, vegetação, habitações humanas, portanto, quando nenhum baixo é mais visível e todavia parece condicionar a impressão do alto. (...) É só quando tudo isto abaixo dela foi abandonado que se alcançou o novo no plano dos princípios, o novo metafísico.»²¹⁷

²¹⁶ Abad Vidal, Julio Cesar: Fernando Maselli, Indagaciones acerca de lo sublime, 2015 <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/>, consulta a 02.06.2015

²¹⁷ Simmel, Georg: *Os Alpes*, in *Filosofia da Paisagem*. P.57

Maselli desenvolve ainda um outro projeto relacionado com o sublime. Trata-se da série *Anunciación*, que se foca numa extensão do *sublime* puramente *espiritual*²¹⁸ e apresenta um conjunto de fotografias realizadas com recurso a colagem e tratamento digital utilizando imagens de nuvens e céus. São obras com aproximações à pintura do maneirismo em que a colagem sugere estranheza e irreal. As imagens de Maselli corroboram a definição de sublime que Burke propõe de uma relação profunda do sujeito com a Natureza violenta, mas são ao mesmo tempo o resultado de uma construção muito concreta de imagens justapostas com a intenção de tornar o real mais transcendental, ou mesmo irreal. Num primeiro momento, o artista, submete-se à própria natureza agreste e violenta, enquanto explorador, para, numa fase posterior ser a natureza a submeter-se aos interesses visuais do autor, aquando da manipulação das imagens. A confrontação entre o autor e paisagem, em que inicialmente a Natureza se sobrepõe, é de seguida tornada submissa ao efeito da manipulação produzida pelo artista, em que nenhum fica a perder, mas todos a ganhar. Se à partida as paisagens estão relacionadas com relatos religiosos, com experiências transcendentais, durante o processo são transformadas para assumirem uma indefinição e uma ilimitação que as torna representantes dessa mesma realidade metafísica. Mas mais do que ilustrarem os locais onde outrora foram experienciados determinados fenómenos religiosos, as imagens são agora monumentos à própria possibilidade de experimentação transcendente em que não será a história ou a natureza a conceder a experiência, mas a sua transformação através da tecnologia. A arte é agora o caminho para a *experiência sublime*.

Outro exemplo é a obra do catalão **Joan Fontcuberta** que propõe fictícias análises antropológicas do relacionamento humano com a ciência, onde se destacam os seus estranhos seres mutantes com hipotéticos cruzamentos genéticos. Destaca-se neste âmbito a série «Orogenesis – Landscapes without memory»²¹⁹, imagens de paisagens desabitadas de características Românticas, construídas através do uso de software *Terragen* de uso militar que transforma imagens bidimensionais e mapas em imagens 3D, utilizados para o treino de ataques militares em territórios desconhecidos. As paisagens de Fontcuberta

²¹⁸ Abad Vidal, Julio Cesar: Fernando Maselli, Indagaciones acerca de lo sublime, 2015 <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/>, consulta a 02.06.2015

²¹⁹ Para saber mais sobre este projeto, ver o texto de Kay Watson, no London Photography Diary: Watson, Kay: Visual Analysis: Orogenesis, 2015 <http://london-photography-diary.com/visual-analysis-orogenesis-by-kay-watson/> consulta a 15.07.2015

são transformação 3D, não de mapas, mas de pinturas de outros artistas como Van Gogh²²⁰, Derain²²¹, ou Caspar David Friedrich²²².



33. Joan Fontcuberta, *Orogenesis:Derain*, Fotografia, 2004

As imagens que Fontcuberta constrói são imagens de uma natureza desabitada, desumanizada, que remonta a uma possível era anterior à manifestação do ser humano. Estas imagens têm um cariz profundamente sublime no modo como ilustram algumas das paisagens descritas pelo Romantismo e pela filosofia do sublime. Contudo, de uma natureza artificial, em que a forma existe pelo recurso à tecnologia, aquela que é paralelamente exemplificadora do poder que o humano tem em adaptar o contexto aos seus interesses, mas também para demonstrar o poder deste para a construção e destruição dos recursos. Se as paisagens são aparentemente inóspitas, intocadas, são ao mesmo tempo uma fictícia representação que serve a destruição, já que o seu uso está associado ao poderio militar e ao treino de

²²⁰ Orogenesis: Van Gogh, 2003 (Vincent Van Gogh: Starry Night, 1889)

²²¹ Figura apresentada.

²²² Orogenesis: Friedrich, 2002 (Caspar David Friedrich: O caminhante sobre um mar de nuvens, 1818)

ataques militares. Assim, a natureza que a tecnologia nos possibilita é duplamente a forma de uma impossibilidade e a base para uma destruição, onde somos confrontados com uma aparente acalmia e silêncio, subitamente confrontada com a ideia de destruição associada ao seu uso. *Orogénisis* é simbolicamente a origem e o fim, numa constante ambiguidade entre o que poderia ser e o que é.

O uso de pinturas como base demonstra em Fontcuberta como a ironia é essencial para o autor, mas também como a nossa memória é confortada pelas mais diversas realidades, pela aparência da sua simplicidade e beleza. As obras que servem de «mapas» para estas paisagens são ao mesmo tempo representativas da luta dos seus autores com a dificuldade em construir imagens numa época em que a tecnologia colocava em causa a sua própria pertinência, aquela mesma que originou os maiores complexos nos artistas e na pintura durante todo o Modernismo. Desta forma, estas imagens são a configuração de uma natureza cada vez mais distante, mas também da impossibilidade da sua participação porque cada vez mais a nossa visão da realidade é aquela que a tecnologia nos possibilita. A imagem é o jogo que ostenta uma edílica beleza e esconde a atrocidade que o origina. *Orogenesis* é o paradoxo da humanidade onde se justifica e se idealiza o impossível, mas também onde se ilustra a maior das violências com a suavidade de uma impossibilidade que reside na imagética global. As imagens de um paraíso desabitado, globalmente idealizado, encobrem a terrífica cena da verdade, num jogo contínuo em que a surpresa é constante. A Natureza paradisíaca que Fontcuberta apresenta é a que supostamente está associada à Criação Divina das Escrituras Bíblicas, do *Livro de Génesis*, mas que efetivamente são humanizadas como se fossem construídas por uma figura não divina, mas atroz. *Orogenesis* é em certa medida a ilustração de tudo o que o humano procurou para ilustrar um paraíso que não poderia ser terreno, mas ideal. Um paraíso de pinturas, de mapas, de fronteiras e de guerras.

2.1.3. Conclusão

O contexto nos nossos dias é profundamente afetado pela tecnologia condicionando as noções que possamos identificar de realidade, de verdade, de espaço e de tempo. Desta forma, o impacto que o contexto tem hoje, enquanto interferência na experiência sublime, está profundamente relacionado com o modo como este é influenciado pela tecnologia. A Natureza dá lugar a um espaço tecnologicamente transformado, quer pela presença de uma outra realidade subliminar àquela que observamos, apresentada por Najjar ou Fontcuberta, quer pela sua manipulação através de processos simples, mas eficazes como vemos em Benson, Baumgartner, Ruff ou Maselli. O contexto é uma ilusão condicionada pela tecnologia, mas também pelo processamento realizado pelo nosso cérebro e pela construção das memórias. Assim, o que vemos e o que identificamos é certamente influenciado pela construção identitária e pela forma como nos são dadas a ver as imagens. Isto possibilita introduzir elementos que condicionem a perceção dessa realidade e inseri-la num contexto ambivalente em que o espectador terá de preencher a informação em falta com informação pessoal. Isso não só torna possível uma impossibilidade, como a torna profundamente pessoal. Por isso, os artistas apresentados transformam as suas imagens de um quotidiano mais ou menos conhecido, ou a ilustração de ideais mais ou menos coerentes com definições clássicas de sublime, em objetos preparados para interagir com o espectador, para o condicionar a atuar com o recurso à sua memória pessoal, do mesmo modo que Friedrich nos apresenta no início deste trabalho, manipulando o espectador a envolver-se pessoalmente nesta experiência.

A tecnologia subverte o espaço e transforma a natureza, sendo que a sua leitura fica irremediavelmente afetada e, mesmo quando se trata de uma paisagem em estado virgem como as que Struth fotografa, a nossa visão já não nos permite vê-la nesse estado até porque, como refere Ruff «já não há nenhum lugar na Terra onde o humano ou não tenha posto o pé ou o seu lixo».

2.2. Tempo e espaço

O segundo tema a analisar, o Tempo e espaço, está diretamente relacionado com o contexto, tendo sido referenciado anteriormente diversas vezes. O tempo e o espaço são, segundo Kant, duas figuras transcendentais, presentes invariavelmente em todos os locais e momentos. A sua presença e interferência só serão visíveis através de processos comparativos, entre um antes e um depois, e na definição de um aqui na relação com um acolá. O tempo e o espaço têm uma importância incontornável para grande parte dos artistas, sendo crucial o seu tratamento neste trabalho. Analisaremos o modo como o tempo e o espaço são tratados em dois grupos distintos: o primeiro, analisa de que modo alguns artistas condicionam tempo e/ou espaço para providenciarem experiências sublimes; no segundo grupo, analisamos como alguns artistas tratam a relação antropológica com estes dois elementos da metafísica. No primeiro grupo analisaremos o contacto com a matéria, onde esta se pode manifestar como constrangimento e meio para aceder ao imaterial. No segundo grupo analisamos como o espaço e o tempo se cruzam entre real e ficcional, quer na relação com o passado, quer como contacto com um espaço e um tempo extraterreno ou futuro.

2.2.1. Matéria e imaterial: Kapoor, Martin, Grosse

«Ao dirigir-se para... e aprender, a pre-sença²²³ não sai de uma *esfera interna* em que antes estava encapsulada. Em seu modo de ser originário, a pre-sença já está sempre *fora*, junto a um ente que lhe vem ao encontro no mundo já descoberto. E o deter-se determinante junto ao ente a ser conhecido não é uma espécie de abandono da *esfera interna*. De forma alguma. Nesse *estar fora*, junto ao objeto, a pre-sença está *dentro*, num sentido que deve ser entendido corretamente, ou seja, é ela mesma que, como ser-no-mundo, conhece.»²²⁴

Neste ponto atentamos exemplos de autores que exploram as potencialidades da matéria para imprimir experiências sublimes. A matéria está intrinsecamente associada à sensibilidade, ao estabelecido entre o corpo do artista e o outro, e inicia aí o percurso para o imaterial, aceção transcendental. Importa perceber de que modo a influência da matéria possibilita a manifestação de uma experiência sublime e como pode ser utilizada como constrangimento para induzir esse tipo de experiências no espectador e no próprio artista. Abordamos no percurso de três artistas - Anish Kapoor, Jason Martin e Katharina Grosse - como a matéria e o sublime estão associados e como a primeira é essencial para desvelar o segundo.

A matéria é potencialmente uma ferramenta importante na análise da relação entre sublime e constrangimento seguida por este Trabalho de projeto, quer pelas potencialidades sensíveis que lhe são atribuídas, quer por se tratar de um outro, um ente que está fora do ser, recorrendo à terminologia de Heidegger²²⁵. A capacidade existencial de nos pensarmos através do outro já se assume como um constrangimento, mas também como transcendente, como aquilo que desconhecemos. Contudo, matéria e imaterial não se referem ao transcendente resultado do que desconhecemos desse outro ente, mas à manifestação do imaterial, da experiência transformadora convocada pelo material.

²²³ «Dasein», na versão original em alemão

²²⁴ Heidegger, Martin: O ser e o tempo, P.101

²²⁵ Heidegger, Martin: O ser e o tempo, P.101

Para Joseph Beuys, o *imaterial* está na energia. Toda a matéria é,

*«portadora de energia e existe em todos os seres vivos e trocada entre eles, representando intuitivamente a ideia de reencarnação e renovação da nossa presença no mundo.»*²²⁶

*«No seu trabalho, utiliza frequentemente gordura, mel, cera e gelatina, porque são matérias que alteram a sua forma dependendo do ambiente e das suas propriedades, como calor, frio, valor calórico e energia despendida. Ele vê estas características como uma representação simbólica do invisível que caracterizam o desenvolvimento da vida, que por sua vez, enfatiza a nossa existência.»*²²⁷

Para Yves Klein, o *imaterial* é o vazio, *le vide*.

*«O vazio é a imaterialização do quadro para criar um ambiente, um ambiente pictórico invisível, mas agora, capaz de se manifestar, pela sua radiação, a essência da pintura.»*²²⁸

A matéria em Klein é aquela que permite convocar esta radiação, a cor, o IKB²²⁹ ou o ouro; os elementos que produzem a *desmaterialização* como o fogo e a água; o som; e, finalmente, o corpo. A esponja, objeto usado frequentemente pelo artista nas suas pinturas, funcionava simbolicamente como um absorvente de radiação, tal como acontece com a pintura que concentra em si toda uma radiação externa.

Os artistas sempre apreciaram as qualidades da matéria, havendo períodos em que se percebe uma valorização das suas potencialidades em detrimento da imagem ou da forma. Willem de Kooning afirmava que a «carne foi a razão por que o óleo foi inventado»²³⁰, sendo possível descrever as suas

²²⁶ Annie Suquet, "Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys," RES: Anthropology and Aesthetics, 28, 1995 P.149

²²⁷ Kyritsis, Irene: Being as material and immaterial, CUJAH. <http://cujah.org/past-volumes/volume-ix/essay-6-volume-9/> consulta a 12.06.2015

²²⁸ Riout, Denys: Yves Klein: manifester l'immatériel. Coleção Art et Artistes, Galimard 2004

²²⁹ IKB, International Klein Blue

²³⁰ Brennan, Marcia: Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction. MIT Press, Cambridge 2004 P.72

pinturas pelo modo quase visceral como trabalhava a tinta. Chaïm Soutine, Vincent van Gogh, Rembrandt, Frank Auerbach, Joseph Beuys, Yves Klein, Francis Bacon ou todos os artistas do *Informalismo* e da *Arte Bruta* podem ser referenciados pela importância que atribuem à qualidade física da matéria. Entre estes, alguns procuravam associar a matéria e o transcendental, destacando-se os nomes de Klein, Beuys e dos informalistas Antoni Tàpies e Alberto Burri, bem como dos nomes que aqui apresentamos: Anish Kapoor, Jason Martin e Katharina Grosse.

Anish Kapoor (1956), autor de origem indiana a viver em Inglaterra, tem ao longo dos anos demonstrado uma forte associação com a experiência sublime promovendo através dos seus objetos e instalações experiências de cariz transcendental. Dois aspetos estão intrinsecamente associados na sua obra, e em certa medida são semelhantes - vazio e negação - frequentemente mencionados pela presença de opostos. O vazio corresponde ao inapresentável e ao imaterial como forma de propor sentimentos de estranheza e ansiedade. Tendo alguma similaridade com o trabalho de Yves Klein pelo interesse na manifestação do vazio, mas também no uso de matérias semelhantes como o pigmento natural, Kapoor distancia-se do objeto e foca-se na interação com o espectador. Certo de que o objeto será a fonte da experiência, será sobretudo o modo como este atua sobre o espectador. A exposição «Le vide» de Klein poderá servir como um exemplo da maior proximidade entre Kapoor e este artista, embora o objetivo do francês se centrasse na pintura e no imaterial associado à pintura. Em Kapoor interessa a experiência com o imaterial. Em Klein pressentimos uma necessidade revolucionária, quase heróica, de tratar a pintura. Em Kapoor trata-se de perceber o potencial da arte para revelar o transcendente, fruto da interação com a matéria, e desta com o público. A condição interativa é muito importante para perceber como matéria e imaterial estão associados e como ambos são compreendidos e manipulados pelo artista.



34. Anish Kapoor, *Blind*, Pedra. 2013

O paradoxo é um aspeto recorrente na obra de Kapoor, normalmente visível no uso de opostos: positivo e negativo; leve e pesado; cheio e vazio; luz e sombra; branco e preto; silêncio e ruído; vida e morte; regular e irregular; real e irreal; verdadeiro e falso. A presença de um convoca a manifestação do outro, o negativo, o seu oposto. Em «Blind», um quadrado transforma-se sucessivamente num retângulo – uma porta – para o interior da matéria, uma rocha no seu estado natural. Esta obra construída como paradoxo entre

natural e abstrato, entre orgânico e mecânico, é também analogia para a relação entre origem e pensamento, entre a matéria real e a matéria da razão. A impossibilidade da natureza produzir formas regulares perfeitas, não é contrariada pela racionalidade humana, mas transformada por esta. A simbiose entre ambos gera a dificuldade de perceber quem gerou o quê, e a impossibilidade de encontrar os limites entre forma e conceito. Por outro lado, a escavação sucessiva de retângulos em direção ao interior da rocha produz, não só um efeito visual sedutor, mas uma pirâmide em que o seu topo é o ponto mais profundo da matéria. A complexidade das obras de Kapoor reflete um conjunto de preocupações profundamente existencialistas, contrariadas pela aparente simplicidade das suas produções. Esta atuação de aparência minimalista é desconcertante por combinar real e irreal, natural e abstrato, terreno e espiritual, visual e invisível (*Blind*) num mesmo elemento.

Em “Blind” matéria natural ou artificial é uma potência de sedução quando as suas qualidades são subvertidas pela sugestão de algo contraditório. Uma pedra, símbolo maior da natureza, transforma-se completamente pela ação do artista, sendo-lhe introduzido algo totalmente artificial, sem imperfeições, acidentes ou anomalias. O potencial da matéria aparenta ser estendido a um limite que a sua própria natureza parece não compreender. Da contradição, perpetua-se uma presença imaterial, onde nenhum entendimento óbvio parece emergir, resultando apenas a possibilidade da sua aceitação, sem questionar. A manifestação resulta do não entendimento daquilo que estamos a presenciar, mas do qual os nossos sentidos são reféns. Resulta uma harmonização impossível entre opostos, onde o espectador se vê confrontado com a dúvida entre verdadeiro e falso, entre bem e mal. Por isso é que o



35. Anish Kapoor, *Leviathan*, PVC, 3360×99890×72230cm, 2011 Instalação: Grand Palais, Paris

espectador é tão importante para Anish Kapoor, sendo que grande parte do seu trabalho parte desta necessária interação. Trata-se de instalações construídas a pensar no modo como o espectador e o público convive, mas também pensadas no modo como o espectador atua normalmente no espaço onde as obras são instaladas. As obras resultam de um cruzamento de diversos aspetos: arquitetura, função do espaço, ação do espectador, matéria, não referindo os aspetos concetuais do interesse do próprio artista. A relação com o espaço leva a que realize totalmente a arquitetura do espaço como acontece em «Origine do Monde», de 2004, ou em «Descent into Limbo», de 1998, ou que atue sobre o espaço arquitetónico preexistente como em «Leviathan», de 2011, no Grand Palais em Paris, ou em «Svayambh», de 2009, uma escultura de grande porte que se movia através das salas da Royal Academy, em Londres. A relação com o espaço arquitetónico assenta sempre no paradoxo entre o existente e a obra ou, quando construído, entre natural e artificial. O exterior é trabalhado do mesmo modo, colocando os objetos em reação ao espaço quer natural, quer urbano. A presença dos objetos é normalmente estranha, como formas alienígenas que se instalam em locais onde não pertencem. A ambivalência não é resolvida, mas a partir do momento em que se instala parece que o espaço passa a necessitar da sua presença. Espaço e objeto interagem como significado da existência de um de outro e, de certa maneira, não podem ser separados. Esta relação é fundamental porque convoca estados de ambiguidade e de incerteza, que Freud designa por *Uncanny*²³¹, um estado de estranho e familiar ao mesmo tempo. Este estado convoca o espectador através duma intervenção no âmbito. A atuação sobre o espectador é essencial para o sucesso do trabalho de Kapoor porque resulta da duplicidade entre a capacidade de sedução e incerteza que os objetos convocam, e que acabam por resultar num processo de transformação psicológica. A aparência física das obras é normalmente extraordinariamente sedutora, quase sexual, sendo depois contrariada pela realidade da sua configuração. Um volume que afunila para o vazio, para o abismo (Descent into Limbo); uma bolha gigante, aparentemente leve, mas que pesa dezenas de toneladas; ou ainda, um objeto colossal suspenso e que parece querer sugar o espectador para o seu interior (Marsyas). A matéria é, por isso, a ferramenta que vai conceber esta dupla relação entre fisicalidade e imanência.

²³¹ Royle, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester University Press 2003

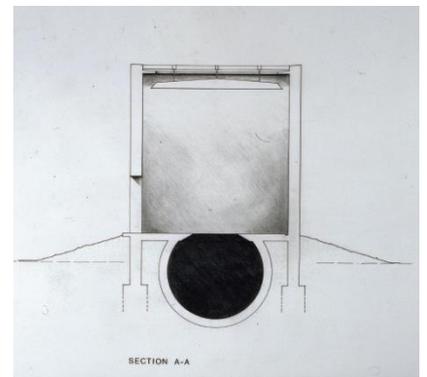
Kapoor transforma a aparência da matéria, contrariando a sua natureza. A matéria transforma-se no seu oposto através de intervenções que não escondem a sua verdadeira natureza, mas condicionam a certeza do que estamos a observar. A este primeiro elemento, o artista associa uma outra ambivalência que vai atuar sobre o âmago do espectador, agora não como uma dúvida da matéria, mas resultante da sua experiência pessoal com o objeto. O exemplo de *Descent into Limbo* caracteriza bem esta interferência: ao entrar na sala o espectador é confrontado com um círculo negro no solo, aparentemente um tapete, mas depois percebe que se trata de um buraco, não um buraco qualquer, mas um que parece não ter fim. «Um espaço cheio de vazio²³²», um abismo. Assiste-se portanto a uma transformação da matéria, mas também psicológica, numa intervenção súbita sobre o âmago do espectador. A subversão aparente das qualidades da matéria funciona como um apelo sensualista do espectador que de seguida é alvo de uma súbita confrontação emocional forte de medo e assombro. A aparente leveza das obras é impregnada de uma dolorosa, mas fascinante, revelação.

Recordamos o jogador de xadrez, Marcel Duchamp, na medida em que Kapoor também antecipa as jogadas do adversário, cedendo-lhe aparentemente a vitória no jogo para depois desferir num só golpe o xeque-mate.

Jason Martin (1970), artista nascido em Inglaterra e a viver em Portugal, que fez parte da exposição *Sensation*²³³ (YBA from the Saatchi collection), apresenta um trabalho conhecido pela disposição de tinta espessa e monocromática de modo gestual sobre uma superfície habitualmente de



36. Anish Kapoor, *Descent into Limbo*. Cimento e estuque, 600x600x600cm, 1992. Serpentine Gallery, Londres

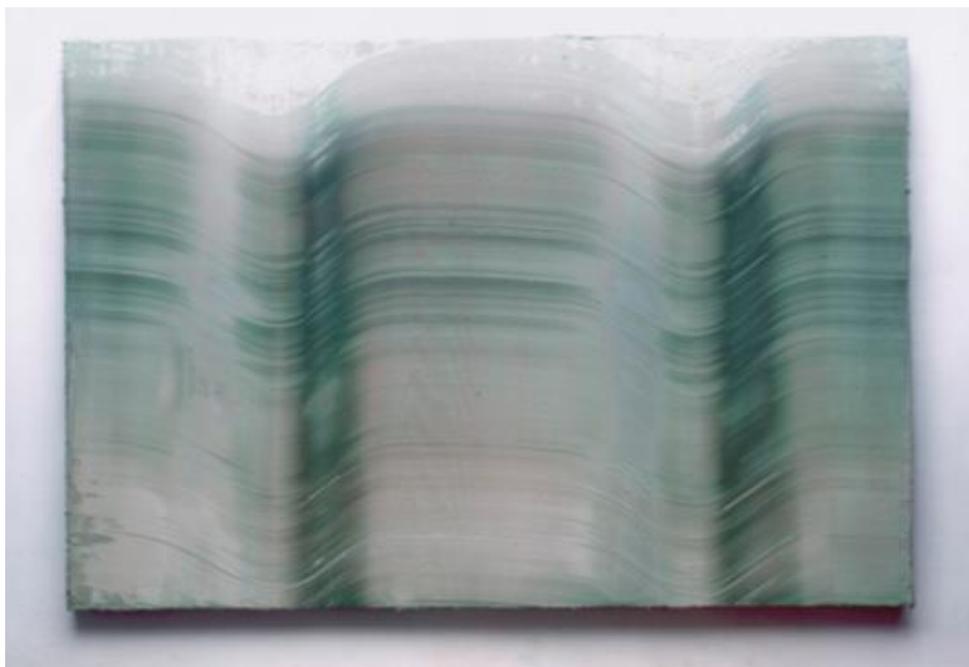


37. Anish Kapoor, *Descent into Limbo*. Projeto, 1992. Serpentine Gallery, Londres

²³² Anish Kapoor à conversa com Nicholas Baume <http://anishkapoor.com/880/The-Institute-of-Psychoanalysis-2010.html> , consulta a 10.05.2015

²³³ Adams, Brooks; Rosenthal, Norman: *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Royal Academy of Arts. Thames & Hudson 1998

grandes dimensões. A pintura parece resultar do arrastamento da matéria com recurso a um enorme pincel ou espátula, organizando toda a superfície com um único ou vários movimentos. Apesar de monocromáticos e minimalistas, os quadros são fortemente afetados pela direção e alteração da luz que se reflete nos volumes deixados na tinta, evidenciando a relação intrínseca entre a matéria, o gesto e a luz. Percebe-se que a matéria é organizada no espaço da superfície, normalmente metálica, de modo a que se apresente tanto de aparência minimal como expressiva, reagindo às alterações lumíneas e ao posicionamento do espectador. Ao longo dos anos, verifica-se que tanto o volume de matéria aplicada, como o número de marcas deixadas na superfície, têm vindo a aumentar.



38. Jason Martin, *Aquarius*. Óleo sobre alumínio, 244x366cm, 2005

Martin recorre a fenómenos de circunstância e às suas infinitas possibilidades, num diálogo em que procura *desenraizar-se das abordagens conhecidas, adaptando novos caminhos, quando não desafiando, o que de outro modo seria escondido e invisível*²³⁴. Martin faz esta referência ao processo de

²³⁴ Jason Martin acerca da sua exposição Serendepitia, Outubro de 2013, LA Louver Gallery. Artweek.LA 7 de outubro de 2013. <http://artweek.la/issue/october-7-2013/article/jason-martin-serendipitia>, consulta a 11.05.2015

que utiliza em relação às obras apresentadas na exposição «Serendepitia²³⁵», e que classificam bem o sentido da investigação do artista. O termo que origina a exposição foi criado pelo britânico Horace Walpole em 1754 e refere-se à inesperada descoberta de coisas que, no momento, não se estava à procura e que originam estados de prazer. O termo não significa um *achado completamente inesperado*, mas sim, que se trata de *acidente feliz*: «A descoberta foi exatamente aquela que se procurava, mas as circunstâncias em que se deu, não encaixavam nas premissas previstas da pesquisa²³⁶». Este processo, apesar de casual, é semelhante à atividade científica quando são feitas descobertas acidentais, como os autores Barber e Merton defendem no seu livro *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and The Sociology of Science*. Apesar da designação original de Walpole aparentar nada ser associada ao *Sublime* ou ao Belo, estaria associada ao Estranho²³⁷. O termo Serendepitia não tem um significado objetivo, havendo interpretações «odd-silly» ou «odd-interesting», contudo, a maioria prefere «oddity's sake²³⁸». De qualquer forma, trata-se de uma terminologia associada à utilidade do desconhecido, onde o sublime também pode ser inserido. A maior diferença parece ser em relação à manifestação ou não de sentimentos de *autopreservação*, como normalmente associamos ao sublime. A descoberta de respostas que não se está à procura no momento significa uma descoberta casual, pelo que dificilmente o autor se lança em contextos em que as condições da sua existência sejam postas em causa. A possível resposta pode estar no processo como Martin realiza o seu trabalho e no modo como este contacto com o desconhecido se pode manifestar como um abismo, um vazio para onde o artista se lança. O sentimento de prazer aquando da descoberta pode acontecer em duas situações contraditórias no trabalho: como um sentimento de Belo, onde claramente não estão presentes sentimentos de autopreservação; ou um sentimento de deleite, como Burke nos apresenta, claramente resultante de sentimentos de autopreservação.

²³⁵ Barber, Robert K. Merton, Elinor: *The Travels and Adventures of Serendipity : A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*. Princeton, Nova Jérсия: Princeton University Press. 2004

²³⁶ Barber, Robert K. Merton, Elinor: *The Travels and Adventures of Serendipity : A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science* P.55

²³⁷ Barber, Robert K. Merton, Elinor: *The Travels and Adventures of Serendipity : A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science* P.31

²³⁸ Barber, Robert K. Merton, Elinor: *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science* P.92



39. Jason Martin, *Tempest*, 2011, Óleo sobre metal.
(sem medidas)

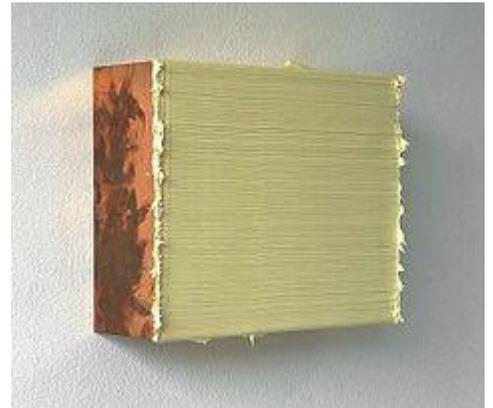
Em *Tempest*, por exemplo, Martin faz-nos deparar com uma pintura que remete para o universo da paisagem do Romantismo, quer pela composição, quer pela temática, o que poderia indiciar uma relação com esse período tão interessado no sublime. Contudo, não será este o aspeto mais interessante, já que a pintura não é uma representação de uma paisagem, mas do contacto com o desconhecido e, como tal, o que observamos é a representação duma experiência emocional. Ou seja, a tempestade não está na paisagem, mas no espectador. O relato de uma tempestade emocional é distinto do relato de uma paisagem tempestuosa.

Tempest relata a experiência do artista com o desconhecido. O desconhecido será aqui, muito provavelmente, o sublime. A importância da matéria neste processo será crucial. É ela que permite a Martin lançar-se no desconhecido com as suas qualidades físicas como a maleabilidade; densidade; o aspeto: a resistência; cor; e conservação, capazes de acionar continuamente diversos estados emocionais no artista. A qualidade táctil da matéria - o óleo e o gesso - é muito semelhante à da carne, pelo que a ação se situa num contexto profundamente sensualista que inclui estados de prazer sexual, mas também de violência física. Wilhem de Kooning dizia que «a carne é a razão por que o óleo foi inventado»²³⁹, referindo-se a esta qualidade sensorial da própria matéria e não tanto à sua capacidade para reproduzir imagens da carne. A matéria é, por isso, um corpo orgânico que parece ter vida própria, sendo paralelamente vítima e agressor.

A esta matéria viva, Martin associa o metal, uma matéria industrial. O metal é a superfície de ação, é o suporte, mas contrariamente a uma tela, esta matéria impõe-se marcando presença como antónimo da tinta. Nesse sentido, importa referir que o artista usa sempre suportes com grande volume onde o metal é bem visível na lateral. É um recurso semelhante ao utilizado pelo artista português Pedro Calapez, para quem parte significativa da força do seu trabalho assenta na presença dos paradoxos entre a tinta e o suporte, o que ele designa como natural e industrial.

²³⁹ Brennan, Marcia: *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*. MIT Press 2004 P.72

Metal e tinta são as duas únicas premissas na obra de Martin. São os primeiros constrangimentos identificados, e correspondem a determinações de espaço e tempo, quer pela dimensão do suporte, quer pela duração da secagem da tinta. Contudo, são estes que acionam tudo o resto, que se constituem como imposição e obediência, num complexo jogo emocional. A matéria, como constrangimento, é o mundo conhecido e paralelamente o desconhecido. Será a partir das relações que se vão estabelecendo no espaço temporal definido que tudo acontece, em que tudo pode inclusive fracassar, em que só com o profundo envolvimento do artista a pintura poderá resultar, já que não se trata de uma simples organização harmoniosa da tinta no espaço, mas de encontrar um estado prazeroso. Este estado não acontecerá sem um verdadeiro envolvimento emocional, sem um verdadeiro risco para o próprio artista. Aqui reside a relação com o sublime. Para que se opere um estado de emoção profunda, o artista deve envolver-se incorrendo em todos os riscos, lançando-se no desconhecido, ou no *vazio*, recordando Klein. São, por isso, imposições que promovem a libertação emocional, que atuam ao nível da afeição e da dor. De outra forma, a descoberta não seria verdadeiramente uma descoberta, mas uma solução previsível.



40. Jason Martin, *Sunday*. Óleo sobre cobre, (medidas desconhecidas), 1997



41. Jason Martin, Vista da Exposição *Infinitive*, na Lisson Gallery. Junho de 2012



42. Jason Martin, *Xinca*
Pigmento sobre alumínio (vermelho
cadmium), 65 x 56 cm, 2011

Podemos considerar que existem outros elementos que se podem considerar como constrangimento no processo de elaboração da obra de Martin, nomeadamente, a cor escolhida, o material utilizado para aplicar a tinta, a luz, o formato, mas estes serão sempre associados à matéria.

O trabalho de Jason Martin tem assumido ao longo dos tempos a intensificação do registo emocional, com gestos mais fragmentados e diversos tipos de registos: matéria mais volumosa; registo de um maior número de ferramentas em cada trabalho; cores mais vibrantes; ausência de brilho, o que parece indiciar uma valorização cada vez maior do processo instintivo e emocional vivido durante a manufatura da pintura. A prática parece assumir-se mais como escultura da superfície, enfatizando o gesto não só na sua direção e expressão, mas também no seu volume. Esta segunda fase recorda as pinturas azuis de Yves Klein, não só pelos volumes, que em Klein resultavam da aplicação de esponjas, mas, principalmente, pelo uso de pigmento natural como acabamento. A ausência de brilho resulta desta aplicação que atribui aos objetos uma aparente leveza que contraria o peso da matéria. Este processo, para além de Klein, é utilizado frequentemente por Anish Kapoor. A série mais recente de obras de Jason Martin recorda ainda a obra de alguns artistas do Informalismo Antoni Tàpies (1923-2012), Alberto Burri (1915-1995), Bram Bogart (1921-2012).

Esta mudança na obra de Martin introduz algumas variáveis na análise, embora no geral, os princípios sejam os mesmos. A principal diferença é a de que com o aumento de elementos no espaço introduz-se, necessariamente, a vontade organizar a composição, atividade racional, e com isso perde-se algum do compromisso emocional. Essa situação é ainda mais evidente porque a cor será aplicada apenas um mês depois da execução das formas, quando completa a secagem. A escolha resultará de uma decisão racional. Neste sentido, a ênfase do gesto pode estar mais condicionada com o objeto do que com a ação em si. Alguns exemplos demonstram isso mesmo, como as obras que apresenta na exposição *Painting as Sculpture*, oito objetos em cobre e níquel, expostos como pinturas, mas realizados com os recursos comuns da escultura. A série, com características similares a objetos de joalheria, assume-se pelos paradoxos: *entre pintura e escultura; entre o singular e o múltiplo; entre*

*movimento e estático e ainda entre abstração e figuração, sempre que o espectador é refletido na superfície de metal polido*²⁴⁰. Estas obras lembram as *Brushstrokes* de Roy Lichtenstein que o artista Pop realizou como resposta satírica ao Expressionismo Abstrato.



43. Jason Martin, Vista da exposição *Painting as Sculpture*, Lisson Gallery. Milão, Novembro de 2013 a janeiro de 2014

O trabalho de Martin parece subverter as suas próprias bases, contrariando a vertente emocional presente nas obras anteriores. Certo que o gesto representado nas pinturas foi tratado para servir a construção do objeto final, pensado para ser passado a metal e, por isso, um ato racional. Contudo, ao contrário das pinturas anteriores, a matéria que se assume é o metal e não a tinta, porque é através dele que se proporcionará uma descoberta no desconhecido. A superfície espelhada inclui o espaço e o espectador na pintura, convocando os paradoxos referidos anteriormente, essenciais na experiência. Deste modo, a matéria está constantemente a atuar sobre o espectador, convocando dúvidas sobre aquilo que tem perante os seus olhos e induzindo

²⁴⁰ Texto folha de sala da exposição: *Jason Martin: Painting as Sculpture*. 22 Novembro 2013 a 10 Janeiro 2014, Milão. <http://www.lissongallery.com/exhibitions/jason-martin-painting-as-sculpture>, consulta a 12.12.2014

estados de ambivalência, lançando-o no desconhecido. De salientar ainda que o próprio artista aguarda expectante a descoberta que os seus objetos lhe trarão, já que até estarem concluídos como escultura dificilmente consegue antecipar como irá reagir emocionalmente ao que construiu. A matéria muda, mas os interesses mantêm-se, o de atuar sobre o âmago daqueles que se apresentem perante a pintura.



44. Katharina Grosse, *Das Bett*. Acrílico sobre parede, chão e diversos objetos; 281x450x396cm, 2004

Katharina Grosse (1960) artista de origem alemã é conhecida pelas suas pinturas de grandes dimensões realizadas com recurso a pistola que ocupam grandes áreas interiores e exteriores, e realizadas sobre o próprio espaço ou em cenografias construídas com recurso a objetos do quotidiano, telas, esculturas, terra, e figuras que a própria constrói ou adquire. Associada frequentemente com a prática do graffiti e os ideais anárquicos, mas dos quais a artista se tenta demarcar não só por interesses conceptuais muito distintos, mas, principalmente, pelo modo como chega até aqui partindo de uma pesquisa sólida sobre os

limites da pintura e, posteriormente, da arte em geral. Entendida regularmente como uma prática em *campo expandido* da pintura, interessa perceber o modo como a matéria contribui para o desenvolvimento do seu trabalho e o aproxima de leituras do sublime.

A matéria de Grosse é a tinta, a cor e o gesto – três elementos que funcionam como um só quando a artista está a trabalhar, mas com significativas diferenças e funções individuais. Quando se pinta com uma pistola o gesto expande-se e o raio de ação do corpo é maior, o gesto é maior²⁴¹. Quando se pinta com pistola, as restrições são menores e facilmente pintamos sobre diversos volumes ao mesmo tempo, algo que não seria possível com recurso a um pincel.²⁴² Quando se pinta com pistola, a cor é normalmente muito translúcida, permitindo vibração e intensidades muito fortes quando aplicada sobre o branco, ou a fusão quando aplicada sobre outras cores já pintadas ou

²⁴¹ Katharina Grosse and Lotta Mossum about The Blue Orange in Vara https://www.youtube.com/watch?v=p0H3y_QnOf4

²⁴² Katharina Grosse and Lotta Mossum about The Blue Orange in Vara https://www.youtube.com/watch?v=p0H3y_QnOf4

dos próprios objetos. A artista refere que o primeiro exercício que realizou com pistola foi em 2004, no seu próprio quarto «Das Bett», e que os efeitos produzidos pelo material lhe permitiam agir e reagir muito mais rápido como expansão. Contudo, o mais importante é que quando pinta sobre diversos objetos, a tinta reduz visualmente os limites e os volumes tornando-os aparentemente num único elemento²⁴³, o que lhe permite atuar de modo totalmente novo, numa dimensão espaço temporal diferente das práticas anteriores. O espaço da pintura perde a bidimensionalidade e a atuação altera-se e, mais importante, o modo como a pintura é recebida é complexificado, num espaço e num tempo completamente diferentes²⁴⁴.

Na obra de Grosse, a matéria dispersa-se e concentra-se numa atuação tridimensional, mas também sobre um espaço tridimensional que fica obviamente alterado, quer na sua função, quer nas suas dimensões. Não se trata apenas da redução dos limites e da alteração ilusória do espaço, porque isso aconteceria pintando todos os objetos da mesma cor²⁴⁵, mas pelo registo de um gesto num espaço tridimensional, que quando visto do ângulo em que foi realizado. O gesto, é contínuo e anula as

formas tridimensionais, mas quando nos deslocamos, os volumes emergem e fragmentam o gesto. Esta alteração do visível possibilita perceber a atuação da artista e o seu posicionamento no espaço, mas também a sequência que a artista segue ao longo da execução da obra. Percebemos a atuação num espaço e tempo muito mais longo e contínuo, como se a artista nos estivesse a dar coordenadas para acompanhar o seu pensamento e a sua atuação, posicionando o espectador consecutivamente, mostrando e ocultando o espaço e a ação. Nesse sentido, não se trata apenas da aplicação da tinta, da organização e reorganização dos objetos no espaço, das consecutivas mudanças



45. Katharina Grosse, Vista da exposição *One Floor Up More Higly*, MASS MOCA, Outubro de 2011

²⁴³ Katharina Grosse and Lotta Mossum about The Blue Orange in Vara https://www.youtube.com/watch?v=p0H3y_QnOf4

²⁴⁴ Katharina Grosse and Lotta Mossum about The Blue Orange in Vara https://www.youtube.com/watch?v=p0H3y_QnOf4

²⁴⁵ Veja-se o exemplo da obra «Período Azul» de 1999 de Patrícia Garrido, em que um conjunto de objetos é uniformizado pela aplicação de cor igual em todos, salvo pequenas interrupções, produzidas pela disposição da obra num espaço.

de foco de atenção da artista, mas também do espectador. Por vezes os objetos são mudados ou retirados do espaço, ficando a sua marca, a sua presença invisível²⁴⁶. A sua ausência não impede a compreensão do gesto, porque o vemos antes e depois do espaço que estava ocupado, daí o termo «objeto invisível». Possibilita também perceber a mutação da disposição do espaço, num diálogo longo e fractal. A realocização desses objetos será identificada pelo espectador, o que convoca a reconstrução da narrativa. O invisível e o visível estão sempre ligados²⁴⁷.



46. Katharina Grosse, Vista da exposição *One Floor Up More Higly*, MASS MOCA, Outubro de 2011

A matéria, por seu turno, atua na obra de Grosse sobre o espaço de um modo transformador das suas funções e dos seus referentes, violentando as suas características, anulando a sua significação, fundindo os seus limites. A matéria destrói os objetos. A matéria destrói o espaço. Contudo, a remoção de um objeto de um espaço, a sua realocização ou a alteração do ponto de vista, devolvem a sua presença pela interferência na matéria, mesmo que agora já lá não estejam. Esta metamorfose é extremamente importante para a compreensão do trabalho da artista e da sua relação com o assunto deste Trabalho projeto. A matéria dissolve a presença do objeto e, paralelamente, é por causa dela que a sua presença é retomada. Não se trata, portanto, de uma

²⁴⁶ Katharina Grosse em entrevista recolhida pelo Arken Museum of Modern Art, 2009 <https://www.youtube.com/watch?v=rJkSs5EQ7nk>

²⁴⁷ Katharina Grosse and Lotta Mossum about The Blue Orange in Vara https://www.youtube.com/watch?v=p0H3y_QnOf4

simples alteração do suporte da pintura, da sua expansão para o espaço. Não se trata duma intervenção no espaço com interesses de rotura, violência ou marcação de território. Não se trata de uma cenografia que possamos percorrer. Não se trata sequer de um modo de decorar o espaço. Trata-se da metamorfose do espaço e do tempo, entre o visível e o invisível, entre a presença e a ausência, através do uso de uma ferramenta concreta, a tinta. Deste modo, o seu trabalho distancia-se profundamente da pintura graffiti ou do expressionismo abstrato, onde muitas vezes é inserida, e revela-se como um exercício profundo de reflexão sobre a condição da existência, tanto da pintura como do espaço e do tempo, como da própria existência humana e, como tal, profundamente transcendental. Nesse sentido, é-nos permitido habitar a sua pintura. Percorrer os mesmos passos que a artista. Seguir a trajetória que definiu ou não, mas com a certeza de que se está perante um processo de indução de transformação, primeiro no espaço e depois nos que habitam o espaço. Por essa razão, não é anormal que encontremos relações com o Romantismo, como o exemplo apresentado por David Ebony, de que a exposição «One Floor Up More Highly» recorda a pintura «Sea of Ice» de Caspar David Friedrich²⁴⁸. A artista refere que, mais do que pela pintura do Romantismo, se interessa pela literatura alemã desse período, pelo sentido libertário associado à criação, e não tanto pela ênfase de sentimentos. A relação visual com essa obra não deixa de estar presente, nem mesmo o universo em que a pintura é inserida, mas não limitada exclusivamente a essa relação, mas também à Land Art ou as *color fields* da Jules Olitski²⁴⁹, assumindo deliberadamente a ampliação dos referentes para campos que passam pela abstração, pela paisagem e pela escultura, mas certamente de movimentos e autores com fortes preocupações com o sublime, o transcendental e o imanente.

No projeto de 2014 «Psycholustro», realizado ao longo da linha de comboio do Norte e Filadélfia, nos Estados Unidos, Grosse aproxima-se do universo dos graffiti, integrada num projeto de *Street Art* «Mural Arts Program», embora com uma intervenção que reivindica a atenção e não o espaço, atuando como um estímulo sobre a sensibilidade dos utilizadores da linha de comboio.

²⁴⁸ Ebony, David: *Between the Lines: Q+A With September Cover Artist Katharina Grosse*, in *Art in América Magazine*. Setembro de 2011

²⁴⁹ Ebony, David: Katharina Grosse, in *Art in América Magazine*. Setembro de 2011



47. Katharina Grosse: *Psycholustro*, intervenção em diversos locais da linha de comboio de Filadélfia, 2014

«Psycholustro» é um bom exemplo de como a matéria é essencial no processo de transformação do espaço, ao transformar a paisagem uniformizando os seus elementos e, desse modo, atuar sobre a sensibilidade do espectador. A artista refere: «Preciso do brilho da cor para me aproximar das pessoas, para provocar um sentido de experiência de vida e aumentar sua consciência da presença²⁵⁰». O projeto tem uma vertente social ao referir-se a

espaços abandonados ao longo do percurso utilizado diariamente por milhares de pessoas, mas não distingue edifícios da paisagem natural existente, recordando algumas intervenções de Robert Rauschenberg, e consolida-se como uma intervenção focada nos utilizadores da linha, convocando a sua atenção para a perturbação da monotonia da paisagem, mas principalmente da sua própria rotina. A matéria atua como transformação da paisagem e como transformação da consciência.



48. Katharina Grosse: *Psycholustro*, intervenção em diversos locais da linha de comboio de Filadélfia, 2014

²⁵⁰ <http://muralarts.org/katharinagrosse>, consulta a 11.07.2015

O último exemplo que expomos foi apresentado já em 2015 no Wiesbadem Museum, na Alemanha, na exposição «Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume». Trata-se de uma exposição que recupera alguma da prática inicial da artista, em que a superfície (regular e bidimensional) era preenchida com recurso a cores translúcidas aplicadas com pinceladas repetitivas e contínuas ao longo de toda a superfície. Nesta exposição, em vez de tela, a artista utiliza folhas de papel de grandes dimensões, pintadas com pinceladas apenas numa única direção ou sobrepostas, mas repetindo o mesmo ritual. A particularidade destas obras é apresentar o modo como a artista se consegue manter fiel os mesmos princípios, independentemente do meio que utilize e como noutro registo diferente dos anteriores a matéria continua a ser essencial. Da velocidade e intensidade do gesto nos projetos anteriores, encontramos agora um registo contínuo, quase mecânico, que preenche de uma ponta à outra a superfície. A cor não se mistura na superfície e o suporte parece definir toda a atuação da artista. Não se encontram objetos ou presenças invisíveis de objetos. No entanto, percebemos como a artista se submete à invisibilidade da sua presença na organização mecanizada do gesto. A contínua repetição acaba por torná-lo monótono e «invisível». A presença torna-se ausência. Ao contrário das suas produções anteriores, a pintura obedece aos limites, resume-se ao espaço que vai de um lado ao outro da folha. Contudo, a relação com a arquitetura mantém-se bem presente. A pintura ocupa um espaço, habita o espaço e atua com a arquitetura, quer organizando-se como uma pintura de grandes dimensões em camadas, que lembra a obra de Imi Knoebel (1940), quer pelo recurso que faz do espaço existente. Encosta-se a um canto, apoia-se no solo, suspende-se no teto, altera-se com a atmosfera (as folhas de papel alteram conforme a humidade e calor do espaço), oscila com a deslocação do ar. A ausência torna-se então presença. O invisível torna-se visível.



49. Katharina Grosse, Vista da *exposição Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume*. Wiesbaden Museum, 2015

A matéria de Katharina Grosse é a matéria da pintura, mas também a matéria da presença e, conseqüentemente, da sua ausência. O jogo que estabelece com os meios da pintura e da arte em geral são as ferramentas que

utiliza para pensar a sua existência e que nos apresenta para que possamos pensar também a nossa própria existência.



50. Katharina Grosse, Vista da exposição *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume*. Wiesbaden Museum, 2015. Cortesia da artista

Grosse, Kapoor e Martin fazem uso das potencialidades da matéria como processo base para a construção de projetos pessoais centrados na fenomenologia, na relação tanto entre o artista e a sua obra, como entre a obra e o espectador. Se em Martin a matéria atua como um corpo disforme que se transforma sucessivamente até à descoberta da disposição final na pintura, em Kapoor a matéria é transformada e transformadora diluindo os limites entre os opostos, onde o pesado se parece fluído e flutuante, o cheio se parece vazio, o positivo se parece negativo. Katharina Grosse utiliza a matéria para diluir os volumes e as formas entre o que está presente e ausente, para marcar a ação sucessiva quer no espaço, quer no tempo.

A matéria em cada um destes três autores é utilizada como ferramenta que ambiciona transformar-se no seu paradoxo, o imaterial. Através do uso e manuseio desta, transformando e assumindo as suas qualidades, os artistas propõe-se aceder ao transcendente, ao imaterial. As potencialidades da matéria servem objetivamente para atuar no campo da subjetivação, envolvendo autor e espectador na descoberta de experiências intensas e reveladoras

2.2.2. Sobre o tempo e o espaço: Yturralde, Mori e Guo-Qiang

A escolha de Jose Maria Yturralde, Mariko Mori e Cai Guo-Qiang reflete três posições distintas, com recursos e metodologias muito diferenciadas, sobre a relação entre o *tempo* e o *espaço* na relação com o transcendental. Yturralde centra-se na aproximação entre ciência e arte, nomeadamente, pela matemática e pela programação informática, produzindo imagens objetivas de situações irreais ou impossíveis. Guo-Qiang é conhecido pelo seu trabalho com pólvora, paralelamente violento e deslumbrante, e pelas narrativas políticas e sociais muito vincadas. Tal como em Mariko Mori, importa ainda o fascínio que tem Guo-Qiang pelo extraterreno, pelo desconhecido e alienígena, embora os recursos que cada um utiliza sejam francamente distintos, o primeiro numa visão futurista e o segundo autor, numa lógica ancestral. Mori tem na relação entre tecnologia e sublime a base da sua produção artística principalmente na ideia de infinitude, construindo aparatos em que a sofisticação se complementa com a marca natural do corpo humano (o seu) ou da natureza, em ambiências futuristas e alienígenas que recuperam um sentido de *continuum* espaço-temporal. Em certa medida, estes três autores encontram na tecnologia um processo de pensar o tempo e o espaço, em que cada um representa e apresenta um processo distinto de reflexão.

A tecnologia é na sua origem uma ferramenta para superar as limitações que o humano identifica perante o contexto espaço-temporal. No entanto, a sua existência, que é acionada pela superação da limitação, confirma-se como um outro constrangimento. Este pode assumir aceções contraditórias: como impedimento à liberdade afetiva ou como ampliador da própria experiência. Esta dupla relação pode, contudo, estar em continuidade já que a tecnologia, como acontece com a linguagem, é um grande constrangimento quando não dominada ou mal utilizada, mas depois de dominada e interiorizada, pode assumir uma presença residual quase impercetível²⁵¹. O constrangimento pode ainda originar reações diversas, algo distinto de ser um constrangimento em si, como promover reflexões sobre aspetos da tecnologia ou recusa da mesma. Os

²⁵¹ Veja-se o exemplo da *normatividade* proposta por Robert Brandom em que as normas associadas à linguagem são um enorme constrangimento quando não dominadas levando à impossibilidade da própria linguagem, mas depois de interiorizadas, assumem-se como uma ferramenta essencial para a liberdade da própria linguagem e perdemos a noção da sua presença.

artistas trabalham muitas vezes sobre este tipo de móbil, acentuando posições e reflexões, ou negando a sua existência. Alguns momentos históricos são exemplo dessa reação: a Guerra Fria e a corrida ao armamento nuclear; a internet; a ida do Homem à Lua; a vigilância e controlo remoto. As respostas passam pelo fascínio e apoio, mas também pelo repúdio e a condenação, havendo ainda uma posição de desinteresse, algo incomum na inquietude artística.

A tecnologia, como resultado habitual do progresso científico, tem sido paralelamente um elemento de evolução e um constrangimento das artes. O Modernismo resulta desse mesmo conflito e recupera do Renascimento um desejo de compreensão da relação entre arte e ciência. Podemos encontrar em Hegel, Nietzsche ou Benjamin diversos relatos que abordam esta relação, procurando perceber a convivência possível entre ambas as áreas. A partir de meados do século XX, principalmente desde os movimentos estudantis do final da década de 60, encontramos muitos artistas que centram o seu projeto neste território, nomeadamente, o grupo valenciano «Antes del Arte» com artistas como Tomás Marco (1942), Joaquim Michavila (1926), Jose Maria Yturralde (1942), Eusebio Sempere (1923-1985) ou ainda Jorge Teixidor (1942). Estes artistas tiveram uma atuação muito localizada nos anos de 68 e 69 em Valência, mas com grande repercussão, sendo que procuravam aliar arte e ciência, especificamente, no recurso à matemática e à geometria, duas formas pertencentes apenas ao campo da abstração e da razão com as quais a arte poderia trabalhar. O grupo organizava-se ao redor da ideia de experiência sensível induzida pela perturbação da perceção tanto visual, como táctil ou auditiva, como fica visível na exposição apresentada com o nome do grupo «Antes del arte»²⁵², e que era composta por pinturas geométricas, som e uma iluminação com luz negra, condicionando o espectador através da sua imersão num universo totalmente manipulado²⁵³. Este grupo espanhol está relacionado com os movimentos de Arte Cinética onde Victor Vasarely (1908-1997) se destacou, e que são, em certa medida, uma resposta ao excessivo radicalismo do Minimal e do Conceptual, apresentando-se como uma simbiose entre arte e

²⁵² Exposição realizada na Galeria de Arte Eurocasa, Madrid, Espanha 1968. Com os artistas Joaquin Michavila, Eduardo Sanz, Eusebio Sempere, Ramon de Soto, Jorge Teixidor, José Maria Yturralde, e ainda com intervenção sonora de Tomás Marco e texto de Vicente Aguilera Cerni.

²⁵³ Ver Pascual Patuel: Antes del Arte (1968-1969) in.: *Ars longa: cuadernos de arte*, Nº. 3, 1992, Pp.97-107

ciência. Outro núcleo particularmente importante foi o movimento Fluxus²⁵⁴, ou ainda o caso singular do artista Fernando Calhau (1948-2002)²⁵⁵ em Portugal. Do grupo «Antes del Arte» selecionamos José Maria Yturralde pelo modo como evolui o seu trabalho e por se apresentar como um excelente exemplo de como arte e ciência se complementam e como o artista buscou nesta relação um cruzamento com a metafísica, mais evidente nas suas obras a partir dos anos 90.

Yturralde, artista espanhol, é um nome praticamente desconhecido em Portugal, mas o seu trabalho já foi provavelmente observado pela maioria dos estudantes, nomeadamente no âmbito do estudo da matemática e da geometria com as suas «figuras impossíveis»²⁵⁶. Estas figuras fazem parte de uma pesquisa realizada pelo artista a partir dos anos 60 e consiste na representação axonométrica de objetos que, quando observadas com atenção, não cabem numa conceção realista. Este trabalho desenvolvido até ao final dos anos 80 do século passado, consistiu num trabalho que procurava encontrar uma simbiose entre arte e ciência em resposta aos movimentos informalistas que caracterizavam a cultura espanhola e americana na década anterior. Yturralde procurava atribuir à arte uma



51. Jose Maria Yturralde, *Green Pyramid*, serigrafia sobre papel, 65x50cm, Ed. 125 exemplares, 1974

²⁵⁴ O Fluxus foi um importante movimento artístico com diversas ramificações tanto espaciais como técnicas passando pela literatura, música, artes plásticas, performance, vídeo, numa visão libertária da arte. Teve em John Cage, Joseph Beuys, Wolf Vostel, Robert Filliou, Nam June Paik alguns dos seus mais importantes colaboradores.

²⁵⁵ Ver por exemplo a série «Night Works» (1977-78) in: Mafalda Brito, “Night Works, Fernando Calhau”, em *Paraquedas 1* (2013). Disponível em: www.revista-paraquedas.net/ilhas-arquipelagos-pontes/night-works-fernando-calhau/ consulta a 17.09.2015

²⁵⁶ Figuras impossíveis, série realizada a partir de 1968 e segundo o site do próprio artista terminam em 1973, embora as séries seguintes estejam relacionadas com os princípios que deram origem às figuras impossíveis, sendo possível dizer que estes objetos se mantêm até perto dos anos 80, como se vê pela exposição realizada em 1979 na Galeria de L' Université, em Paris. Fonte: www.yturralde.org

linguagem que pudesse ser justificada como ciência e ao mesmo tempo só pudesse existir pela arte. A linguagem da matemática e da abstração geométrica aparece como a solução mais adequada por se tratarem sempre de elementos de uma linguagem que só a arte poderia compreender e conter. A programação informática terá um papel preponderante neste discurso ao propor a realidade virtual e, por isso, o artista dedicará parte do seu trabalho ao estudo da programação informática no M.I.T. durante o final dos anos 70, nomeadamente com programação sobre a quarta dimensão. Importa referir que o trabalho de Yturralde normalmente é integrado no campo da arte cinética e da abstração, o que por si pouco ou nada sugere estar relacionado com o *sublime*. Um importante indício é encontrado no livro «Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking» de R. Buckminster Fuller, um livro essencial para o artista, que procura explicar a matemática na relação com a metafísica e com a perceção humana. Este aspeto torna-se ainda mais evidente quando, a partir de meados dos anos 80, as séries de Yturralde remetem para universos mais relacionados com o *sublime*, nomeadamente, as séries: «Spatium Temporis – Limites, Vazio – Eclipses», que focam alguns dos exemplos mais conhecidos associados ao sublime; «Postludios – vazio»; e, finalmente, «Horizontes» onde se registam quer horizontes associados à paisagem, quer à astronomia, como se percebe pelo título «Deneb», referindo-se a uma estrela conhecida por ser muito mais poderosa do que o Sol.



52. Jose Maria Yturralde, *Eclipse*, acrílico sobre tela, S/medidas, 1987-2006

Podemos ainda referir a fase correspondente ao final dos anos 70 e início da década de 80 como um momento chave na transição para o trabalho seguinte de Yturralde, já que realiza alguns objetos tridimensionais que depois os suspende no espaço ou os lança como papagaios, deixando-os fluir com os elementos naturais, numa simbiose poética que anteriormente não se observa. Percebe-se uma vontade de convocar os elementos naturais como a luz, a atmosfera, o vazio, o espaço, constituintes essenciais do trabalho seguinte.

As pinturas da série «Spatium temporis» remetem para dois dos mais importantes constrangimentos que Kant identifica²⁵⁷, *o espaço e o tempo*, e correspondem a uma vontade de encontrar na abstração alguns dos elementos que os artistas do expressionismo abstrato enumeram, nomeadamente, Newman com a sua intenção de alcançar a emoção absoluta através da arte. As pinturas de Yturralde remetem cada vez menos para a abstração geométrica e cada vez mais para uma ilusão de um espaço indefinido, assemelhando-se em alguns momentos às obras do artista Noronha da Costa (1942), não só pelo recurso à pintura à pistola, como a ilusão de um espaço negro (vazio) de onde se reflete luz.



53. Jose Maria Yturralde, vista da exposição *Horizons*, Galeria Miguel Marcos, Barcelona, 2013

A vontade de produzir imagens ambíguas e a sugestão de estados de surpresa e incompreensão no espectador mantêm-se, mas agora numa abordagem mais próxima do efeito visual e não da construção de uma forma. Nesse sentido, as representações do vazio ou dos horizontes são fortes exemplos de que o que estamos a presenciar convoca um conjunto de afeições do espectador, despertadas pelas subtis transições de cor, tal como em alguns trabalhos de Mark Rothko (1903-1970) ou de Michael Biberstein (1948-2013). Yturralde demonstra ao longo da sua carreira a intenção de compreender todas as ferramentas duma linguagem que apenas pertence à abstração e, através do seu domínio, impor ao espectador conceções que não poderiam ser conseguidas de outro modo, mantendo-o num estado de admiração e dúvida

²⁵⁷ Ver Kant, I: *Crítica da razão prática*

constante entre o entendimento e o fracasso das noções de realidade. Nesse aspeto, a sua obra produz estados muito semelhantes aos definidos como *experiência sublime*, por vezes até bastante similares dos procurados por artistas como Ad Reinhardt, Barnett Newman, mas também por Kasemir Malevich, e podemos ainda propor, com alguma liberdade de pensamento, pela obra de William Turner e Caspar David Friedrich.

A ciência é frequentemente associada ao ceticismo e à conseqüente noção niilista que alguns autores defendem, como Nietzsche ou Žižek, embora esta relação possa funcionar exatamente de modo contrário e permita, no âmbito do *sublime*, proporcionar um conjunto de novas possibilidades. Veja-se o exemplo do modo como a astronomia e a exploração do espaço têm contribuído para uma crescente noção de sublimação, como no trabalho de Michael Najjar (1966), artista e astronauta alemão ou do espanhol Joan Fontcuberta (1955). Esta relação entre a ciência e a arte possibilita a redefinição das noções de espaço e de tempo, alterando significativamente as concepções humanas, afetando amplamente as afeções e a razão. Os artistas encontram aqui um território fértil na tentativa de compreender o posicionamento humano e o seu próprio, como fica visível no trabalho da nipónica **Mariko Mori**, que desenvolveu um sofisticado território futurista que parece complementar um espaço entre aquilo que se conhece e aquilo que se ambiciona entender ou antecipar. Mori procura encontrar novas concepções na relação do humano com a tecnologia e as suas modificações, quer para um território de sofisticação e fascínio, quer para um deserto vago e vazio. O Universo extraterreno é muito importante para a artista, criando situações em que convoca relações entre realidade e ficção científica, recordando frequentemente o universo fantasioso da animação Manga japonesa, mas também do universo *neo-pop* do artista Matthew Barney (1967). Mori utiliza o seu próprio corpo como elemento central para as suas produções, travestindo-se como ciborgue ou figura mitológica, e procura integrar-se num espaço transcendente de características alienígenas, tendo substituído o espaço urbano, que utilizava no início, por espaço natural, remetendo para outros territórios e para o intemporal. Recentemente, trabalha sobre a influência do natural e do espiritual, centrando-se numa relação antropológica com a Natureza.

As recentes exposições de Mori, «Rebirth²⁵⁸» e «Infinite Renew²⁵⁹», são bons exemplos do modo como a artista relaciona história natural e

²⁵⁸ Rebirth: Japan Society em Nova Iorque, EUA, 2013

transcendência. Ambas as exposições se centram na ideia de uma energia contínua em direção ao infinito como metáfora da existência humana, em que nascemos, morremos e renascemos, num contínuo círculo que afeta a vida de todos os seres. As exposições são realizadas em materiais sintéticos tratados de modo muito sofisticado, mas ao mesmo tempo adquirindo uma atmosfera etérea que os transforma em elementos aparentemente vivos. Lembram algumas das obras da arquiteta Iraquiana Zaha Hadid (1950), que tornou possível o seu trabalho devido aos avanços da tecnologia 3D e da existência de novos materiais que permitam a construção de alguns dos seus edifícios.



54. Mariko Mori, still do vídeo *Beginning of the End* series. Albion, Londres

De formação inicial em Moda, é visível uma relação com o universo da transformação, com a construção de enormes cenografias e indumentárias que depois Mori utiliza nas suas performances, vídeos e fotografias. A artista procura integrar conteúdos oriundos da religião, metafísica, ciência e ficção, criando um universo cada vez mais complexo onde natural e sobrenatural parecem coabitar deixando que o espectador reconstrua as partes em falta, ou que seja envolvido por um território que parece ser de outro planeta ou de um período temporal distinto. A relação com o *sublime* está não só na construção de imagens que remetem para uma relação do humano com o transcendente mas, principalmente, no modo como a artista incorpora a tecnologia para definir novos universos e confrontar-nos com a hipótese de um universo

²⁵⁹ Infinite Renew: Espaço Louis Vuitton em Tóquio, Japão, 2013

habitado por outros seres e dependente da tecnologia para viajar ou para sobreviver. Mariko Mori apresenta-nos uma realidade aparentemente fantasiosa, mas que convoca concepções de existência humana perante vida extraterrena, convocando estados de fascínio pelo seu universo, mas também de estranheza e frequentemente de horror. Recentemente, os seus trabalhos centram-se no cruzamento da tecnologia com a antropologia e o natural, concebendo projetos que remetem para a presença ancestral do humano na Terra e na sua relação profunda com o transcendental da natureza. «Transcircle 1.1²⁶⁰» é um desses exemplos: remete para os cromeleques (monumentos megalíticos) pré-históricos, construções associadas ao culto do sol, da lua e da natureza, embora realizado como um objeto sofisticado e interativo que permite conciliar a presença espiritual do passado com a atualidade.



55. Mariko Mori, *Transcircle 1.1* (Indoor), Royal Academy of Arts, 2004

Ao longo dos anos o trabalho de Mori foi-se distanciando dos iniciais interesses como a cultura *pop* e o símbolo (sexual), evidenciando-se uma vertente filosófica e poética que procura refletir sobre a existência e a natureza, principalmente com a ideia de infinito, tanto espacial como de *continuum* da vida. A tecnologia é, deste modo, uma ferramenta essencial para a promoção das experiências tanto pessoais (normalmente simuladas), como a do espectador que se vê imerso

num universo que parece saído de um território desconhecido, mas com o qual mantém relações profundas, mas também uma herança a preservar. Nesse sentido, o trabalho de Mariko Mori evidencia um sentido profundamente ético numa linguagem sobre convivência e permanência, elementos essenciais do tempo e do espaço.

Também para o artista chinês **Cai Guo-Qiang** o extraterreno é um elemento importante, bem como a antropologia e a tecnologia. Algumas das suas obras são realizadas para serem vistas por seres extraterrestres ou que vão em direção ao céu, ao exterior. Contudo, é pelo uso da pólvora negra que o artista recupera aspetos da sua própria história, bem como da história da China. Guo-Qiang encontra na pólvora a principal matéria para produzir os seus trabalhos:

²⁶⁰ Mariko Mori: «Transcircle 1.1», 2004. Pedra, Resina, LED, Sistema de controle em tempo real; 132 3/8 polegadas diam., cada pedra 43 3/8 × 22 1/4 × 13 1/2 polegadas. The Mori Art Museum, Tokyo.

happenings, desenhos, performances, vídeos, servindo-se dela como matéria simbólica e essencial para a prática. A pólvora negra foi inventada pelos chineses há quase dois mil anos, tendo sido integrada na Europa mais de 1500 anos depois, o que demonstra a relação ancestral com a história da China, mas também por ser um material que conjuga duas realidades muito distintas que associamos ao sublime: *tanto violento e deslumbrante*²⁶¹. A relação com a história da China é visível também em Ai Weiwei (1957), artista e ativista político, na partilha de uma ideia de projeto de intervenção social e com uma forte vertente ética. A opção por Guo-Qiang neste Trabalho resulta do modo como o artista se relaciona com o passado da China, quer tecnologicamente, quer pelo uso da mitologia chinesa e do universo visual da arte oriental.

Um dos projetos mais importantes do autor é a série «The Century With Mushroom Clouds: Project for the 20th Century», realizado em 1996, que apresenta uma sequência de imagens em que Guo-Qiang aparece a lançar um foguete perante uma paisagem. Esta série, inicialmente prevista para ser realizada nos países com armamento nuclear, acabou por se concentrar unicamente nos EUA, por se considerar esta a Era dos Estados Unidos da América²⁶². A pequena explosão perante uma paisagem imensa relembra a forma do cogumelo nuclear e foi tirada em diferentes espaços como Manhattan, Salt Lake ou Nevada, sendo que os últimos dois foram realmente locais de teste de bombas nucleares. Também as fotos tiradas junto à «Spiral Jetty» de Robert Smithson e de «Double Negative» de Michael Heizer, duas obras emblemáticas da Land Art americana, estão inseridas em territórios utilizados para testes nucleares. A relação entre a paisagem e a explosão produz um estado de ambiguidade no espectador que o artista tenciona pressionar



56. Cai Guo-Qiang, *The Century with Mushroom Clouds: Project for the Twentieth Century (Salt Lake)*. Realizado junto a *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, Great Salt Lake, Utah, 15/02/1996 Pólvora e tubo de cartão.

²⁶¹ Cotter, Holland: Public Art Both Violent and Gorgeous, The New York Times: Arts & Leisure, 4 de setembro de 2003.

²⁶² Tufnell, Ben: Atomic Tourism and False memories: Cai Guo-Qiang's The Century With Mushroom Clouds, in: Art & Environment, Tate Papers Issue 17. 2012, Londres.

pela referência ao poder do armamento, mas também ao encantamento do fenómeno que, paralelamente, horroriza e fascina. A escolha dos locais associados ao nuclear força a ideia de projeto estético e político, tal como as obras de *land art* incluídas na paisagem o manifestam, e confrontam-se com as paisagens urbanas. Neste caso, em Manhattan a explosão parece remeter para o horror de um ataque terrorista ou eminência destrutiva, situação que se veio a concretizar alguns anos mais tarde, no *11 de setembro de 2001*, pelas mãos de terroristas da Al-Qaeda. Esta série foi apresentada em formato de postal de turismo, o que acentua a ambiguidade entre a violência e o fascínio, dualidade que estará sempre presente na obra de Guo-Qiang, relacionada com o conceito Taoista de energia cósmica que se complementa pela presença dos opostos: fisicamente, minerais e fogo; e metafisicamente, ordem e caos; o todo e o fragmento; natureza e cultura; criação e destruição; certeza e acaso²⁶³. A escolha da pólvora negra está intrinsecamente relacionado com este conceito já que a pólvora compila esta dualidade e será particularmente importante para a relação do artista com o sublime, pela presença contínua da violência e do deleite, do horror e da maravilha, afeções essenciais na caracterização da *experiência* sublime.



57. Cai Guo-Qiang, *Sky Ladder*, realizado no porto da ilha de Huiyu, Quanzhou, Fujian, Junho de 2015, às 4:49, duração aproximada 2m e 30s

A relação com o sublime acontece em diversos momentos da obra de Guo-Qiang, nomeadamente, no tratamento de temas mitológicos, mas também no modo como o artista convoca emoções intensas no espectador quando confrontado com as suas instalações ou com as performances. Em «Venice's Rent Collection Courtyard» (1999) e, posteriormente, no Museu Guggenheim de Nova Iorque (2008), o artista apresentou um conjunto de esculturas em barro, realizadas durante as exposições, em que são apresentadas dezenas de cenas do quotidiano chinês. As esculturas, realizadas durante o evento, não foram concluídas, ficando em diversos estados de execução: concluídas, em estado avançado de construção, parcialmente revestidas e em estrutura, havendo apenas um elemento comum: o uso de olhos em plástico que mantinham um ar realista em

²⁶³ Cotter, Holland: Public Art Both Violent and Gorgeous, The New York Times: Arts & Leisure, 4 de setembro de 2003.

todas as figuras. Estas esculturas iam ao longo da exposição, secando, gretando e partindo, mantendo apenas o olhar realista das figuras. Sugeriam a ideia de um projeto fracassado e abandonado, ficando registado naquelas figuras as marcas entre os ideais e a consequências desses ideais. Percebemos depois que se trata de réplicas de esculturas que o líder chinês mandou realizar na década de 60 para exaltar a Revolução Socialista na China. Guo-Qiang contratou mesmo um dos escultores que participou na execução original.



58. Cai Guo-Qiang, Vista da exposição *I Want to Believe*, Guggenheim Museum, Nova Iorque, 2008

A metáfora é evidente em «Venice's Rent Collection Courtyard», e a marca do horror e sofrimento está presente em todas as cenas pelo paradoxo entre a ação que representam e as marcas do barro partido em todo o corpo. A instalação condensa um sentimento bipolar de horror e de compaixão, acentuado pelo expressivo olhar e pelas violentas marcas no corpo. Guo-Qiang demonstra um conhecimento profundo das matérias e das suas potencialidades, antecipando os resultados e preparando os objetos para que estes sofram acidentes pré programados, como se percebe pelo domínio do barro, mas também no uso da pólvora negra para produzir os seus desenhos de grandes dimensões em papel tradicional chinês, ou os happenings que realiza.

Cai Guo-Qiang realiza desenhos de grandes dimensões com recurso a explosões controladas de pólvora que remetem visualmente para as grandes pinturas a tinta-da-china tradicionais, utilizando símbolos da mitologia chinesa, como animais, árvores, corpos humanos, mas também provérbios populares chineses. Num primeiro contacto com estes objetos fica-se com a ideia de que

se trata dos mesmos processos ancestrais e apenas com uma observação mais cuidada, onde nos apercebemos de que o papel está em alguns pontos queimado, se começa a entender que estamos perante uma técnica diferente de pintar. A velocidade da explosão origina aparentemente gestos muito concisos e fluidos, como se esperaria de um grande mestre de pintura chinês, mas estes trabalhos são realizados sem recurso à mão e ao gesto, mais sim, pelo domínio do fogo e da explosão. Novamente a duplicidade entre o que nos é sugerido visualmente, uma pintura a aguarela, e a sua realidade, uma imagem realizada com explosões e fogo, surpreende com uma constância de violência e assombro.



59. Cai Guo-Qiang, *Vista da exposição Agua Grande*, Marta Herford, 2015

Estes desenhos estão frequentemente relacionados com o modo como o Ocidente olha o Oriente e como as opiniões sobre a cultura são superficiais. É comum o artista realizar happenings em que elabora estes desenhos, desencadeando uma sequência cénica em que o espectador é mantido em suspense, até ao momento mais intenso da explosão acionada por vezes com recurso a um incenso que arde muito lentamente. A explosão condensa o momento e extasia pela sensação maravilha e pânico com a possibilidade de tudo arder. Ao mesmo tempo, a imagem que se constrói perante o olhar dos espectadores parece agir pela ação libertadora do fogo, como se acontecesse por vontade própria e não pelo domínio do artista, provocando êxtase e pavor. Nas exposições, o artista apresenta normalmente vídeos da execução das obras para convocar esses mesmos estados, agora que o objeto está concluído.



60. Cai Guo-Qiang, *Head On* - Bilbao, Espanha, Vista da Exposição *I Want to Believe* Museu Guggenheim de Bilbao, 2009

Para além das obras descritas, outras poderiam servir para referir a relação de Guo-Qiang com o tema deste Trabalho de projeto, como «Head on», uma instalação de grandes dimensões com 99 réplicas em tamanho real de lobos, que organizados em matilha correm com tanta intensidade que saem do chão e flutuam sobre os espectadores até chocarem com uma parede invisível de vidro, caindo derrotados, mas para onde todos parecem continuar a seguir, lembrando as mortes em grupo de algumas espécies marinhas que se dirigem para a praia enganados pelo líder. Esta instalação está relacionada com a crítica política que caracteriza Guo-Qiang. O artista consegue através de um conjunto de processos e estratégias relacionar espaço-temporalmente tradição e atualidade, terreno e extraterreno, numa complexa disposição que nos deixa expectantes sobre o modo crítico e ao mesmo tempo admirador de uma história, de um tempo e de um território amplo e multifacetado que é primeiro a China, depois o Mundo e, finalmente, o Universo. O sublime é para este autor a tentativa de interagir com esta presença humana, ao mesmo tempo fantástica e assustadora que admira e destrói, que edifica e ameaça, no Universo. Deste modo, o constrangimento é a base de todo o seu processo de trabalho, como paradoxo, como equilíbrio e desequilíbrio entre as forças e os poderes que compõem toda a sua estética.

Neste capítulo sobre o tempo e o espaço apresentam-se três autores que dificilmente estarão expostos em conjunto dado o território distinto e aparentemente diverso de cada na relação com os restantes. No entanto, o

modo como se apresentam neste estudo resume uma possível aproximação, em que se complementam e se entrelaçam, não como justificção de interesses, mas no modo como cada um participa num sério estudo entre sublime e constrangimento. Yturralde, no seu espaço circunscrito entre ciência e arte, tenta justificar como ambas estão associadas, onde a arte se legitima como território potencial para apresentar o que a ciência sabe mas não tem possibilidade de demonstrar. Mori faz uso da ciência para repensar que desenvolvimento e evolução poderá existir e até onde poderemos evoluir e o que alcançar, embrenhando-se num infinito que vem e vai do mesmo infinito, e que se renova sucessivamente, quer na Terra, quer no Espaço. Por seu lado, Guo-Qiang encontra na gênese da sua própria história os exemplos para analisar a genealogia de um povo e de um planeta que paradoxalmente se revestem de beleza e de terror, de herança e de destruição, de realidade e de mito. Neste sentido, colaboram como formas de pensar tempo e espaço, principalmente pelo prisma do tecnológico, quer seja ao nível do conceito, quer da revisitação histórica, quer da previsão futurista.

2.2.3. Conclusão

O capítulo *Tempo e Espaço* apresenta seis artistas que se complementam apesar de dificilmente se cruzarem. Kapoor, Martin e Grosse fazem uso das potencialidades da matéria como processo prático e reflexivo da sua obra. A matéria, elemento objetivo e concreto, é a figura que permite a estes autores introduzirem o seu trabalho no universo transcendental.

Kapoor no domínio dos paradoxos entre cheio e vazio, entre leve e pesado, entre cima e baixo, entre forma e disforma, conseguindo simbioses impossíveis e que convocam a reflexão do espectador. A matéria de Kapoor é o imaterial, manifestação da presença de uma impossibilidade, presente não só nos seus objetos, mas principalmente nas suas instalações preparadas detalhadamente para atuar sobre o âmago dos que as visitam.

Martin utiliza a matéria como condutor de emoção e de razão, num diálogo intenso em que o risco de falhar é tão estimulante como a vontade de seguir. Com a única garantia de que deve continuar a procurar, embora sem saber exatamente em que direção, a matéria é ferramenta crucial para a manifestação e registo da descoberta. As características físicas e expressivas da massa de tinta que espalha sobre o metal convoca e desperta no artista um diálogo com o desconhecido, numa procura por algo que não sabe o que é, mas que será capaz de identificar, caso encontre. A matéria e a atuação no desconhecido são paralelamente risco e descoberta, podendo nos dois casos resultar em fracasso, garantidamente alcançado. No entanto, caso a descoberta ocorra, a revelação produz-se e o risco deverá ser compensador. A descoberta será de algo indefinido, mas pressentido, o imaterial.

Grosse utiliza a tinta aplicada com recurso a pistola de ar conseguindo libertar o gesto e a amplitude da sua atuação, ocupando, transformando e interagindo com objetos, espaços e cenografias que a artista encontra ou edifica. Estes espaços são o manifesto de uma atitude e de um contacto espaço temporal em que a tinta define o percurso que a artista seguiu ao longo da execução da obra. O espectador é, por isso, convidado a seguir os passos da artista, ou simplesmente deixar-se afetar pelo cariz interventivo da pintura. O modo como a ação se desenrola define um guião visível na mudança de cada gesto ou na alteração dos objetos dispostos, abrindo brechas na leitura e interpelando quem tenta seguir os passos da artista. O spray é por isso a

matéria que consegue a transformação dos objetos e dos espaços, para depois atuar na transformação do espectador e eventualmente da própria artista.

O segundo grupo apresenta os autores Yturralde, Mori e Guo-Qiang. Sobre o tempo e o espaço procura analisar como a ciência origina definições diferentes de realidade, bem como os artistas olham o seu passado e revêm o futuro. Yturralde procura perceber como a ciência pode originar a descoberta de um universo impossível, mas real no campo da matemática e da programação informática. Não se trata de encontrar um universo paralelo, mas de um território a que apenas a arte possa responder, numa ilustração de impossíveis objetos, mas também na capacidade de desenvolver os limites do visual. As preocupações levaram o autor a desenvolver um cruzamento entre arte e ciência no MIT, levando-o posteriormente a desenvolver outras realidades lumíneas e espaciais que remetem para a atmosfera e o horizonte da paisagem. Yturralde procura objetivamente encontrar o impossível, confrontando o espectador sobre o potencial da imagem e a possibilidade do improvável.

Mori procura interligar o passado e o futuro numa linguagem ficcional em que princípio e fim se cruzam no infinito. A ciência serve na construção de um território fantasioso e extraterreno onde se convocam questões existencialistas através de recursos aparentemente de estética futurista e pop. A artista encena e representa um papel de uma figura transcendente, de um tempo e de um espaço desconhecido. Contudo, a dúvida persiste, ficando a sugestão de que não se trata de um simples papel de teatro, de uma encenação, mas de uma realidade inovadora que a artista habita e de onde parece ser originária.

Guo-Qiang trata um conjunto de questões que ultrapassam os domínios do terrestre e são direcionados ao espaço. Artista multifacetado, procura encontrar na sua génese, a génese do mundo, em atitudes políticas, históricas e sociais, não se identificando totalmente o universo conceptual do artista. A crítica ao sistema que o seu país seguiu ao longo do último século, a atenção ao terrorismo nuclear com a qual o artista se iniciou na década de 70, ou as observações sobre o capitalismo e o ambiente são outros aspetos do discurso do artista. Contudo, é no modo como o artista olha a sua cultura, no modo como a interpela e a utiliza, que reside o princípio da genialidade da sua prática. Guo-Qiang pensa a sua existência através do pensamento sobre as suas origens, sobre o seu tempo e sobre a sua herança. Utilizando a sua história, a da China e dos Estados Unidos da América, o artista reflete sobre o poder da conquista e a imensidão do fracasso, numa limpidez e capacidade de síntese, que certamente

não deixará nenhum espectador indiferente no contacto com as suas produções.

Demonstra-se, deste modo, como práticas tão diversas se aproximam pelos recursos, pelo uso de processos de constrangimento, na busca de reveladoras e transcendentais respostas ou experiências. A conversão dos elementos referidos em paradoxais soluções origina a descoberta do inesperado, do suprassensível, do sublime, na qual os artistas se apoiam na defesa da arte, mas também na descoberta pessoal e existencial.

2.3. O sujeito

A terceira temática a apresentar neste Trabalho de projeto foca-se no *sujeito*. Se anteriormente foi focado o estudo do contexto e dos elementos que o compõem, nomeadamente, a Natureza, a Tecnologia, o Tempo e o Espaço, importa agora concentrar o estudo sobre aquele que é afetado ou que convoca a experiência sublime, o *sujeito*. A experiência sublime poderá ter um cariz público, como terá acontecido no *Milagre do Sol*, a 13 de outubro de 1917, na Cova da Iria, ou em Nuremberga, em 1937, na *Catedral da Luz*, evento desenhado para um Comício de Hitler. Estes dois exemplos resultam de uma experiência presenciada por milhares de pessoas e demonstram que a experiência sublime poderá tratar-se de um evento partilhado. A primeira está associada a um fenómeno religioso, não controlado, numa visão conjunta que terá sido experienciada por milhares de peregrinos presentes no lugar onde mais tarde viria a ser construído o Santuário de Fátima. O segundo caso tratou-se da edificação de um evento desenhado por Albert Speer onde 300000 pessoas exultavam perante o contexto a presença e as palavras do líder Nazi. Apesar de se poder tratar de um evento empírico realizado em grupo, a experiência sublime manifesta-se normalmente de modo muito variado dependendo do estado individual do sujeito, pelo que focaremos a atenção neste aspeto. O sujeito corresponde ao último tema deste estudo como figura principal do ato empírico. A importância como participante individual resulta do modo como o sujeito poderá ser, bem como o espectador na vivência da obra de arte. Neste capítulo tratamos de dois aspetos distintos que atuam sobre o sujeito: o primeiro, remete para um aspeto de influência externa, o trauma, e corresponde a uma definição recente associada ao sublime atual segundo Ray²⁶⁴; o segundo aspeto, remete para o modo como o indivíduo utiliza estratégias de manipulação da sua própria consciência para entrar em estados empíricos associados ao sublime, nomeadamente, pelo recurso a alucinogénios, meditação ou hipnose. Se o primeiro grupo corresponde a uma interferência externa, ao evento que produz o trauma, o segundo grupo visa a autorregulação e interferência provocada conscientemente. Trata-se de processos conotados como constrangimento, quer os que originam o trauma, ou o trauma em si, quer o consumo de substâncias ou processos que condicionam a atuação do cérebro e da consciência.

²⁶⁴ Ray, Gene; *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*

2.3.1. A sombra do terror: Tuymans, Richter e Kiefer

«Estou convencido que sentimos um grau de deleite, que não é muito pequeno, perante as desgraças e dores reais das outras pessoas; pois tenha esse afeto a aparência que tiver, se ele não faz com que nos afastemos desses objetos, se, antes pelo contrário, ele nos induz a aproximar-nos deles e a dar-lhe atenção, neste caso concebo que devemos sentir um deleite ou prazer de alguma espécie ao contemplarmos objetos deste tipo»²⁶⁵

Gene Ray²⁶⁶ defende que o terror tem na atualidade uma importância extrema na definição do sublime, não só como uma imposição, mas como uma limitação que perdura através do trauma. O autor, que aborda o impacto de diversos eventos ao longo do século XX até aos dias de hoje, procura perceber como alguns dos principais eventos sociais afetam o sujeito. É o caso das duas grandes Guerras Mundiais, de Auschwitz, das bombas de Hiroxima e Nagasáqui, da Guerra Fria, do atentado de *11 de setembro* e de diversos ataques militares. O trauma é por si só uma forma de constrangimento motivado por eventos externos que condicionam o sujeito num conjunto de reações físicas, emocionais, racionais e comportamentais muito complexas.

Partindo das definições de simpatia de Edmund Burke em relação ao sofrimento outros, e de trauma de Gene Ray, elabora-se a seguir sobre o trabalho de três artistas recentes: Anselm Kiefer, Gerhard Richter e Luc Tuymans. Importa compreender de que modo se desenvolvem alguns dos projetos destes artistas e como podem ter uma dupla leitura, tal como a definição de Burke deixa transparecer. Nesse sentido, os processos de constrangimento devem ser analisados à luz desta ambivalência em que, por um lado, parece haver um sentimento de compaixão²⁶⁷ mas, por outro lado, um uso da tragédia alheia pela mediatização que concede.

²⁶⁵ Edmund Burke: *Uma Investigação Filosófica acerca da Origens das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. P. 64

²⁶⁶ Ray, gene; *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory* *ano*

²⁶⁷ Schopenhauer, Arthur. *Sobre o fundamento da Moral*. Tradução Maria Lúcia Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 163

Burke descreve o sentimento de *simpatia*²⁶⁸ como um elemento essencial das paixões sociais, que sentimos perante a dor dos outros, principalmente quando se trata da morte ou de dor extrema. Haverá uma pretensa projeção dos outros em nós próprios, fazendo com que a dor deles seja também nossa. Schopenhauer designa este sentimento de *compaixão*²⁶⁹ e assume-a como vontade de ajudar a minorar a dor efetiva do outro. Contudo, haverá um segundo estado associado à compaixão, o da *dependência da tragédia alheia*, que consiste na necessidade de conhecer mais sobre essa tragédia, de nos envolvermos emocionalmente com ela. Sugere esta leitura que, perante o sofrimento alheio possamos ser assolados por um duplo sentimento de dor e outro de afeição pela tragédia. A compaixão em Schopenhauer não corrobora desta ideia, mas antes da vontade de reduzir o sofrimento do outro, numa posição desinteressada. A proposta de Burke aparenta ser mais complexa em teoria e mais frequente na prática. Apesar de não fazer sentido que se sinta algum prazer perante o sofrimento alheio, a sua mediatização indica que existe algum tipo de estímulo afetivo associado à dor dos outros. O sofrimento parece ocupar um lugar de grande mediatização, quer como relato da realidade, quer como promoção dos projetos artísticos. Repare-se no caso da exposição «Sensation²⁷⁰», que apresentava parte da coleção de Charles Saatchi com artistas da YBA (Young British Artists), de onde se destacaram Damien Hirst (1965) com «The physical impossibility of Death in the Mind of Someone Living», que apresenta um tubarão morto num aquário de formol, ou Marcus Harvey (1963) com o retrato de «Myra» (Hindley), condenada pela morte de 5 crianças, pintada com recurso a impressão de mãos de crianças. A controversa exposição fez um grande furor nos vários meios sociais, não deixando ninguém indiferente, o que evidencia de que modo o sofrimento dos outros é um potente elixir para afeição humana. A tragédia clássica assenta neste princípio, pelo que não se tratará de nenhuma novidade. Contudo, não se trata de representações ou de ilustrações, mas da própria realidade. A banalidade do real e a banalidade do sofrimento parece acentuar significativamente a afeição no espectador. Neste prisma, aparece a definição de trauma, associado ao terror. Também o trauma parece ser o resultado de um processo violento que se tenciona esquecer, mas que dificilmente se consegue. O trauma, termo com origem na psicanálise, integra o discurso comum devido à diversidade de fenómenos sociais que lhe são associados, nomeadamente, com a mediatização

²⁶⁸ Burke, p. 63-65

²⁶⁹ Schopenhauer, Arthur. *Sobre o fundamento da Moral*. Tradução Maria Lúcia Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2001; p. 163

²⁷⁰ Sensation, Royal Academy of Art. Londres. 18 setembro a 28 de dezembro 1997

do terrorismo e da violência, bem como do conhecimento cada vez maior das tragédias humanas devido à sua divulgação.

A escolha dos três artistas aqui analisados assenta na dupla leitura do sentimento de simpatia proposta por Burke e no trauma: Anselm Kiefer (1945), Gerhard Richter (1939) e Luc Tuymans (1959). Outros autores poderiam fazer parte deste capítulo, como Christian Boltanski (1944), Marlene Dumas (1953) ou Francis Bacon (1909-1992). A escolha resulta da seleção de autores que tratam temas com forte impacto social como o Holocausto, atos de terrorismo profusamente divulgados e a descolonização. Trata-se de assuntos com forte impacto individual e social, sendo que o seu acesso é normalmente feito indiretamente, o que acentua a ideia de reprodução e de montagem, dois processos que obedecem a regras de organização, seleção, apresentação, condicionamentos objetivos que podem estar associados ao constrangimento.



61. Vista da exposição *Sensation*: Damien Hirst, Marcus Harvey e Sarah Lucas. The Brooklyn Museum of Art, Nova Iorque

Anselm Kiefer tem na abordagem histórica da tragédia humana a temática essencial da sua obra, sendo o Holocausto o seu principal assunto. Ele considera que seria possível exorcizar os traumas perpetrados pelos nazis através da arte, enfrentando os pesadelos e não desviando o olhar como a Alemanha parecia desejar²⁷¹. A condição global do trauma nazi e a dificuldade que os Alemães tiveram, no pós-guerra, em tratar esse assunto será a base da atitude de Kiefer, enfrentando e confrontando temas que de maneira geral todos os seus compatriotas, e a Europa em geral, desejavam esquecer. A comunidade judaica será a principal força a manter viva a memória das atrocidades. Paul Celan, poeta judeu sobrevivente ao Holocausto, terá grande influência no trabalho de Kiefer, como se podem ver em algumas obras com títulos inspirados em poemas do poeta.

²⁷¹ Peter Weibel: "Repression and Representation: The RAF in German Postwar Art" in *Art of Two Germanys – Cold War Cultures*. Stephanie Barron and Sabine Eckmann, eds., Nova Iorque, 2009 p. 80



62. Anselm Kiefer, *Série Occupations*. Fotografia da performance onde Anselm Kiefer realiza o cumprimento nazi perante paisagens anteriormente ocupadas pelos Nazis, 1969

Kiefer nasce em 1945 nos últimos meses da Segunda Guerra Mundial e é claramente afetado pelo impacto destrutivo da guerra, mas principalmente pelas atrocidades nazis, sendo desde logo um sobrevivente de uma guerra do qual só conhecia o resultado, mas da qual se torna herdeiro. A assimilação dos acontecimentos, do seu entendimento e a tentativa de os exorcizar vão marcar as suas obras, onde se inserem as primeiras performances e fotografias da série «Occupations» (1969). Nestes trabalhos, o artista percorre diversos espaços anteriormente ocupados pelos Nazis na França e Itália e realiza a saudação nazi - representação da veneração pelo terceiro Reich -, que se tinha tornado proibitiva, como demonstração do desprezo pelas ideias e atividades do nazismo. Esta ação silenciosa opera sobre toda uma memória trágica de consternação que a Alemanha e o mundo tentavam ultrapassar, e produzia um estado de ansiedade nos espectadores, bem como um

misto de reações, como se fosse apologista ou crítico das ideias nazis²⁷². Este conjunto de performances valeu-lhe reconhecimento, mas também ódios²⁷³.

A ambivalência sobre os interesses do artista são algo sobre a qual nos devemos deter, nomeadamente, partindo da ideia de que outros, no sentido de exorcizar os medos (nazis) optaram por procurar outros focos de interesse pelos quais se permitissem pensar para além da tragédia. Gerhard Richter, por exemplo, realizou algumas obras sobre o nazismo, a prisão de antigos membros das SS ou um retrato do tio morto em 1944²⁷⁴. Não é clara a relação de Kiefer

²⁷² Peter Weibel: “Repression and Representation: The RAF in German Postwar Art” in *Art of Two Germanys – Cold War Cultures*. Stephanie Barron and Sabine Eckmann, eds., Nova Iorque, 2009; p. 78

²⁷³ Pedro Lapa refere que entre todos os nomes da arte contemporânea não colocaria o de Anselm Kiefer. (Master Classe em 2012 na FBAUP, no âmbito do doutoramento em Arte e Design)

²⁷⁴ Gerhard Richter, *Herr Heyde*, 1965 apresenta a prisão de um antigo líder das SS. *Uncle Rudi*, 1965 Retrato do seu tio, militar alemão, morto em 1944.

com o nazismo, sugerindo alguma ambivalência de opções. Façamos recordar o sentimento de *simpatia pelos infortúnios dos outros*, pois segundo Burke

«Estou convencido de que sentimos um grau de deleite, que não é muito pequeno, perante as desgraças e dores reais das outras pessoas: pois tenha esse afeto a aparência que tiver, se ele não faz com que nos afastemos desses objetos, se, antes pelo contrário, ele nos induz a aproximarmo-nos e dar-lhes atenção, neste caso concebo que devemos sentir um deleite ou prazer de alguma espécie ao contemplarmos objetos deste tipo²⁷⁵» e continua que «O nosso deleite em casos deste tipo é bastante aumentado se o sofredor for uma pessoa excelente que se afunda sob um infortúnio que não merece.»²⁷⁶

A cultura judaica tem por ideologia que a memória destes acontecimentos deve ser mantida, tal como de todos os exemplos de perseguição da sua comunidade. Esse aspeto está relacionado com o sentimento negativo atribuído à punição, do qual o sublime é também representante e que o Judaísmo considera essencial. Kiefer parece nutrir um especial fascínio por esta posição, no sentido em que a vontade de enfrentar os medos lhe permite, paralelamente, justificar o contínuo uso da história dos acontecimentos. Isto remete para a descrição da simpatia de Burke, a de que somos afetados pela dor dos outros, mas que ela também nos atrai por promover um estado de *deleite*. Esta dupla possibilidade pode ser associada ao impacto que as pinturas de Kiefer têm no espectador, quer pela atração resultante da vontade do sentimento de compaixão, quer pelo fascínio na dor dos outros.



63. Anselm Kiefer, *Iron path*. 1986

Em certa medida, o trabalho Kiefer procura o diálogo com a dor e com o sofrimento resultante em trauma, que permitem ao autor pensar a sua própria condição existencial. Contudo ao mesmo tempo parecem indicar que haverá algum interesse pessoal de fascínio nestes assuntos. Esta ideia pode ser complementada com as séries em que o artista apresenta a paleta (autorrepresentação), ou as obras «The orders of night» de 1996, ou «The Renowned Orders of the Night» 1997, em que se auto representa em contacto com o infinito e a tragédia humana. Não obstante, importa perceber como

²⁷⁵ Burke, p. 64

²⁷⁶ Burke, pp.64-65

Kiefer faz recurso de estratégias técnicas e conceituais para induzir o espectador numa experimentação sublime. O constrangimento pode ser encontrado em duas situações distintas utilizadas pelo artista na relação com o sublime: a primeira resulta do uso objetivo de imagens trágicas, como mediatização da tragédia; a segunda resulta do uso de esquemas compositivos e técnicos objetivos que manipulam a percepção do espectador para acentuar a experiência emocional.



64. Anselm Kiefer, *The renewed orders of night*. Acrílico e emulsão sobre tela 510x500cm. 1997
Coleção Guggenheim Bilboa Museoa

Podemos enumerar alguns exemplos: a dimensão monumental das suas produções, que sugerem a imensidão e a magnificência dos fenómenos; o uso maioritariamente de tons escuros, sujos e negros; a perenidade das matérias; o ruído e a destruição como ferramenta para intensificar o conteúdo; a palavra e

os textos; a enumeração apenas de alguns exemplos e associando-os a exemplos apresentados por Burke²⁷⁷.

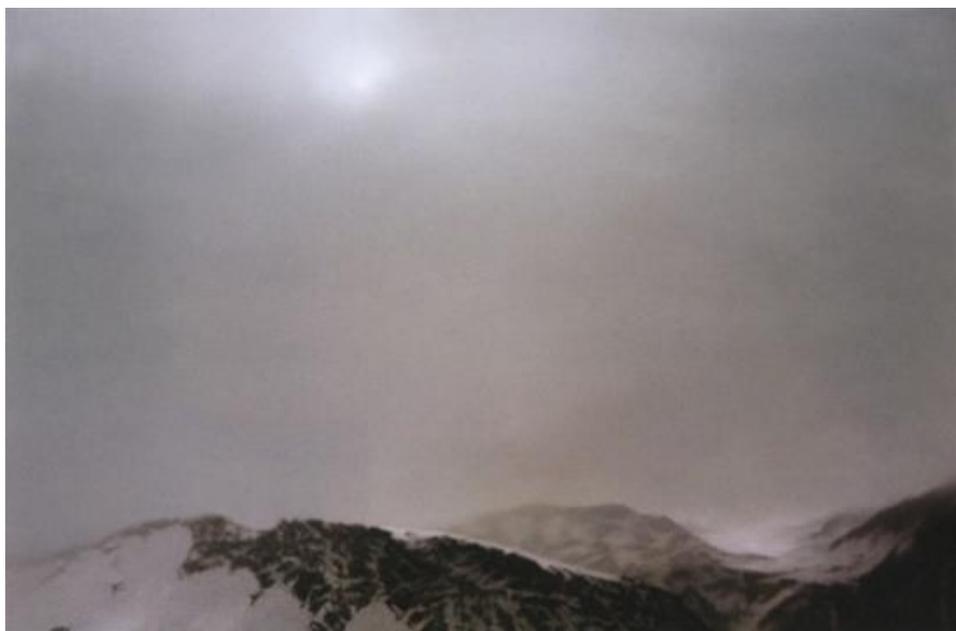
A aparente dimensão desmesurada dos elementos representados nas obras de Kiefer é produzida pela alteração da linha do horizonte para níveis, ou muito elevados, ou para baixo ao nível do chão: o primeiro sugere ascensão e infinitude, o segundo sugere pequenez humana ou morte (mais próximo do chão), o que confere aos elementos apresentados uma dimensão desmedida, como se percebe. A linha do horizonte está ao nível do olhar de quem observa, obrigando o espectador a tentar identificar, mesmo que inconscientemente, a sua posição e a direção do olhar. Desta forma, a composição é propositadamente definida para criar associações no espectador relacionadas, ou com a ascensão (transcendente), ou com a morte (metafísica), mesmo que ele não esteja consciente disso. As opções de Kiefer parecem coincidir com uma condição niilista existencial como Nietzsche propõe. O artista faz uso de um conjunto de esquemas que quando organizados não só demonstram que se trata de um processo lógico, como nos leva a questionar quantos processos meticulosos utiliza para condicionar a leitura do espectador. A temática do terror está presente em todos os seus quadros, mas também é enfatizada pelos recursos técnicos utilizados que remetem para a destruição que resulta de algum acontecimento muito violento, como se tudo fosse revolido por uma força extrema. Façamos um paralelismo com o espaço movido por um sismo, ou com uma praça momentos depois de ter sido local de grandes confrontos, restando agora os resquícios desses acontecimentos.

*O mar continua revoltado depois da tempestade, apesar de esta já ter passado, dando origem ao sentimento de deleite*²⁷⁸. Os espaços que Kiefer representa parecem estar sempre imbuídos desta mística terrífica de que algo muito grave aconteceu ali, mesmo que se tratasse de um simples campo de cultivo ou de uma floresta. Este sentimento é referido pela maioria dos que visitam antigos campos de extermínio, apesar de agora estarem a ver «apenas» arquiteturas e campos. É como se a realidade ficasse eternamente afetada pelos acontecimentos.

²⁷⁷ Ver a Parte II de Edmund Burke de Uma Investigação filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias ao Sublime e do Belo.

²⁷⁸ Exemplo apresentado por Burke para descrever o deleite.

Anselm Kiefer constrói um universo muito complexo sobre a disposição da tragédia humana em resposta ao que herdou do seu país. Contudo, demonstra ao mesmo tempo que conhece profundamente os processos que acentuam sobre a indução afetiva no espectador, condicionando-o, limitando-o, mas principalmente cativando-o pelo domínio profundo das técnicas e da *simpatia* que lhe concede estados de *deleite* perante o sofrimento dos outros.



65. Gerhard Richter, *Monstein*. Óleo sobre tela, 101x151cm. 1981

Gerhard Richter é um dos mais importantes artistas do século XX, sendo também um dos mais documentados, nomeadamente, em *Pintura Post Mortem* (Loureiro, 2011)²⁷⁹. A associação ao sublime poderia ser apresentada em diversas séries do autor, estando manifestada em quase toda a sua pintura uma relação com o indizível. Desde as monocromias cinza, uma espécie de niilismo, às pinturas sobre vidro que propõem a reflexão do espectador; as séries «Death», «Skuls» e «Candles» que tratam matérias relacionados com a morte; as séries «Skys», «Clouds», «Alpine», «Astronomy», «Landscapes», «Snowscapes», «Seascapes» relacionadas com a ideia Natureza associada à estética do Romantismo; bem como as pinturas de detalhes ou de abstrações que remetem para a *maravilha* e o *encantamento*. Muitos outros exemplos poderiam ser apresentados, independentemente de se tratar de pinturas

²⁷⁹ Tese de mestrado. Loureiro, Domingos: *Pintura Post Mortem – um mapa para a compreensão do processo de morte e reaparecimento da pintura de paisagem*. FBAUP, Porto 2011.

realizadas a partir de fotografias ou das abstrações. Na prática de Richter encontramos um paradoxo entre a frieza quase cínica com que realiza as suas reproduções de imagens, numa postura anti sensualista Kantiana, e a manifestação de um estado intraduzível profundamente emocional. Contudo, interessa em especial um conjunto de pinturas que traduzem uma relação mais complexa com o sublime, a série *October 18, 1977*, referente ao grupo Baader Meinhof, e que regista o desfecho de vários incidentes designados por *Outono Alemão* que tiveram grande repercussão na imprensa e na sociedade da República Democrática Alemã.

Desde o final da década de 60, a Alemanha, dividida entre Federal e Democrática, viveu uma sequência de tumultos provocados por movimentos estudantis, um pouco como acontecera em França, Inglaterra e Estados Unidos. Contudo, na Alemanha, das ideias passaram rapidamente a atos, nomeadamente, através da RAF (Rote Armee Fraktion), que depois de 1970 passou a ser conhecida com o nome do fundador Baader e de Meinhof: uma jornalista que se juntou à causa e ajudou a libertar Andreas Baader da prisão em Berlim, ganhando grande notoriedade pública e referenciados pelas autoridades como Grupo Baader Meinhof, em vez da designação RAF.

Tratava-se de um grupo extremista com ideias Marxistas e anticapitalistas que não concordavam com o rumo da Alemanha e, por isso, começou a manifestar o seu desacordo e, mais tarde, a provocar danos em instituições e a promover ataques a figuras e entidades públicas e privadas de grande poder. Os principais elementos do grupo foram presos em 1972, levando a que os seus colegas encetassem diversas diligências para os libertar, principalmente em 1977. Em 9 de maio de 1976, Ulrike Meinhof, presa desde 1972, enforcou-se na sua cela. Os restantes morreram a 18 de outubro de 1977, em supostos suicídios coletivos, resposta que nunca convenceu a sociedade alemã. Um outro membro foi também alvo de «tentativa de suicídio», mas não morreu (Irmgard Möller sofreu quatro esfaqueamentos no peito e no pescoço). Outro membro também preso em 1972, Holger Meins, que aparece nas pinturas *Arrest I e II*, morre algum tempo depois vítima de subnutrição devido a sucessivas greves de fome.

No Outono de 1977 um conjunto de ações foi realizado na tentativa de forçar a libertação dos líderes do grupo: o homicídio do Procurador-Geral da



66. Gerhard Richter, *Dead II*, Óleo sobre tela, 62x62cm. 1986, MOMA, Nova Iorque

República Siegfried Buback; a tentativa falhada de sequestro de um banqueiro e consequente morte de Jürgen Ponto; o rapto de um importante empresário que havia pertencido às SS e ao partido Nazi, Hanns-Martin Schleyer, que acabou por ser morto em retaliação à morte dos líderes do grupo; e, por fim, o sequestro de um avião da Lufthansa com o objetivo de forçar a libertação de Andreas, Gudrum Ensslin e outros presos políticos. O sequestro do avião durou cinco dias e terminou na noite de 17 de outubro, com a morte dos sequestradores. Na prisão, segundo as autoridades, os membros do Baader Meinhof decidiram-se pelo suicídio em grupo, o que não convenceu a maioria dos intelectuais e parte da opinião pública, sugerindo que se tratara de uma ação realizada pelas autoridades. O impacto deste acontecimento foi amplamente tratado na imprensa e é recorrendo a este que Richter realiza esta série, num processo em tudo semelhante ao seu trabalho, principalmente pela recolha de milhares de fotos que compõem o Atlas²⁸⁰.

Este enquadramento serve para explicar o contexto em que a série *October 18, 1977* aparece, já que não se trata de um acontecimento qualquer, para além de que, só onze anos mais tarde é que o artista realiza as pinturas, o que sugere um reflexão e interação demorada com o sucedido. Richter afirma que sentia que se tratava de uma tarefa mal resolvida e que o atormentava²⁸¹.

A série *October 18, 1977* é composta por 15 pinturas realizadas em gamas de cinzento, havendo algumas que mantêm grande proximidade visual com a fotografia original e outras que são intervencionadas com o conhecido processo de desfocagem que Richter utilizava, aproximando-se visualmente de um resultado típico da fotografia, mas não correspondendo à imagem que fora utilizada. Essa intervenção é visível na terceira das primeiras três pinturas já que utilizam a mesma imagem, retirada da revista *Stern* de 16 de junho de 1976, têm o título de «Dead I, II e III», e apresentam um *close-up* do rosto em perfil de Ulrike Meinhof deitada no chão, onde se nota a marca deixada pela corda usada no enforcamento. As três pinturas distinguem-se pelo desfocado, o que torna o rosto mais ou menos identificável, e pelos formatos (62x67cm, 62x62cm e 35x40cm) que ao variarem provocam mudanças na composição e no modo como o rosto é interpretado. Richter diz-nos acerca desta repetição que foi

²⁸⁰ Richter, G; Friedel, H.: *Atlas. Art Pub Incorporated*. Munique, 2006

²⁸¹ Conversa com Jan Thorn-Prikker sobre a série *18 October 1977, 1988* in: Gerhard Richter: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson. Londres, 2009, p. 230

necessário continuar a realizar até que a imagem se tornasse *aceitável*²⁸², dado que se tratava de alguém muito jovem que estava morta e que parecia ter morrido sem *nenhuma razão*.

A pintura «Hanged» realizada em tamanho real apresenta Gudrun Ensslin enforcada na sua cela. Uma segunda versão de «Hanged» foi ainda realizada, mas foi depois pintada de modo abstrato (*Blanket*, em referência ao tapete suspenso na entrada da cela de Ensslin)²⁸³.



67. Gerhard Richter, *Man Shot Down II*, Óleo sobre tela. 100x140cm, 1988. MOMA, Nova Iorque

«Man shot down I e II» são duas pinturas onde Andreas Baader aparece morto, estendido na diagonal com um braço esticado em direção ao espetador. Ambas partem da mesma fotografia publicada na revista *Stern* em outubro de 1980, embora as pinturas tenham pequenas diferenças, sendo a II de mais difícil identificação. «Cell» e «Record player» são duas pinturas de objetos existentes no espaço de Andreas Baader e funcionam como retratos do seu proprietário.

²⁸² Entrevista com Gregorio Magnani, 1989 in: Gerhard Richter: *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames & Hudson. Londres, 2009, p. 222

²⁸³ <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/hanged-7690/?p=1&sp=32>, visitado em 07-08-2015

As três pinturas seguintes, «Confrontation I, II e III», mostram uma sequência de imagens de Ensslin quando foi presa em 1972 e sugerem o movimento, em rotação, sendo visível apenas a parte superior do corpo em tamanho real. «Young Portrait» apresenta um retrato de Meinhof, uma jovem jornalista, por volta de 1970, e terá sido realizada por ocasião dum documentário que fez para a televisão sobre mulheres reacionárias e faz parte da série porque corresponde ao período em que Baader foge da prisão de Berlim com a ajuda de Ulrike Meinhof. Esta pintura contrasta com as restantes da série, porque mostra uma Ulrike antes de se tornar terrorista, funcionando como comparação entre o momento antes e o depois dos atos. As últimas três pinturas «Funeral», uma pintura de grandes dimensões que apresenta o funeral dos terroristas, e «Arrest I e II», duas pinturas que retratam o momento em que os terroristas foram detidos em 1972, são duas imagens muito semelhantes, com o mesmo enquadramento e quase o mesmo tratamento, mas de momentos ligeiramente diferentes, sequenciais.

A série funciona como um documentário dos diversos acontecimentos que confluem no dia 18 de outubro de 1977. Trata a morte de um grupo de jovens revolucionários, sem que Richter manifeste qualquer opinião sobre apoio ou discórdia com os motivos que levaram a este desfecho. Ulrike é apresentada em vida, numa imagem que parece não pertencer ao contexto e que nos lembra que, naquele momento (por volta de 1970), seria uma pessoa como outra qualquer, aparecendo depois repetidamente morta. Ambas as fotos são de períodos distintos das dos restantes colegas, e a sua morte não acontece a 18 de outubro. Contudo o autor parece querer confrontar o espectador para a questão – o que aconteceu entre «Young Portrait» e «Dead»? A sequência de «Dead I, II e III» parece querer manter a ressonância da questão, sendo que a série apresenta primeiro «Dead» e só depois, «Young Portrait», o que indicia uma dupla confrontação: primeiro com a morte e só depois atribuindo-lhe um

rostro em vida, numa existência aparentemente normal. As imagens sobre Ulrike são apenas centradas no rosto e no retrato.

O grupo de pinturas sobre Ensslin apresenta o momento em que é presa, numa sequência cinematográfica que percebemos que está viva pelo seu movimento. A cena seguinte «Hanged» é a imagem de Ensslin enforcada na cela. Ensslin apresenta o momento com a sua entrada na prisão e o desfecho final, numa apresentação em mímica ou cinema mudo, porque não acedemos a



68. Gerhard Richter, *Confrontation I, II e III*. Óleo sobre tela, 112x102cm cada, 1988. Vista da exposição no MOMA, Nova Iorque

nada mais do que conseguimos perceber pelos gestos ou pela cenografia. Essa ideia fica acentuada pelo quadro *Blanket* (que foi pintado por cima, mantendo o título) e pelo modo como vemos a cela, desviando o tapete que estava sobre a porta, e que remete para privacidade e inacessibilidade parcial.

Andreas Baader, o líder do grupo, aparece morto em «*Man shot down I e II*», numa posição que lembra algumas imagens clássicas de Cristo ou de mártires. A repetição da imagem acentua esta ideia de *dejá vu* e depois com «*Cell*» e «*Record Player*» mostra-nos o espaço e os seus objetos num claro retrato psicológico. Este conjunto de pinturas complementa-se na caracterização do mentor do grupo como alguém culto. Paralelamente, o espaço vazio e os objetos são representantes da ausência, da morte do seu utilizador, acentuando fortemente o dramatismo das duas pinturas em que aparece o corpo deitado.

Por fim, as cenas de exterior, «*Arrest I e II*» e «*Funeral*», que complementam toda a série na demonstração do grande impacto mediático. Em «*Arrest I e II*» é observado à distância o momento em que são detidos os terroristas, com uma dupla imagem de momentos diferentes vistos da mesma posição (como um sniper). Estas duas pinturas simbolizam a atenção dada a todos os momentos tanto pela comunicação social, como pelo público em geral, e a dupla imagem acentua que «ninguém queria perder o que se estava a passar». Por outro lado, «*Funeral*» apresenta um cemitério cheio de jornalistas que querem registar o momento em que os corpos são levados para a sua morada final.

Percebemos que o *documentário* apresentado por Richter procura caracterizar o modo como um grupo de idealistas revolucionários encontram a morte, sendo que não é proferida qualquer intensão moralista em relação a toda a situação. O objetivo único é instrumentar a pintura numa condição de reflexão e de interrogação sobre a morte. De certo modo o autor procura responder a uma ansiedade pessoal - porquê morrer por algo que fracassou? Esta incompreensão levanta a possibilidade de pensar que haverá alguma intenção moralista, mas paralelamente não se confirma se terá ou não sido a base desta série. Voltemos a Burke e à ideia do mar revoltoso depois da tempestade, que ilustra a relação entre a dor e o deleite do sublime. Onze anos separam os acontecimentos e a realização da série e, segundo Richter, tratava-se para si de uma situação mal resolvida. Este espaço temporal corresponde ao efeito de mar revoltoso depois da tempestade, em que se procura perceber o impacto do que aconteceu. A simpatia pelo sofrimento dos outros, onde nos projetamos, parece ter atormentado fortemente o autor e enquanto não agiu sobre ela, deixou que fosse esta a agir sobre si próprio. Ao mesmo tempo

tratava-se de um acontecimento popular que terá afetado muitas outras pessoas, daí o uso de fotos conhecidas pelo público, possibilitando a que a série atuasse sobre uma comunidade, para além do próprio. Deste modo, o projeto assume um duplo interesse: agir sobre a compreensão do sofrimento dos outros e promover uma discussão transversal pelo recurso a um assunto e imagens públicos.



69. Gerhard Richter, *Funeral*. Óleo sobre tela, 200x320cm, 1988, MOMA, Nova Iorque

Reconhecemos que as escolhas foram bastante racionais, com recursos que dominariam e manipulariam o espectador para um estado sublime. A comparação da série com um documentário está assente na ideia de narrativa onde o espectador é envolvido e ativado, mesmo que aparentemente exista um conhecimento sério sobre o fenómeno. Richter encontra nesta ideia de simpatia pelo *sofrimento dos outros* proposta por Burke uma ferramenta essencial para agir, valendo-lhe a resolução pessoal, mas sobretudo, o reconhecimento público. *October 18, 1977* assume-se como essencial para perceber como o constrangimento age sobre o autor e sobre o público, e como o autor utiliza estratégias para manobrar e constranger o espectador a sentir afeição. Richter consegue transpor para o público um sentido angustiante de autopreservação e de fragilidade humana, colocando-nos perante o terror perpetrado pelos terroristas, mas também pelo horror causado pelas autoridades, que marcaram a história da Alemanha.

Simon Morley refere a busca de **Luc Tuymans** por um tipo de «disappointed sublime²⁸⁴» relacionado com a ideia de *nobreza do fracasso* de Samuel Beckett. O termo, apresentado com alguma ironia por Morley, serve de ponto de partida para a exposição do trabalho de Tuymans e refere-se não apenas à aparência das suas pinturas, propositadamente débeis, mas também a uma ideia de desapontamento em relação a grandes acontecimentos: políticos, ideológicos e religiosos. Acima de tudo trata-se de um projeto sobre a Ética, ou sobre a sua *privação* e, como tal, permanece este sentimento de desilusão.

A origem Belga de Tuymans vai refletir muito desse paradoxo entre a expectativa e o desapontamento, pelo modo como o poder foi utilizado perante os outros, principalmente, nas colónias ultramarinas como o Congo, Ruanda, mas também pelos poderes ultranacionalistas como o nazismo ou os diversos poderes fascistas na Europa e em África. Todavia, o seu universo é muito amplo passando pela análise da História de Arte e da História, mas também da Biologia ou Medicina, num complexo cruzamento de referências que parecem consumir-se na ideia de *fracasso*. As suas exposições funcionam como um *continuum* entre dúvida e certeza, mantendo o espectador num constante limbo entre a violência dos assuntos e a sua aparência débil ou, no sentido inverso, como acontece em «Blacklight», uma imagem que apresenta o mobiliário duma sala às escuras.



70. Luc Tuymans, *Double sun*, Óleo sobre tela, 168x142cm, 2006

A exposição «Penumbra» apresentada na Casa de Serralves, no Porto, em 2006, serve na perfeição para mostrar o processo de trabalho de Tuymans, já que funcionava como uma mostra de todos os dispositivos utilizados para chegar às pinturas finais. Não se tratava de uma exposição de pinturas enquanto resultado, mas de todo o processo. «Penumbra» permite-nos entender o programa projetual do artista e identificar como se cruzam os recursos estéticos e conceptuais, e de que modo os relaciona com o sublime. A investigação existe

²⁸⁴ Morley, S.: *Staring into the contemporary abyss*, in: *The contemporary sublime*, Tate Etc. nº 20: Tate Modern, Londres, Outono de 2010

de modo mais ou menos objetivo na pesquisa e seleção de imagens que complementam os conceitos ou as ideias em cada obra ou conjunto de obras, sendo evidente que existem conceitos que se repetem: luz, sombra, fascismo, colonialismo, espaço, tempo, ausência, dores, que remetem de modo direto para a morte.



71. Luc Tuymans, *Still Life*. Óleo sobre tela, 347x500cm, 2002

A seleção de imagens por Tuymans passa por um complexo processo em que estas existem sobre a forma do que apresentam, ou sobre o que representam, nomeadamente, distintos quando se pensa numa sombra ou numa câmara de gás. Naturalmente, algumas imagens possuem, pelas suas características visuais, conotações com a morte e o sublime, mas em outras, o artista utiliza processos de transformação da imagem original, recorrendo à sua reprodução através dum instantâneo fotográfico (Polaroid) ou através do seu telemóvel, como acontece mais recentemente. A acumulação de reproduções produz uma dupla interferência visual na imagem: reduz ao essencial as formas e as cores; produz deformação nos elementos reproduzidos, levantando dúvidas sobre o momento em que a imagem, e em que condições, foi realizada. A imagem torna-se mais simples enquanto forma, mas mais ambígua enquanto conteúdo, deixando vários espaços por preencher. A possível narrativa é construída por mnemónicas em que não se sabe completamente qual a palavra a juntar de seguida ou se a anterior também está correta. A dúvida permanece ao longo de todo o seu trabalho na consequência de se caminhar no abismo do fracasso sem percebermos o que é mais importante. As imagens de salas vazias

com iluminação frágil aproximam-se de imagens de espaços utilizados pelos nazis, e uma natureza morta substitui uma previsível imagem do 11 de Setembro na Documenta de Kassel logo após os atentados de Nova Iorque. O abismo continua e nenhuma resposta parece sobressair a não ser do constante fracasso social. «Still life» integrou a edição da Documenta dedicada à relação entre a *política* e o *social*, que procurava abordar os acontecimentos recentes e onde se esperava que Tuymans apresentasse imagens diretamente relacionadas com os ataques. Tuymans reage apresentando uma monumental natureza morta, com objetos banais reunidos num vazio imenso, agindo sobre as expectativas dos espectadores e da crítica, não como uma promoção da atrocidade, mas da vida (o termo Natureza-morta traduz-se em inglês por *Still-life*, o que sugere algo completamente distinto da tradução portuguesa). Em resposta à imensa atrocidade dos acontecimentos, respondeu com a monumentalidade do banal, em que este se torna força metafísica, praticamente insustentável e incompreensível. Certo de que as expectativas estavam formadas, bem como o ânimo relativamente aos acontecimentos recentes, o autor institui primeiro uma rotura, para depois propor algo a ser contemplado, o deleite, e nada mais do que a banalidade e o ordinário do comum - frutas e um jarro meio cheio de água - que jamais voltarão a ser apenas banais quando associados ao extremo do terror que foi o 11 de setembro.

Compreende-se a importância da linguagem e das suas regras no modo como Tuymans procura criar pontes com o espectador e como as implode quando estas se tornam muito acessíveis, jogando com a comunicação e a expectativa do interlocutor, antecipando reações e induzindo roturas quando tudo parece confluir na sua legibilidade. O fracasso é paralelamente mensagem e estratégia. Mensagem do uso fracassado da Ética, e estratégia por estar consecutivamente a perturbar o recetor, usando informação que detém sobre ele, já que na maioria dos casos os assuntos são generalistas ou dados com tantas limitações que o espectador terá de lhe atribuir informação pessoal.

A simpatia pela dor dos outros resulta no modo como o Tuymans trabalha a memória global e na forma como esta atua sobre a sensibilidade de cada um, para posteriormente agir violentamente sobre ela e conseguir, desta feita, a introspeção. O modo estratégico como seleciona ou produz as suas imagens permite generalizar os conteúdos e apelar à complementação das informações com recurso à memória pessoal. Mesmo perante imagens de quase abstração, o nosso ânimo está atento e antecipa a violência associada à mensagem ou à cena, o que indica que Tuymans está constantemente a ativar a nossa sensibilidade para discretamente, mas de modo violento, fazer colidir

história global com história pessoal e, definitivamente, a manifestação do sublime.

2.3.2. Perder-se no sublime: ²⁸⁵

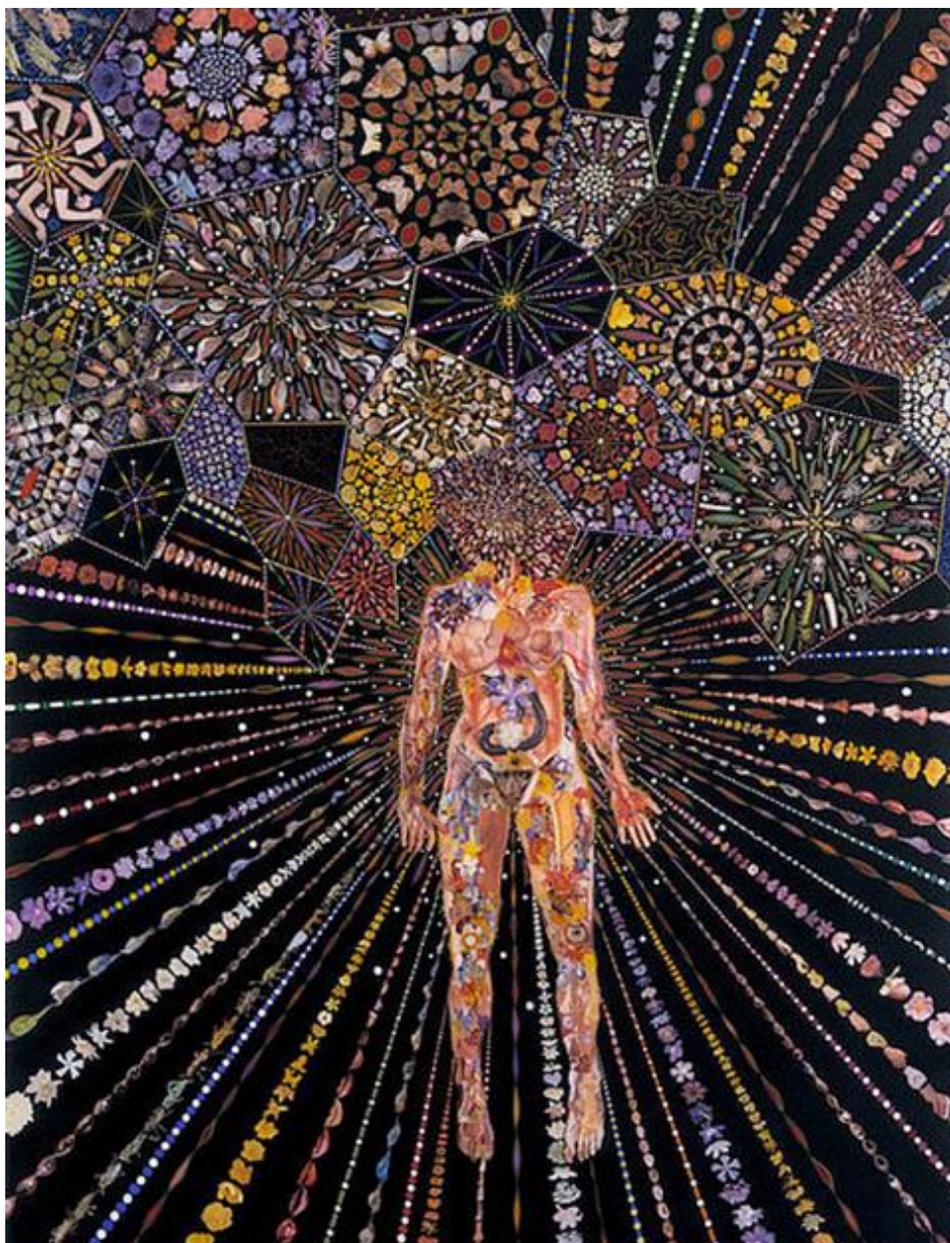
Tomaselli, Abramović e Mullican

O uso de processos de manipulação do estado de consciência, como o consumo de alucinogénios, a meditação e a hipnose, afirma-se como modelo de constrangimento que pode induzir experiências de transformação, nomeadamente designadas como sublimes. Trata-se de recursos objetivos para conduzir a estados subjetivos e, dentro deste contexto, desdobrar noções distintas de realidade, identidade e limite, quer físico, quer mental. Neste capítulo apresentamos uma seleção de artistas que utilizam estes processos e de que modo são essenciais para o desenvolvimento dos seus projetos, nomeadamente, Fred Tomaselli, Marina Abramović e Matt Mullican.

A relação entre o sublime e o constrangimento encontra neste ponto uma das suas mais óbvias respostas, demonstrando claramente como um método conciso de interferência pode induzir uma experiência transcendental. A interferência será produzida através de recursos externos ou pelo domínio resultante do treino, e atua principalmente sobre a perceção da realidade, ou seja, sobre noções de consciente e subconsciente. Referimo-nos a técnicas de intervenção psicológica e de alteração da perceção que condicionam a consciência, produzindo uma visão distorcida do real (Tomaselli); um *higher self* (Abramović); ou uma dupla realidade (Mullican). São três condições distintas, aparentemente desconexas, mas que resultam principalmente numa alteração da compreensão da realidade consciente e, como tal, em experiências transformativas das noções de existência como associamos à experiência sublime. Tomaselli e Abramović afirmam, por razões e definições distintas, procurar a manifestação do sublime. Em Mullican não temos essa confirmação porque o artista não o refere, mas consideramos que os processos que usa conferem resultados coincidentes com a descrição da *transformação* associada à experiência sublime e, por isso, a decisão da sua inclusão. Outro ponto importante é perceber como as experiências se consolidam como projetos artísticos, em que a arte se firma como o território ideal para a sua manifestação, visto que se poderiam tratar de processos de análise psicológica e, como tal, mais adequados a contextos científicos no âmbito da psicanálise ou da psicologia, mas também da farmacologia, da biologia ou da medicina.

²⁸⁵ Expressão utilizada por Fred Tomaselli durante a conferência no Chicago Humanities Festival, 2013. Produzido por Pentimenti Productions. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Eb5d1qOLbRU>

Tenciona-se apresentar não só a relação entre o constrangimento e o sublime, como apresentar de que modo a Arte corresponde ao espaço adequado para a sua atuação, quer como território, quer como significado.



72. Fred Tomaselli, *Airborne Event*. Técnica mista sobre madeira. 213x152 cm, 2003

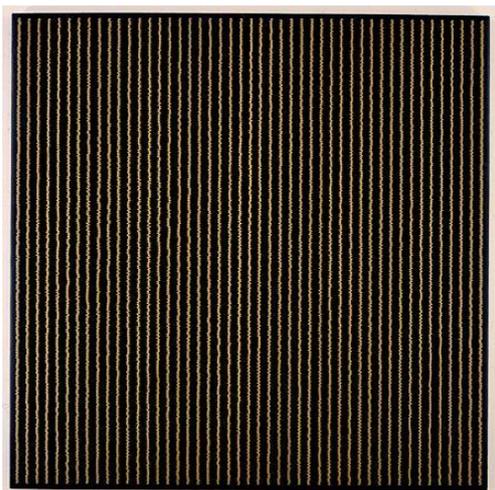
As definições mais recentes de sublime, distanciadas de manifestações religiosas ou espirituais, referem-se a um processo de *transformação*²⁸⁶ a acontecer no *aqui* e no *agora*, e resulta em experiências com o *imanente* e o *transcendental*. A *transformação* pode operar como resultado de uma revelação ou como uma manifestação de algo imaterial ou inapresentável. O constrangimento será a ferramenta para desbloquear o processo de transformação, quer como desinibidor ou estimulante, quer como bloqueador da atuação dos estados de consciência e subconsciência. Utilizaremos a designação de *estados alterados*²⁸⁷ que Morley apresenta em «The Sublime» e que refere o processo em que os artistas se deixam atuar com a condição de já não sermos realmente nós próprios, mas profundamente transformados, ao ponto de podermos aferir novos conceitos de realidade, através de processos que empurram o corpo e a mente ao limite. Para isso, os artistas recorrem a processos de indução que convocam, infligem ou atuam sobre o tronco central nervoso possibilitando a indefinição dos limites entre o consciente e o inconsciente. Alucinogénios, meditação, hipnose, são exemplos de processos lógicos de indução de perturbações que procuram o condicionamento do funcionamento no tronco central nervoso, quer regulando e maximizando as suas ligações, quer ativando estados subconscientes. O seu uso é ancestral, sendo comum em culturas populares um pouco por todo o Mundo, estando frequentemente associado a rituais espiritualistas, à morte, à magia e à transformação. São recursos que ao longo da história da arte foram muitas vezes utilizados (i.e. o consumo de álcool ou de substâncias alucinogénias foi comum entre os impressionistas, surrealistas, fauvistas, expressionistas, bem como do Psicadelismo, da *Pop*, do *Rock* ou do *Hip Pop*) por induzirem estados emocionais intensos e importantes para a criação, mas também de relaxamento, aliviando a dor física e a angústia. A intenção de interferência nos estados de consciência resulta, sobretudo, do fascínio pela psicanálise e pelo entendimento dos limites do corpo e da mente.

As décadas de 60 e 70 são particularmente intensas na procura destes agentes de alteração da consciência, quer por um fascínio cada vez maior pelo subconsciente e pela ideia de libertação criativa, quer pelo interesse nos efeitos sensualistas induzidos por substâncias psicotrópicas: o haxixe, a cocaína, o ópio, a mescalina, o álcool e a heroína, bem como pela disseminação de um conjunto de substâncias recentes como o LSD, o Ecstasy e o MDA, que produzem alterações psíquicas intensas permitindo períodos alucinatórios e de

²⁸⁶ Morley, Simon: The Sublime, p. 18

²⁸⁷ Morley, Simon P. 20

descontrole da consciência com resultados delirantes semelhantes aos manifestados por doenças mentais. Diversos artistas e intelectuais utilizavam estas substâncias durante a criação, como Jim Morrison, John Lennon, Aldous Huxley, Bridget Riley, Hélio Oiticica, entre muitos outros, com a valorização de uma contracultura intensificada pelo desejo de sensações novas e inovadoras perspectivas da realidade tanto física como espiritual. Nos anos 80 o consumo disseminou-se com o crescimento da cultura Pop, mantendo-se comum em muitos contextos.



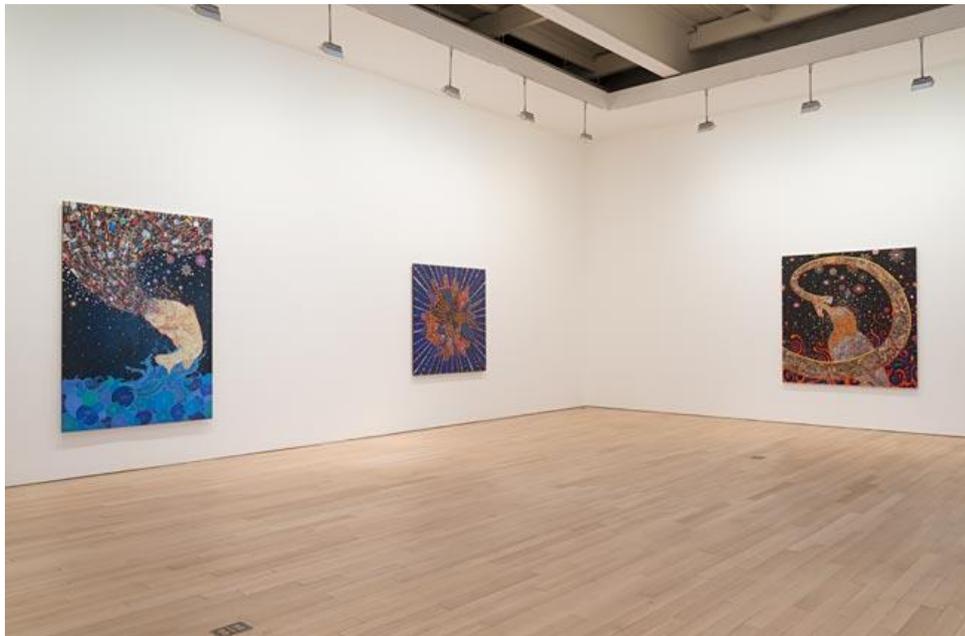
73. Fred Tomaselli *13 000*, Técnica mista (medicamentos) sobre contraplacado. 1996

Fred Tomaselli (1956), que durante os anos 70 era consumidor habitual de narcóticos, vai explorar a memória desse universo mais tarde quando nos anos 90 procura trabalhar sobre a ideia de supressão da dor através da medicação. Numa fase inicial há um interesse na relação entre o consumo de substâncias e a alteração provocada, embora visualmente o artista estivesse focado nas qualidades do material. «13000» é um desses trabalhos e apresenta um quadrado dividido verticalmente com linhas regulares, aparentemente uma pintura minimalista, mas realizada com milhares de pastilhas, tal como se percebe pelo nome do quadro. Aspirina, Tylenol e Sacarina, são alguns dos tipos de pastilhas coladas sobre um suporte e revestido com resina, de modo a manter

a durabilidade do produto, mas também impedindo o seu uso original. Com este trabalho o artista esperava metaforizar a ideia de alteração perceptiva a que a medicação conduz e recorda as obras de Damien Hirst (1965), também com recursos semelhantes, mas a imagem funcionava como um processo de sugestão com características mais conceptuais do que visuais. Do minimalismo e simbólico inicial das suas obras, passa pouco depois a reproduzir imagens associadas ao estado obtido durante o consumo, mantendo as colagens como essenciais. Nesse sentido, o artista recupera não só alguma da imagética experienciada durante o consumo de drogas, como começa a aplicar todo o tipo de elementos que se relacionem com o consumo de substâncias psicotrópicas nos seus quadros. O uso de narcóticos possibilita-lhe aceder a noções distintas da realidade, permitindo-lhe «perder-se no sublime» (losing yourself in the

sublime²⁸⁸), numa descrição Burkeana do modo como se deixa envolver pela experiência.

O uso de colagens de folhas, sementes ou flores, leva a que Tomaselli desenvolva um contexto de produção deste tipo de componentes, conduzindo-o agora a um processo de plantação e atuação clandestina. Esta ligação à agricultura aciona uma relação mais profunda com natureza e com a realidade, evidenciado pelo onírico das suas obras posteriores. O artista assume então a dupla relação, o natural e a percepção dessa natureza, quer como influência, quer como descrição das experiências produzidas pelo consumo e pela alteração da percepção do real. Tempo e espaço ganham leituras diferentes quando os recetores estão afetados, conduzindo a leituras que não se identificam totalmente com a realidade, mas que também não são abstratas.



75. Fred Tomaselli: exposição *Current Events*, James Cohan Gallery, Nova Iorque. 1 de maio a 14 de junho de 2014

As imagens são agora de uma natureza transformada e transformadora, com alteração cromática que remete para alguma arte oriental, especialmente indiana, e assumem-se como uma tentativa de pensar a existência humana através da percepção suprassensível da realidade. *Perder-se no sublime*

²⁸⁸ Fred Tomaselli, conferência no Chicago Humanities Festival, 2013. Produzido por Pentimenti Productions. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Eb5d1qOLbRU>

corresponde a esta ideia romântica de se deixar afetar pela existência, de a procurar experienciar, permitindo-se a tratá-la sem uma consciência lógica muito profunda, mas ativada pelo modo como é vivida por meio dos estímulos emocionais. Dessa forma, encontramos um campo muito abrangente de influências em Tomaselli, desde a música, as plantas, as aves, os insetos, até temáticas religiosas ou da comunicação social. Todos como fortes estímulos visuais e existenciais afetados pela contínua influência do imaginário produzido pelo consumo de psicotrópicos. As suas obras têm ganho uma referência política e social cada vez maior, principalmente pelo recurso a recortes retirados da comunicação social, mas também pelo recente trabalho que utiliza páginas do The New York Times, em que o artista é influenciado pelas imagens e atua sobre elas, como reação a um estímulo produzido pela imagem e pela notícia.

O consumo de drogas em Tomaselli levou à alteração do funcionamento dos sistemas de percepção da realidade confinando-se como a base não só do processo de transformação dessa realidade, como da reação resultante da sua experiência. Não se trata objetivamente dum processo científico para identificar de que modo estas substâncias deturpam ou criam realidade, como aconteceria num estudo científico neurobiológico. Trata-se de um processo que afeta os processos lógicos de cognição e possibilita o desenvolvimento de uma atividade criativa e especulativa sobre a própria existência, tal como se observa nos casos de psicose, em que os limites entre o que é real e não real se fundem acionando a criação de utopias e ilimitadas realidades. Os resultados são o possível contributo que apenas a arte pode trazer para o conhecimento dos processos de apreensão do mundo e do seu conseqüente tratamento, já que não estamos perante a descrição dos modelos de percepção da realidade sob o efeito de psicotrópicos, mas do modo como estes condicionam e afetam noções conscientes e subconscientes de realidade, propiciando o desenvolvimento de novas conceções sobre essa mesma realidade.

Marina Abramović (1946), performer de origem sérvia, trabalha em confronto direto com o público, normalmente a solo, embora tivesse mantido uma longa parceria (Relations Works 1976-1988) com o artista alemão Frank Uwe Laysiepen (1943), conhecido como Ulay²⁸⁹. Apresenta um outro exemplo de constrangimento, o domínio do corpo através da *meditação*. O objetivo é encontrar um espaço de liberdade pessoal, um *higher self*, um estado mental que lhe concede um controlo perante a dor e o medo. A performer afirma que

²⁸⁹ <http://marinafilm.com/about-marina-abramovic> (acedido a 13/07/2015)

apenas através do controlo total das nossas emoções será possível aceder à liberdade e tornarmo-nos invulneráveis aos aspetos que possam provocar dor e sofrimento, nomeadamente, a morte. Para isso, é necessário conhecer quais os limites do corpo e, desse modo, extinguir o medo a associado à morte. A *meditação* está na sua origem associada à religiosidade e à manifestação transcendental, mas não reside aqui o principal elo de ligação da artista com o universo do sublime. O sublime será o resultado da revelação da arte, sendo que a meditação é o contexto em que esta se proporciona. Trata-se de uma manifestação sensorial em que sabemos que algo está a acontecer, mas que não conseguimos identificar e que a artista designa como o *imaterial*. Trata-se do resultado da harmonia entre corpo e mente através da meditação. Encontramos aqui relação entre as propostas da artista e as revelações produzidas pelos cultos religiosos orientais, que tantas influências tiveram em artistas como Brice Marden, Alberto Carneiro ou Yves Klein, e que falam duma harmonização entre material e espiritual. Em Abramović trata-se de uma manifestação *imaterial* que significa a transformação produzida pela arte, e que atua interiormente no espectador.

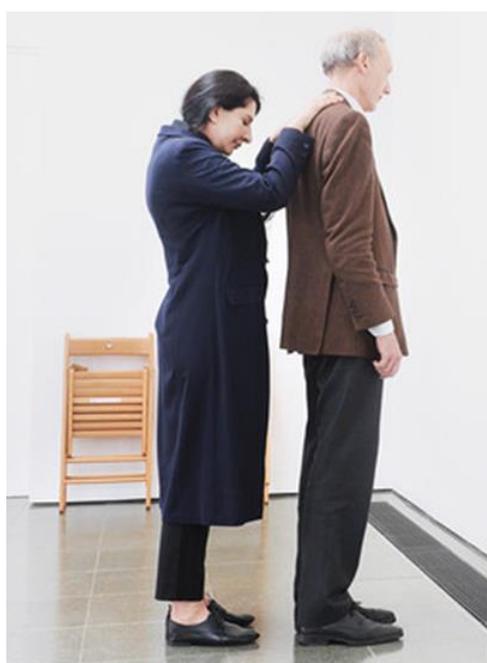


76. Marina Abramović e Ulay, *Breathing In/Breathing Out*. 1977

A experiência sublime ocorre na confluência de um conjunto de intervenientes num determinado espaço, o *aqui*, e num momento, o *agora*, que

se manifesta como *imaterial*, do qual sentimos apenas a sua presença, e é nesse momento que a arte se produz – a *transformação*. Conseguimos perceber o modo como Abramović descreve estes processos seguindo o seu diário «Marina at Midnight»²⁹⁰ durante os 64 dias da exposição «512 Hours», apresentada entre junho e agosto de 2014 na Serpentine Gallery em Londres. O público era confrontado com o vazio, sendo colocado num espaço completamente branco, três salas onde poderiam estar apenas 160 pessoas ao mesmo tempo. Nada estava previsto e as possibilidades eram inúmeras, podendo ou não incluir objetos, haver ou não diálogos com os participantes. O público é essencial na

obra, porque a dinâmica resulta da interação e envolvimento do próprio, com o qual a artista vai interagindo e manobrando. O espectador poderia centrar-se nos movimentos do outro ou em si próprio. Trata-se de uma espécie de sessão pública de meditação, em que se participa por *osmose*, mas também porque se vai descobrindo mais sobre nós próprios. A artista refere que as reações são extremadas entre os que gostam, ficam lá durante o dia todo e, várias vezes, durante toda a exposição, e aqueles que entram e pouco depois saem desapontados. Contudo, percebemos o interesse que o objetivo passa por perceber de que modo, os que são afetados, dão continuidade ao projeto, agora como reflexão e descoberta pessoal. O relato do penúltimo dia no diário «Marina at Midnight»²⁹¹ dá-nos essa resposta quando afirma que o «trabalho continua para além da exposição» e continua porque as pessoas foram afetadas, iniciaram a transformação. A arte existe neste prisma de transformação.



77. Marina Abramović, *512 Hours*. Serpentine Gallery, Junho a Agosto 2014

Numa fase inicial da sua obra, Abramović procurava perceber quais os seus limites, passando depois a proporcionar situações em que o espectador é colocado em posição de se confrontar pessoalmente. Em «Breathing In /

²⁹⁰ Disponíveis em thespace.org

²⁹¹ Marina at Midnight. 24 de Agosto de 2014.

<http://www.thespace.org/artwork/view/marinaatmidnight#marina240814> (acedido a 14/07/2015)

Breathing Out»²⁹², a artista e o seu colega Ulay uniram as suas bocas para exalar o ar continuamente até se esgotar o oxigénio e ao fim de 17 minutos ambos caíssem inanimados. Esta performance partia da ideia de absorção individual da vida do outro, através da exalação da vida do outro, e a sua consequente destruição demonstra o modo como a artista está disposta a levar o seu corpo até ao limite. *Through breath control you alter the body's sensations; you begin to feel its functioning and its connection to the world and the others.* «Assim, através do controlo da respiração, conseguimos alterar o nosso estado de consciência²⁹³». Muitos outros trabalhos poderiam ser apresentados como prova do interesse da autora em trabalhar a *resiliência* ao sofrimento e, desse modo, encontrar um espaço que, como a autora indica, de *pura libertação*²⁹⁴. Importa principalmente salientar a importância de através de processos autoinfligidos ou consentidos de dor, a artista aprende quais os limites do seu corpo e prepara-o mentalmente para resistir cada vez mais.

Em «The Artist is Present» 2010, no MOMA, em Nova Iorque, Abramović confronta os visitantes olhando-os nos olhos sem qualquer reação, numa performance com uma duração superior a 700 horas, com 750 000 visitantes. A performance apresenta não só o domínio das emoções, mas é, principalmente, uma *afirmação* da importância da vivência num espaço e num tempo definidos, *aqui* e *agora*, situações normalmente experienciadas pelos artistas no contexto das suas áreas de trabalho, contudo, apresentadas em *delay*. «The Artist is Present» fala ainda do temor que os artistas normalmente sentem quando apresentam ou se apresentam ao público. A artista está *presente* e está *no presente*;



78. Marina Abramović, *The artist is present*, 2010 Performance
The Museum of Modern Art, Nova Iorque
Duração de 3 meses.

²⁹² Grammatikopoulou, Christina: *Inhaling theory, exhaling art: From Antonin Artaud's word to Marina Abramović's action*, <http://interartive.org/2008/10/artaud/#sthash.meSEnUEa.dpuf> ISSN 2013-679X (acedido a 14-07-2015)

²⁹³ Grammatikopoulou, Christina: *Inhaling theory, exhaling art: From Antonin Artaud's word to Marina Abramović's action*, <http://interartive.org/2008/10/artaud/#sthash.meSEnUEa.dpuf> ISSN 2013-679X (acedido a 14-07-2015)

²⁹⁴ Marina Abramovic em entrevista com Anna McNay. Sobre a exposição 512 Hours, na Serpentine Gallery. 2014. <https://vimeo.com/98374685> (acedido a 15/07/2015)

fala do *aqui* e do *agora*, mas também do diálogo imediato com o espectador, com as suas reações e atitudes, com o risco constante do fracasso. Do espectador é exigida participação, interação, reflexão, tornando-o ativo não só por estar ali, mas por fazer parte do processo, do jogo estabelecido. Este confronta-se com o mesmo temor da exposição pública, sobre o que fazer, como agir, qual o seu papel, se estará à altura, se também vão descobrir as suas vulnerabilidades, se a artista sabe o quanto está inseguro, o quanto está assustado por ter tomado aquela decisão de se sentar em frente a Marina. O espectador é participante da experiência global, mas é também assolado por uma experiência pessoal intensa, de dor e de deleite, de assombro e de prazer, por uma experiência sublime.

Em Abramović percebe-se que a definição de sublime está diretamente relacionada com a capacidade da arte se manifestar, como processo de transformação. A arte acontece quando se dá o contacto com o imaterial, uma experiência emocional forte que se consegue pelo envolvimento profundo que a meditação ajuda a alcançar. O sublime significa alteração, revelação e satisfação por conceder ao indivíduo uma noção mais completa dos seus próprios limites, permitindo-o conceber estados de libertação do corpo físico em direção a algo imaterial. Não se trata, portanto, de um objeto ou de uma representação, mas de uma vivência, de um estado de equilíbrio e descoberta pessoal. A meditação permite que este estado se manifeste mais frequentemente, embora não garanta que aconteça e, por isso, deve ser continuamente treinada e assimilada. A meditação serve como estratégia para preparar mente e corpo, e está ligada à ideia de inteligência emocional, uma terminologia que defende que devemos conhecer os sentimentos e as reações para fazermos o melhor uso deles, de modo intencional. O termo não é novo, mas em 1995 ganhou uma importância significativa, por exemplo, com Daniel Goleman com o livro «Inteligência Emocional», defendendo como um Quociente de Inteligência (QE) é essencial porque não se centra no potencial, mas na potencialização, no uso que se faz das competências²⁹⁵. O contributo da Arte é, desta forma, paralelamente objeto

²⁹⁵ O Quociente de Inteligência (QI) mede a capacidade cerebral e o Quociente Emocional (QE) mede o uso das competências, considerando a sua potencialização em contexto social. O QI refere-se a uma medida em hipótese, mas que pode não ser completamente utilizada, como um motor superpotente mas utilizado numa máquina que não tem capacidade de utilizar o máximo da potência. O QE analisa o modo como a relação entre o motor e a máquina funcionam e, eventualmente os resultados são melhores do que os esperados isoladamente pelo motor, devido a outras características, como a aerodinâmica, ou o combustível. Resulta também do conhecimento dos limites, para que possam ser compensados por outras valências, que no caso humano, se trata

e revelação, já que sem ela, ou sem a vontade da reflexão associada à arte, a revelação provavelmente não teria lugar. Recordamos Newman e o desejo de seguir em direção ao Absoluto, ou Klein, que se lança no Vazio, para perceber o contributo da arte na compreensão do próprio indivíduo.

Um último exemplo de utilização de estados alterados de consciência é apresentado por **Matt Mullican** (1951), que utiliza desde os anos 70 a *hipnose* para criar arte de modo a alterar o seu estado de consciência e procurar deixar que o subconsciente se manifeste. O recurso à hipnose permite-lhe questionar «até que ponto a nossa imaginação pode construir a nossa experiência, em situações que não são tão inequivocamente fictícias»²⁹⁶. Nas primeiras performances o artista contrata atores e define um guião que estes vão interpretando, mas com a diferença de que o estão a fazer com a convicção de que se trata de algo real. «A diferença entre um ator a fazer um improviso em condições normais ou sob hipnose é que o último acredita que as suas ações são «reais», mesmo sendo ele a criá-las. É como se o seu mecanismo de censura pré-consciente, ou aquilo a que Freud chama «função realidade», não só se tivesse rendido à vontade do hipnotizador mas permitisse, também, que o seu próprio conjunto pessoal de fantasia inconsciente se insinuasse na sua experiência na realidade objetiva²⁹⁷». Este processo de desbloqueamento atua na ligação entre consciente e subconsciente, permite que as imagens sejam experienciadas como imagens reais, com sensações reais, afetando não só pelo que se está a viver, mas também pelas memórias que vão



79. Matt Mullican, *Sem título*, 1984

do domínio emocional. No contexto social o QE permite contabilizar melhor o uso das competências do que o QI, pelo que cada vez mais se valoriza este quociente do que o de QI.

²⁹⁶ McCollum, Allan: *O Mundo de Matt Mullican: em Matt Mullican: More Details of an Imaginary Universe*; Fundação de Serralves, 2000. P. 32

²⁹⁷ McCollum, Allan: *O Mundo de Matt Mullican: em Matt Mullican: More Details of an Imaginary Universe*; Fundação de Serralves, 2000. P. 32

sendo plantadas pelo hipnotizador e pelo artista nos atores. Trata-se de uma experiência real de uma ficção, mas sobre a qual já não se sabem quais os limites porque também as memórias são afetadas pelas sugestões plantadas durante o estado de hipnose.

A ambiguidade entre real e simbólico, entre o que consideramos real e uma representação, é profundamente explorada por Mullican ao longo da sua carreira, assentando no princípio de que o nosso conhecimento da realidade é realizado através de aprendizagem, tal como a linguagem, por meio de contacto com os outros e através de símbolos. «O mundo real é um domínio que aprendemos a habitar apenas gradualmente, à medida que aprendemos o nome das coisas próprias da sua esfera em oposição ao nome das que dele são excluídas; descobrimos que as relações entre as coisas são sinónimas das relações entre as palavras (...) e, com o tempo, acabamos por inferir a natureza da realidade – exatamente como inferimos a gramática da nossa língua – através da nossa interação com os outros²⁹⁸». Resulta de que a realidade existe pela existência de um conjunto de símbolos que a possam determinar, e como tal, o real existe por sermos capazes de o sintetizar, excluindo a realidade que não conseguimos descrever por um conjunto de símbolos. Mullican sente necessidade de perceber como funciona a construção simbólica e a realidade, e como esta se manifesta. Desenvolve obsessivamente uma descrição da sua vida em signos, representações básicas dos elementos do quotidiano que funcionam como uma pessoal e global por adquirirem significação de modo muito primário, mesmo antes de qualquer descrição. Estes signos que descrevem o «eu» e todos os «eus» que se reveem nele, como o exemplo dos símbolos que distinguem Wc masculino de Wc feminino, em que globalmente conseguimos associar a nós próprios e excluir aquele com que não nos identificamos. A atribuição de uma identidade a um símbolo, partindo da construção que fomos desenvolvendo, permite não só agir sobre situações «reais», «objetivas» como situações «subjetivas». Veja-se o exemplo da arte, que consente a atribuição de narrativas e relações emocionais, apresentando-se como algo subjetivo. Desse modo, é possível atribuir memórias reais a símbolos de coisas que «não» existem. A morte é um desses exemplos, algo que não podemos afirmar que conhecemos, porque sabemos por reflexão que significa um limite, mas sobre as quais construímos um universo simbólico atribuindo-lhe memórias e afeções, tornando-a real. O signo de uma abstração torna-a real. Nesta ordem, Mullican reconstrói uma realidade paralela daquela em que vive - «Imaginary World» -

²⁹⁸ McCollum, Allan: *O Mundo de Matt Mullican*: em Matt Mullican: More Details of an Imaginary Universe; Fundação de Serralves, 2000. P. 26

ficcionando um «Imaginary Universe». O primeiro é o modo como elabora o conhecimento da sua própria realidade - aquilo que conhece – e o segundo é um universo construído - daquilo que acredita que exista - mesmo sabendo que pode tratar-se de ficção, mas sobre o qual se desenvolvem memórias e afeções que os tornam reais. Daqui resulta a construção de uma Cosmologia, um espaço onde todos signos se encaixam, um território que corresponde à construção que Mullican faz da sua própria existência. Este território, de cariz primário, consegue conciliar a existência desde a matéria até ao subjetivo, passando pelo mundo conhecido, pelo ainda não conhecido e pelo *aqui* e *agora*, o centro do seu cosmos. Este território, profundamente racionalista e limitado por conceber as relações em ordens concretas quando tudo parece fluir dinamicamente, é essência para a organização da existência do artista e sob o qual ele se dá a conhecer ao Mundo. Desta forma, percebemos claramente quando o artista está a referir-se a algo concreto ou a uma representação de uma abstração.

A opção de um signo irreal se tornar real pelas memórias que lhes atribuímos levou Mullican a recentemente recuperar a hipnose como processo para perceber até onde a memória é afetada e pode ser afetada. Nas primeiras performances o artista procurava responder a questões existenciais como em «Birth to death²⁹⁹», onde contratou três atores para, sob hipnose, reviverem o nascimento, a vida e a morte. O artista percebeu que não só se poderia plantar memórias, que eram tidas como experiências reais pelos atores, como se manifestavam alguns elementos que não correspondiam ao pedido, como se o subconsciente atribuísse outros dados. O transe hipnótico passou a ser utilizado no próprio em performances perante público e gravadas em vídeo. Destas performances resulta a evidenciação de uma figura que Mullican designou por «That Person³⁰⁰», um alter-ego que vive no corpo do artista. Mullican considera importante que essa personagem se manifeste, pela sua independência moral, como algo que, conscientemente, o artista não consegue conceber. Paradoxalmente este alter-ego apresenta-se não só como uma dissociação do próprio artista, mas com uma personalidade completamente distinta.

²⁹⁹ 1977

³⁰⁰ Ferreyros, Tessa: Tapping the subconscious: The Hypnotic Art of Matt Mullican. Inside/out, MOMA, 2014. Nova Iorque.

http://www.moma.org/explore/inside_out/2014/06/12/tapping-the-subconscious-the-hypnotic-art-of-matt-mullican (acedido a 19-08-2015)

O uso de hipnose está na continuidade do uso de uma metodologia de constrangimento que origina a experiência, havendo ainda experiências com produtos tóxicos e sob estados de psicose. Não se trata objetivamente de uma experiência sublime, já que o artista não o refere, mas está de acordo com a ideia de *sublimação* apresentada por Sigmund Freud já que o transe procura desativar o mecanismo de defesa social associado ao indivíduo e transformá-lo em arte. Das suas frustrações sobressai a obra de arte. Esta ideia fica clara na declaração que Mullican faz aquando da sua performance na Tate Modern que a entrada no placo é como «entrar no vazio³⁰¹», do qual tem um grande medo sem saber o que irá acontecer.



80. Matt Mullican em Transe Hipnótico, Tate Modern, Londres 2007

O transe hipnótico serve como processo de interferência no cérebro, acrescentando-lhe memórias de situações que dificilmente se poderá confirmar a existência, desvelando um universo que o próprio parece desconhecer, acabando por designar como o de «That Person», um outro que habita em si, onde reconhece aspetos semelhantes, mas também uma identidade distinta. Contudo, torna-se cada vez mais complexa a distinção entre o que existe realmente e aquilo que é plantado como uma memória e se temos memórias é porque se trata de algo real e os limites tornam-se ainda mais esbatidos.

³⁰¹ Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dS4Ly6M1td4> (acedido a 14-07-2015)

Quanto mais se procura perceber da Cosmologia de Mullican, menos certezas conseguimos identificar, e mesmo que o que Mullican nos apresenta nos seja dado como uma ficção, torna-se cada vez mais difícil perceber em que territórios os seus detalhes sobre um universo imaginário se inserem. Percebemos assim que o Transe hipnótico lhe possibilita observar-se de fora, mas interferindo nas suas próprias memórias até estas se tornarem indiferenciáveis das memórias verdadeiras e se perceba que a mudança já não tem retorno.

O modo como Mullican recolhe, investiga e cataloga os dados sobre o mundo, que compõem as suas cosmologias parecem corresponder a processos científicos coerentes com outras áreas, mas do qual só a arte poderia considerar, não como verdade, mas como hipótese. Dessa forma, torna todo o universo de Matt Mullican num território hipotético que não conseguimos aceitar, mas de que também não conseguimos negar porque existe, ou pelo menos, temos memória da sua existência.



81. Matt Mullican, *Two into One becomes Three*, 2011.

Unlimeted Art Basel, Suíça, 2013

Em síntese, os estados alterados podem funcionar como recursos que constroem determinados constituintes do corpo para que o sublime se manifeste. Nos três exemplos de autores descritos identificamos que as interferências procuram acionar outros sensores que vão permitir a transformação, a revelação associada à experiência sublime, e que sem recurso aos constrangimentos apresentados a probabilidade de se dar a experiência seria muito menor. Por outro lado, a transformação está sempre associada ao modo como apreendemos o mundo, quer pela alteração da sua percepção, em Tomaselli e Abramović, quer pela interferência na memória em Mullican. Os três autores têm interesses em desvelar mais sobre a sua própria existência e cada um dos recursos permite-lhes induzir estados que os colocam em situações de estados alterados, de onde resulta conhecimento sobre a própria existência. O que inicia por ser uma descoberta pessoal, é posteriormente apresentado, de forma a propor a outros que o possam experienciar e desse modo reflitam sobre a sua própria existência. A arte é o contexto para proporcionar essa reflexão, quer pela sua natureza imaterial, quer pelas noções de memória e afeto que possibilita. A arte é território, ferramenta e conteúdo da própria experiência, em que o sublime é a sua melhor manifestação, a ver pelos exemplos apresentados.

2.3.3. Conclusão

O sujeito é figura central de toda a experiência sublime. É participante enquanto ator e enquanto espectador na medida em que é afetado durante o processo em que realiza a obra, mas também depois, como observador. O sujeito é afetado pela sua condição de ser social que lhe possibilita a descoberta de aspetos referentes ao outro, mas principalmente em relação a si próprio. A *simpatia pelo sofrimento dos outros* é um desses exemplos, em que a convivência possibilita o desenvolvimento de uma cultura ou formação que prepara o sujeito para o sentimento de morte. A formação possibilita a diluição dos limites entre o que é real e o que é artificial, pelo que o sentimento associado à dor ou à morte será uma construção resultante deste processo. A simpatia está associada ao sentimento de compaixão, pelo desejo de perceber e tentar minimizar o sofrimento do outro, mas não só. O interesse pelo infortúnio alheio não é apenas por compaixão, mas também pelo fascínio associado à tragédia e à satisfação resultante do contacto com estes estados emocionais. A aproximação ao sofrimento dos outros resulta de um interesse em reduzir a dor alheia, mas também em conhecer essa mesma dor. Neste contexto, o trauma aparece como um processo de constrangimento associado ao contacto com eventos trágicos e com a morte, em que o sujeito é duplamente dependente pelo impacto e pelo fascínio do evento. Assim é frequente que os artistas tenham utilizado assuntos de ordem traumática nas suas produções, conseguindo do espectador uma aproximação produzida pelo fascínio produzido pela dor alheia, recurso que se intensificou nas últimas décadas, principalmente depois de acontecimentos traumáticos como Auschwitz, Hiroxima ou *11 de Setembro*. São disso exemplo Richter, Kiefer ou Tuymans, embora com modelos de aproximação distintos. Como tal, a referência ao trauma tem-se ampliado, pelo que, para autores como Gene Ray ou Julian Bell, é uma caracterização e definição de sublime contemporâneo.

Se o trauma é o resultado de uma relação social com impacto físico e psíquico, individualmente, o sujeito pode optar por recorrer a processos inibidores físicos e psíquicos para alcançar experiências sublimes, através de recursos que alterem o seu estado de consciência. O objetivo não será a produção do trauma, mas induzir uma condição que produza um forte impacto no sujeito capaz de lhe permitir experiências fora do seu estado de consciência, que podem ser duplamente assustadoras e reveladoras. Os estados alterados permitem a vivência de experiências transcendentais, ou que condizem com um ato empírico revelador, resultantes do controlo ou descontrolo do corpo e da

mente, como se verifica com o uso da meditação em Abramović, a hipnose com Mullican ou o consumo de alucinogénios por Tomaselli. O domínio do corpo, ou a sua subjugação, permite alcançar processos libertários associados ao sublime, como o são o imaterial, o desconhecido ou o maravilhoso. Em certa medida os estados alterados, apresentado no ponto «Perder-se no Sublime», correspondem a processos de indução pessoal que os aproxima do trauma, processo resultante da atividade social e apresentado no ponto «A sombra do terror». Trata-se de condições em que o constrangimento produz uma transformação do estado de consciência, lançando o sujeito num estado em que identifica a presença de um lado obscuro da existência humana, mas que revela também um fascínio paradoxal e transformador. Percebe-se, desta forma, porque o trauma e os estados alterados estão associados ao sublime, porque produzem uma interferência nos sentidos do sujeito, permitindo-lhe aceder a aspetos que os próprios sentidos não lhe permitiam aceder. *Sublime é o que apraz imediatamente pela sua resistência contra o interesse dos sentidos.*³⁰²

O sujeito, figura central em toda a experiência sublime, pode ser alvo do impacto do contexto ou isoladamente, pela atuação de constrangimentos que podem ter origem nesse contexto, serem pessoais ou autoinfligidos. O sujeito é por isso o recetor de um processo empírico intenso, participante e espectador, em que o embate será certamente revelador e transformador. Neste enquadramento, o artista será uma figura de eleição para perceber os constrangimentos e os resultados empíricos no universo do sublime. O artista e a obra de arte são potencialmente um registo do impacto do trauma sobre o sujeito, como se observa com a série «Baader-Meinhof» de Richter, ou as pinturas de Tuymans. Paralelamente, o proveito no sofrimento associado ao trauma também pode ser observado nas obras de Kiefer ou Boltansky, o que explica a colaboração dos artistas nas leituras propostas por Burke ou Gene Ray. Numa compreensão do efeito do constrangimento autoinfligido, o artista e a arte são os melhores referenciais para contextualizar a sua relação com a experiência sublime. Nenhum outro universo permite que constrangimento autoinfligido e experiência possam atuar de modo tão visível, em que fica não só o relato do que aconteceu, como também os registos do ato empírico. Mais ainda quando os próprios registos servem para intensificar a reflexão e a afeição associada à experiência. Encerra-se assim o estudo sobre o modo como os artistas têm tratado o poder do constrangimento para a manifestação do sublime, identificando os seus processos e analisando os seus contributos para este Trabalho de projeto. De seguida, o estudo será centrado no

³⁰² Kant, I. A crítica da faculdade de juízo. p. 165

desenvolvimento da componente prática do Trabalho de projeto, visando colaborar para o estudo da relação entre o sublime e o constrangimento, mas apenas através da prática. Participa-se assim, com uma vertente prática que se espera possa colaborar do mesmo modo que os autores e obras aqui descritos, o fizeram.

Capítulo III: Desenvolvimento Prático

1. Constrangimento e experiência sublime: Um exercício pictórico

No terceiro capítulo do Trabalho de projeto apresenta-se a investigação de teor prático realizada em paralelo com a pesquisa apresentada anteriormente. A vertente prática não corresponde a uma ilustração do que se transcreveu, mas a um processo de investigação similar onde o fazer e a reflexão sobre o fazer são centrais. Trata-se de uma componente empírica do Trabalho de projeto que apresenta os interesses particulares de uma prática assente na relação com o constrangimento, na busca de uma experiência sublime. É intenção desta vertente colaborar num duplo objetivo: a) apresentar um autor, para além dos referenciados, que utilize o constrangimento como dispositivo para aceder à experiência sublime; b) contribuir para a discussão de como o constrangimento pode ser uma ferramenta que possibilite a descoberta de soluções inesperadas, essenciais para alguma da prática artística.

Aqui são referidas as questões que estão na base da pesquisa, quais os conceitos eleitos, os procedimentos metodológicos e as etapas a seguir, concluindo-se com uma reflexão sobre os processos e os resultados.

Deve-se ter em consideração de que a prática artística envolve uma complexa rede de participantes, nomeadamente a razão, a emoção, o acaso, a motricidade, o gosto, a formação; sendo provavelmente impossível justificar todos os processos ou todas as condicionantes. Nesse sentido é feita uma ressalva de que qualquer descrição ficará sempre aquém do que está presente na obra de arte, e principalmente que este texto se trata de um guião para acompanhar os objetos e não para os substituir. Assim, foca-se a atenção na relação entre o constrangimento e o sublime, delegando para um segundo plano alguns aspetos que certamente contribuem para a realização da pintura mas que podem ser excessivos nesta descrição.

Inicia-se pela apresentação das questões e das expectativas que regem esta pesquisa, seguindo-se qual a definição de sublime que se privilegia e, na continuidade, o/s tipo/s de constrangimento/s a aplicar. São apresentadas etapas do desenvolvimento do trabalho prático, bem como as alterações resultantes das reflexões realizadas durante esses pontos de situação. Finalmente é mostrado o catálogo com uma seleção de objetos realizados durante a pesquisa, concluindo-se com uma reflexão sobre todo o trabalho desenvolvido.

1.1. Questões de investigação e objetivos

Na definição desta etapa do Trabalho de projeto definiu-se um conjunto de questões às quais se procuraria dar resposta. As questões são de natureza concreta, embora focadas em descobrir caminhos possíveis e, não tanto, respostas dogmáticas. Trata-se de investigação em arte, e na pintura em particular, pelo que a natureza do contexto obriga a que as respostas sejam de natureza dialogante e extrapolativa em vez de análise ou de natureza concreta. Assim, foram encontradas 4 questões com que se inicia a experimentação e reflexão sobre a prática individual. As questões que estão na base desta vertente prática são as seguintes:

- . Será possível definir um plano objetivo, assente em constrangimentos, para aceder à experiência sublime?
- . Que constrangimentos poderiam ser definidos e/ou observados?
- . Como atuar e que resultados se poderiam esperar?
- . Qual o contributo que este processo poderia ter para outros artistas e para a comprovação da relação entre o sublime e o constrangimento?

A este conjunto de questões juntar-se-ão outras com o desenvolvimento da investigação, nomeadamente ao nível dos processos formais e técnicos, bem como do modo como se poderá identificar tratar-se ou não de experiências associadas ao sublime, sendo desde já previsível a necessidade de haver uma reflexão sobre o papel do espectador em todo este processo, onde se inclui certamente o próprio artista enquanto espectador de todo o processo e dos resultados produzidos.

1.2. Conceitos

Começamos por identificar quais os conceitos que privilegiamos tanto de sublime como de constrangimento.

Em relação ao sublime, dá-se preferência à proposta apresentada por Friedrich Schiller e descrita no capítulo I, no ponto 2.3. Salientamos os seguintes aspetos descritos por Schiller:

«O sentimento de sublime é um sentimento misto. É composto por um *estado dorido*, que no seu grau supremo se exprime como um *arrepio*, e por um *estado alegre*, que pode intensificar-se até ao *encanto* e que, embora não seja propriamente prazer, é de longe preferido ao prazer por almas delicadas»³⁰³.

Não se trata objetivamente de definir que se procura apenas produzir este tipo de condição física e mental de estado dorido e posteriormente de estado alegre. Interessa a dupla relação entre a passagem do primeiro estado para o segundo, como um processo paradoxal, mas contínuo. O estado alegre que Schiller descreve é a percepção de um processo revelador associado a questões existenciais, as quais, logicamente não seriam possíveis de antever, isto é suprasensíveis. A opção por Schiller reside ainda na importância dada pelo autor à noção de *puro espirito* e à descoberta racional da *liberdade*.

«É precisamente esta falta integral de conexões teleológicas nessa profusão de fenómenos, pela qual estes ultrapassam o entendimento e se tornam inúteis para ele, que tem de ater-se a tal forma de conexão, que a torna num símbolo tanto mais adequado à razão pura, indo esta justamente encontrar nessa liberdade selvagem da natureza a expressão da sua própria independência face a condicionalismos naturais. Pois quando se retira o conceito racional a uma série de coisas toda a conexão entre elas, obtém-se então o conceito racional de liberdade³⁰⁴».

Considera-se que a liberdade é um elemento essencial em todo este trabalho porque simboliza os diversos processos de cariz transcendental associados ao sublime, refletidos na percepção individual. Mais do que qualquer

³⁰³ Schiller, p.222

³⁰⁴ Schiller pp.226,227

significação de sublime, é o sentido empírico de liberdade que reside, a nosso ver, o seu potencial. A liberdade está associada à percepção de ultrapassagem do limite, da finitude, situação que racionalmente é inalcançável.

Por outro lado a proposta de Schiller de *sublime patético* é de extrema importância na descrição da diluição dos limites entre experiência real e experiência artificial. Schiller refere que a *verdadeira desgraça*, a morte, e a *desgraça artificial*, a vivência indireta da morte, estão diretamente associadas no sublime patético. Ambas estão interligadas no modo como cada uma influencia a outra, diluindo os limites entre o real e o artificial. Resulta de um processo de aprendizagem, de formação, pelo contacto com a tragédia artificial e com a verdadeira tragédia, dando a ambas um cariz de tragédia idealista, porque não são completamente verdadeiras nem completamente artificiais. Este ponto é fundamental para a justificação do potencial da arte como contexto primordial para o sublime por se tratar também de um ideal que conjuga real e artificial. Schiller refere ainda como o sublime patético potencia a capacidade do sujeito tornar inócuo o poder da desgraça verdadeira, e desse modo ser possível obter o *conceito racional de liberdade*.

«Quanto mais vezes o espírito renova este ato de atividade própria, tanto mais o mesmo se tornará para ele numa aptidão adquirida, e ele fica a ganhar em relação ao impulso sensível, (...) lhe permite (... tratar) uma desgraça a sério, como artificial. O patético pode por isso dizer-se é uma inoculação do destino inevitável»³⁰⁵.

A escolha da proposta de sublime apresentada por Schiller responde a um interesse numa definição que se centra num processo de aprendizagem e conhecimento, e de contacto com o suprassensível, mas principalmente pelo potencial de exequibilidade e empirismo associado. Temos uma complexa relação entre aquilo que podemos identificar como sublime com os processos que nos possibilitam um delineamento empírico, particularmente relevante no âmbito deste Trabalho de projeto.

De acrescentar que a proposta apresentada por Derrida pode estar em continuidade com o que acabamos de apresentar, quando refere que mais do que uma impossibilidade (*inapresentável*), o sublime é a manifestação de uma quase impossibilidade³⁰⁶. Isto significa que tal como Schiller refere, não se trata

³⁰⁵ Schiller p.229

³⁰⁶ Ver Derrida: *La vérité en peinture* (1978)

de uma experiência com o impossível, mas a capacidade de se experimentar uma impossibilidade, isto é de atuar no *puro espírito*.

Em relação ao conceito de constrangimento, elegemos não a forma, mas a sua função, salientando apenas que damos preferência a constrangimentos reais. É dizer que o mais importante no constrangimento é o modo como vai atuar, e não tanto a sua configuração, mas que, neste Trabalho de projeto terá obviamente de ser possível de observar, pelo que se desvaloriza todos os constrangimentos de ordem subjetiva, embora ressalvando que estes também terão o seu contributo no desenvolvimento do trabalho. Tratando-se de uma componente empírica, o constrangimento poderá ser um dispositivo muito concreto que procure originar uma atuação diferente daquela que seria mais previsível. Salientamos o interesse na proposta de Lewandowsky apresentada no capítulo I, ponto 1.2, que refere como o constrangimento potencia uma atuação contrária à função do constrangimento e possibilita uma atuação libertadora.

Em termos práticos, consideramos o modo como Jason Martin utiliza a matéria na busca de respostas inesperadas como um modelo a seguir. Identificamos o modo como o material é o caminho para a valorização de uma atuação em que a afeção se sobrepõe a processos racionais e respostas preestabelecidas. Consideramos relevante o modo como Algarvio se orienta na natureza na busca de um percurso na pintura, ou como a convivência com natureza e objetos de arte são essenciais na obra de Alberto Carneiro, na diluição dos limites entre o natural, o construído e sobretudo considerar que todo o trabalho é co-construído. De ressaltar como a matéria é tratada de modo paradoxal na obra de Anish Kapoor e de Katharina Grosse, ou como a forma e o processo atuam de modo contraditório nas obras de Joan Fontcuberta e Michael Najjar. Por fim, salientamos o modo como a imagem é afetada quando comprimida ou perturbada por ruído como ficou visível nas obras de Baumgartner, Benson e Ruff. Optamos por não referir constrangimentos impostos no sujeito quer pelo contexto, quer pelo próprio sujeito, como ficou descrito nos pontos do capítulo II, *A sombra do terror* e *Perder-se no sublime*, porque se considera que estes processos terão reflexo na análise posterior do trabalho, embora não estejam definidos à partida.

Fazemos ainda uma ressalva à proposta de Robert Brandom de normatividade em que a aprendizagem de um processo inicialmente constrangedor, como uma técnica, pode, a partir do seu domínio e internalização, tornar-se essencial para uma atuação desimpedida e liberta do efeito desse mesmo constrangimento. Apesar de concordarmos com esta teoria, consideramos que os recursos que escolhermos para este trabalho

devem considerar sempre este processo como um aspeto a tentar contrariar. Caso o constrangimento seja absorvido, ou dominado, o seu impacto perde-se e provavelmente a prática torna-se racional, algo que se procurou sempre contrariar ao longo deste Trabalho. Nesse sentido, importa considerar que é nosso interesse optar por um constrangimento que objetivamente impeça que venha a ser totalmente dominado, e desse modo, vedado de se diluir na lógica.

1.3. Método

Considerando que o constrangimento será a principal ferramenta para dar início à reflexão prática e estando apresentadas as principais questões, definiu-se que este deve ser de ordem física e ter impacto no autor tanto a nível prático como racional. Pretende-se que o constrangimento convoque a manifestação de emoções contraditórias a partir de um primeiro momento de instabilidade ou de *estado dorido*. Obviamente que este estado deve ser provocado pelas limitações que o constrangimento impõe e, por isso, este deve impedir que o normal desempenho da pintura se processe, nomeadamente no sentido em que uma imagem que se constrói pela disposição organizada de tinta e formas sobre uma superfície seja afetado. O recurso deve originar uma atuação inicialmente titubeante, situação que deverá permanecer como instabilidade no decurso do trabalho. Contudo, espera-se que considerando a impossibilidade de contrariar este recurso, se altere o modo como a ação se desenvolve, reconhecendo que será impossível dominar totalmente o processo e assumindo que a atuação deve ser desobediente ou descomprometida com qualquer tentativa de racionalização da ação. A instabilidade é essencial para todo o trabalho porque convoca a contínua ideia de que a obra poderá fracassar, situação que não poderá ser contrariada, como se tratasse de uma inevitabilidade. Recordando as «ideias embaraçosas»³⁰⁷ apresentadas por Veiga Simão, consideramos que existe uma necessidade de convocar uma inevitabilidade de fracassar (finitude), para que seja possível perceber o sublime. Esta condição é essencial para explicar que o que se procura não são imagens ou experienciais previsíveis, pelo contrário, o que se tenciona é atuar num território que não é possível dominar, mas que nos apresenta respostas surpreendentes. Consideramos que se o processo funcionar que o que se irá experienciar e descobrir será certamente revelador e transformador, e que produza o que Schiller refere por *estado alegre*³⁰⁸.

Para conceder um papel relevante ao constrangimento capaz de orientar no sentido de um iminente fracasso, teremos de introduzir condicionamentos muito concretos que inviabilizem a natural resposta produzida pela formação ou pela cultura. A condição seria intencionalmente desativar as competências estéticas implementadas no corpo e na mente,

³⁰⁷ Ver capítulo I, ponto 1.1.

³⁰⁸ Ver capítulo I, ponto 2.3.

enraizadas numa sequência de treino e preparação, o que por si só obriga à utilização de um dispositivo externo ao sujeito capaz de atuar sobre as referidas competências. Poderia tratar-se de um processo de condicionamento resultante da aplicação de uma regra a que se responderia com obediência, tal como acontecera no trabalho anterior de Loureiro³⁰⁹. Assim, foram pensados possíveis recursos capazes de condicionar a presença destes elementos como a possibilidade de pintar com os olhos vendados ou às escuras, para perceber que o risco de insucesso, de acordo com os processos mais comuns, seria muito superior. O insucesso seria o da construção da imagem através de recursos ensaiados e previsíveis, de processos condicionados por respostas preestabelecidas, como acontece com a condição orientadora da Estética. No entanto, a importância de manter todos os estímulos em alerta, optou-se por buscar um processo que não impedisse a visão. Optou-se por utilizar um suporte incolor e translucido que seria pintado do avesso em relação ao modo como seria apresentado no final. O suporte translucido e incolor será pintado numa das faces, mas depois é apresentado na posição contrária, vendo-se a tinta através do suporte. A opção altera a perceção da composição já que a imagem final apresenta-se em espelho do modo como foi executada. A inversão da imagem, e consequentemente de todos os elementos apresentados, inverte em espelho a composição, mas também o gesto é condicionado porque a inversão da imagem apresenta-os de modo claramente distinto daquele com que foram realizados. Por fim, a imagem é construída num processo inverso ao habitual na pintura, em que as primeiras camadas serão sempre visíveis, contrariamente ao que é mais comum numa pintura sobre um suporte tradicional.

Os condicionalismos apresentados pelo suporte respondem à necessidade de aumento do risco de fracasso da imagem segundo os processos mais consensuais da sua construção, nomeadamente a composição, a marca deixada pelo gesto, a sobreposição de camadas e a cor. Opta-se por não referir o desenho ou a perspetiva por se assumir a pertinência da pintura não estar associada a nenhuma categoria pré-definida. O suporte não foi uma escolha ocasional, mas resulta de uma pesquisa iniciada com a realização do Mestrado em Pintura, concluído em 2011, onde o vidro fora o material eleito. A seleção deste material entre diversos suportes experimentados, de cariz objetivamente

³⁰⁹ Referimos as obras em MDF escavado realizadas entre 2004 e 2012, onde a imagem previamente definida atuava como um processo de constrangimento a que se responderia de modo obediente. Apenas depois de concluídos os sulcos, a imagem ficaria totalmente visível.

industrial, foi por isso uma escolha natural. A opção por *plexiglass*, ou vidro acrílico, em detrimento do vidro, resultou da qualidade completamente incolor que no vidro não se apurara.

Assim, verificou-se que o suporte seria obviamente o recurso ideal para induzir o risco de fracasso ou de erro, mas também de descoberta e de revelação.

1.4. Operacionalização das variáveis da prática

Numa perspectiva de responder às questões de natureza prática definidas circunscreveu-se um plano concreto de atuação:

. Será possível definir um plano objetivo, assente em constrangimentos, para aceder à experiência sublime?

. Que constrangimentos poderiam ser definidos e observados?

A primeira questão só poderá ser respondida na conclusão da investigação, no entanto a pesquisa de cariz teórico e a experimentação de ordem prática iniciada durante o Mestrado em Pintura, permitem indiciar algumas respostas. Nos capítulos anteriores foi possível verificar que o modelo utilizado por Jason Martin se pode inscrever neste ponto como um processo objetivo de operacionalização das variáveis da prática para responder à primeira questão. No exemplo de Martin, o uso de uma matéria maleável e orgânica sobre um suporte rígido e industrial permitia ao artista um conjunto de respostas de cariz emocional e visual que o orientavam na direção de uma solução desejada mas não procurada objetivamente, identificada apenas quando alcançada. A opção utilizada neste trabalho de projeto será semelhante. A matéria maleável será a tinta e o suporte, *plexiglass* ou vidro acrílico. A tinta será distribuída com recurso a diversas ferramentas como pincéis, espátulas, trinças, papel, à pistola, esponjas ou com as mãos; e pode ser fluida ou densa, acrescentada em camadas ou numa única sessão. O suporte, durante a execução da pintura, pode variar entre a posição vertical e a horizontal, dependendo da densidade da tinta. Da experiência anterior verificou-se a necessidade de concluir a pintura com esmalte branco que isola a pintura e acrescenta alguma luz ao trabalho, e que impede qualquer continuidade na intervenção na imagem. Foi ainda identificada a necessidade de acabamento com um perfil de cobre natural, material que sofre sucessivas alterações físicas e visuais, nomeadamente a alteração cromática da superfície e a oxidação.

Certo de que não está garantido que este processo metodológico permita aceder a experiências sublimes, permite garantidamente a aproximação do artista a um iminente processo de instabilidade e fracasso, características associadas ao sublime. Os dispositivos garantem a presença do risco e aumentam a fragilidade da atuação reduzindo o domínio imposto pelas competências, quer técnicas quer estéticas. Em certa medida, a atuação é

condicionada a um estado metafórico de dor produzido pela incerteza e pela iminência do erro, convocado pela incapacidade de domínio e pelos constrangimentos impostos sobre a razão e sobre o virtuoso. O processo impõe a impossibilidade de observação das diversas etapas da pintura e do tipo de intervenção que cada gesto ou camada concedem à imagem e convoca o artista para a possibilidade de descoberta e revelação associadas ao sublime, nomeadamente definido por Burke, em que o processo de dor é sucedido por um processo de deleite associado à remoção da dor³¹⁰. Nesse sentido, a momentânea situação em que o autor está envolvido durante a execução é procedida de um estado de contemplação da ordem dos acontecimentos e do seu registo na superfície. Eventualmente este processo pode revelar-se como uma experiência sublime.

Quanto à segunda questão, sobre os constrangimentos definidos e aqueles que poderiam ser observados, dizer o seguinte. O uso do suporte atua sobre a razão e impede a normal escolha de recursos associados à estética e à composição. Impede ainda que o gesto seja realizado seguindo processos ensaiados e virtuosos. A sucessão de camadas barra o retoque e o acerto da composição ou da luz, bem como impossibilita a retificação da ordem e da direção dos gestos realizados. Em síntese, o suporte concede à ação um deslocamento dos processos mais recorrentes escolhidos pela razão e atua como um desestabilizador emocional, não só como privação e dor, quer como revelador de estados de prazer e contemplação associados à descoberta do inesperado.

Em relação aos constrangimentos que são observados, a imagem apresenta-se em espelho ao modo como fora realizada, invertendo a maioria das soluções escolhidas ao nível da forma e da composição. Fica ainda protegida pela superfície de vidro acrílico que aparece entre o espectador e a tinta, não se identificando o tipo e a densidade da matéria. A superfície vidrada atua como um espelho do espaço envolvente convocando-o para o interior da pintura, incluindo o espectador.

Em síntese, a imagem foi construída num decurso a que só no final pudesse ser observada, e mesmo que pudesse ser prevista, não permitia a interferência ou retificação devido à sucessão de camadas que impede o acesso à camada precedente e, como tal, o seu retoque. Por fim, a imagem vista através do suporte perde a sua densidade material e apresenta-se como o

³¹⁰ Ver capítulo 2.3

reverso de uma ação, congelada numa superfície espelhada onde espectador e espaço são refletidos.

Assim, a imagem é o culminar de um processo onde dor e instabilidade atuam em paralelo à descoberta e ao prazer, em que todas as etapas correspondem à sucessão de acontecimentos que ficam registados e condensados no interior da superfície vítrea, impedidos de qualquer mudança ou intervenção por parte do artista. O espectador, por seu lado, é confrontado com a impossibilidade de aceder ao interior do suporte surgindo-lhe a dúvida sobre tipologia daquilo que está a observar, nomeadamente se se trata de uma pintura ou de outro processo técnico qualquer. O seu reflexo, tal como o do meio envolvente vão condicionar a leitura da imagem, concedendo a hipótese de tanto espaço como observador serem integrados na superfície ou substituindo a própria imagem através do espelho.

1.5. Normas externas e internas

As normas externas prendem-se com as características dos suportes, dos materiais e dos dispositivos a utilizar onde se insere a cor. Estão incluídas questões como a natureza das ferramentas e da dimensão do suporte que afetam gesto, composição, ação, bem como a perspectiva de receção do impacto da imagem, já que um formato de grandes dimensões vai exigir uma atuação distinta de um formato de pequenas dimensões.

As normas internas são reguladas pelo estado emocional do momento, bem como da reação que possa ser ativada pela sucessão de acontecimentos. As normas internas incluem ainda aspetos de ordem formativa e de gosto, tal como de natureza discursiva.

1.5.1. Formato

A experiência anterior, no âmbito do Mestrado em Pintura, em que o formato selecionado foi o quadrado, e as medidas entre 60x60cm e 150x150cm, levou à decisão de que o formato deveria ser retangular e que a sua posição seria sempre vertical. Estas opções resultam da ideia de que a espacialidade produzida pelo formato permitem uma maior dinâmica gestual, mas também no modo como a leitura da obra será realizada. A verticalidade está associada a uma escolha influenciada por autores que tratam o sublime, nomeadamente Mark Rothko e Yves Klein. O retângulo nesta posição possibilita uma disposição com forte presença de um alto e de um baixo, dando aos elementos apresentados presença de gravidade ou de leveza. Foi também consciente a escolha de um formato associado à ideia de retrato e de representação de cariz religioso, pela relação que se pretende estabelecer com a reflexão e o transcendental. No entanto, tratam-se apenas de premissas, sem garantias de que possam resultar.

Quanto às dimensões, optou-se por variar em dimensões que vão desde formatos de 30x20cm até 200x150cm. Os formatos intermédios estão sempre relacionados proporcionalmente com os restantes. A opção por formatos de menor dimensão visa a concentração do gesto e da mancha, enquanto os formatos maiores visam a libertação da fisicalidade do corpo e valorizar o fenómeno.

1.5.2. Material e pigmento

O conhecimento e uso anterior do óleo levaram a que se optasse por uma tinta que não estivesse fortemente comprometida com procedimentos técnicos rigorosos, pelo que se elegeu o uso do acrílico em tinta e em spray. A flexibilidade técnica, nomeadamente a transparência, o modo como se pode utilizar a tinta sobre gordo e magro de modo aleatório, a secagem rápida ou moderada, e a pastosidade, foram determinantes na sua escolha. O uso de spray ou tinta em pasta permite uma maior amplitude de soluções plásticas e visuais. Ambos possibilitam a interação e diluição com água, não havendo incompatibilidade na sua utilização.

Quanto às ferramentas a utilizar. Selecionou-se um leque de trinchas e pincéis que possibilitassem registos diversos, com pelo sintético e natural, havendo inclusive algumas trinchas e pincéis de uso industrial, com pelo grosseiro e muito duro. A aplicação do spray é feita com latas de tinta pré-compradas ou através de pistola de pressão de ar. Prevê-se a aplicação de água ou tinta líquida com dispersores em spray de líquidos. Está previsto o uso de espátulas, de panos, esponjas e papel, principalmente como processo de subtração de tinta ou para criação de gestos com formas mais informais do que as produzidas pelos pincéis e trinchas.

O leque amplo de materiais e a flexibilidade técnica do acrílico permitem responder a um grande número de estímulos e de soluções sem a presença limitadora do procedimento técnico, processo que certamente iria condicionar o ato empírico.

1.5.3. Cor

Da experiência anterior com policromia, e das limitações processuais daí resultantes, nomeadamente da necessidade de pensar consecutivamente nas relações entre as cores, percebeu-se que o trabalho ficaria sempre limitado a uma tentativa de representação de algo concreto. Assim, foi-se reduzindo e segmentando a cor a um espectro cada vez menor, derivando na escolha da monocromia. Nesse seguimento, foram selecionadas algumas cores e respetivas variações tonais: cinza, verde, vermelho, violeta e finalmente azul. Das experiências que foram sendo executadas, selecionou-se numa fase posterior o violeta e o azul. Estas duas cores partilhavam uma qualidade intensa de promover reações afetivas que remetiam para estados de calma, introspeção, melancolia, silêncio e nostalgia. Contudo, depois de alguns testes, acabou-se por limitar o estudo ao azul, refletindo alguns exemplos conhecidos de autores que anteriormente o fizeram, nomeadamente Yves Klein, com o seu IKB (International Klein Blue); a Fase azul de Pablo Picasso; alguns dos filmes de Bill Viola³¹¹; ou a simbologia atribuída ao azul por Kandinsky, nomeadamente de que o azul é considerado uma cor que remete para o imaterial e capaz de despertar um sentimento profundo de desejo de pureza e proximidade com o divino³¹². Ao mesmo tempo é uma cor que remete para o simbólico, promovendo o distanciamento do físico.

Particularmente importante na seleção do azul é a relação que estabelece com o natural, com a atmosfera e com a água, elementos referenciais ao espaço e ao contexto, mas não ao ser humano. Este aspeto foi crucial na decisão do azul em relação ao violeta, pois a presença do vermelho na mistura da cor trazia para a pintura uma temperatura quente que parecia remeter para a fisicalidade do corpo humano. Paralelamente o azul, ou azuis, conseguem produzir ligações muito diversas que vão desde sugestões de calor com o uso de cores com mistura de Azul Ultramarino, a cores de sugestão de extrema melancolia quando o azul, principalmente o Prússia se aproxima do preto. Já o azul Ciano promove sugestões de reflexos e de luminosidade indireta, algo que parece introduzir nas pinturas uma estranha volumetria, mesmo que não houvesse esse interesse. Contudo, o modo como a cor é introduzida na pintura não é normalmente racional, mesmo que se reconheça o modo como cada azul produz determinado tipo de efeitos e sensações.

³¹¹ Bill Viola, *Ascension* 2000;

³¹² Kandinsky, W: *Do espiritual na Arte*. Martins fontes, São Paulo, 1996

1.5.4. Gesto

O gesto tem uma grande relevância para este trabalho porque é o registo do corpo, e aquele que será mais afetado pelo uso do plexiglass. É objetivo que o gesto esteja vincado no trabalho porque é o principal processo para evidenciar o sucesso e o insucesso da relação entre artista e o quadro. Sucesso, no sentido que o gesto se liberta pela interação com o constrangimento. Insucesso, caso este se mantenha condicionado pela tentativa de atuar de modo racional e calculado. Espera-se que o gesto seja solto e assertivo como um traço de caligrafia, mas paralelamente que ao ser apresentado em espelho do modo como foi realizado, se evidencie como revelador de dados novos sobre a experiência e sobre o próprio autor. Significa que se tem interesse em manter a frescura de uma atuação descomprometida, do mesmo modo quando se assina um documento, em que toda a aprendizagem parece coincidir na velocidade e assertividade daquele momento (algo essencial na arte caligráfica oriental) mas que ao ser invertido se revele e revele o inesperado. O gesto terá esta dupla verdade, a da aprendizagem e a da descoberta do desconhecido. Um exemplo muito simples deste sistema é o modo como nos habituamos a ver a nossa imagem refletida no espelho, em que fazemos os movimentos certos para a imagem que vemos, mas que, na realidade, estamos a agir totalmente ao contrário do que vemos. Se por exemplo fizéssemos o mesmo gesto perante um monitor que nos filma em tempo real, todos os nossos movimentos sairiam errados pela necessidade que teríamos em inverter os nossos movimentos treinados. O gesto terá essa qualidade de ser realizado num determinado decurso, e depois invertido, e nesse estado, já não ser o mesmo gesto, mas um outro, completamente distinto.

1.5.5. Matéria

A matéria será numa primeira fase, determinante da atuação e do gesto, pela sua qualidade corpórea e sensorial, revelando e dialogando com o autor durante as diversas camadas de pintura. Contudo, num segundo momento, quando a pintura está concluída, a matéria fica submersa pela superfície vítrea do *plexiglass*, sendo impossível perceber a qualidade e a quantidade de matéria presentes na pintura. Neste estado, a matéria tinta transforma-se em superfície sem matéria ou, pelo menos perde a sua componente tátil, surgindo apenas a superfície industrial do vidro acrílico. Assim, numa primeira fase, durante a execução da pintura, a matéria desempenha um papel semelhante ao descrito sobre a obra de Jason Martin ou de Herbert Brandl, em que é fundamental para a descoberta da forma e dos elementos que compõem a imagem. Numa segunda fase, a matéria submete-se a uma condição contrária em que a sua presença pode apenas ser imaginada ou sugerida. Neste sentido, a matéria assume um paradoxo em relação à função estabelecida anteriormente, recordando a função que a matéria atribui às obras de arte de Kapoor ou de Grosse.

Acrescenta-se à matéria tinta e ao suporte em plexiglass, depois da pintura concluída, um acabamento com uma moldura em cobre não tratado. Esta moldura, um perfil alto, mas muito fino quando o quadro é visto de frente, dá ao objeto um acabamento estético, mas é sobretudo um elemento metafórico. A oxidação e transformação visual comum no cobre não tratado vão ter uma interferência na interpretação da pintura, nomeadamente porque este acabamento regista a passagem do tempo e do efeito dos elementos, bem como do manuseio da pintura. A moldura é por isso também uma espécie de calendário que regista a passagem do tempo e que indicia o espectador sobre a proximidade ou a distância do acontecimento empírico que deu origem à pintura. Paralelamente o cobre, matéria ancestral, remete ainda para a ideia de intemporal, para a passagem do tempo e para a impossibilidade de perceber a que tempo pertence. Refira-se que a partir de certa altura o cobre escurece de tal forma que a sua transformação será cada vez menor, o que sugere um tempo cada vez mais ambíguo e, por isso, intemporal.

1.5.6. Espelho

O espelho está presente em duas etapas da pintura. O primeiro resulta da inversão em espelho da imagem entre o momento em que esta é realizada e o momento em que esta é apresentada. Este espelho inverte a pintura e revela a imagem final, impossível de retocar, com todas as ingerências presentes. Um segundo espelho acontece quando a imagem final é apresentada ao espectador, onde se inclui o artista, e pelo uso de uma superfície vidrada, esta vai refletir a imagem daquilo que se encontra perante a pintura. A pintura é, desta forma, envolvida ou submersa novamente pelo reflexo dos elementos que se apresentam no contexto onde está. Neste sentido, o espelho sobrepõe-se à imagem pintada e, em certos casos, o espaço e o espectador são mais evidentes do que a pintura executada. Por isso, a pintura, é um duplo espelho em que num primeiro momento inverte a imagem, revelando o ato empírico, e num segundo momento, a imagem, volta a inverter-se introduzindo o espectador na pintura. Em certa medida, este duplo movimento produzido pelo espelho e pelo movimento em espelho, conduz a uma complexa intervenção originando um novo processo empírico, com intervenção direta do meio e do observador.

2. Operacionalização das variáveis do autor

Para além das variáveis de operacionalização da prática, importa enumerar aqueles que dizem respeito ao autor. Nesta base, o autor terá um papel preponderante na realização empírica. Importa referir um primeiro impacto produzido pelo constrangimento associado à condição de investigador enquanto artista e enquanto académico, condicionalismo que se tentará direcionar apenas para o rigor e a qualidade do Trabalho de projeto. Um segundo constrangimento resulta do conhecimento produzido, ao longo dos anos, através do contacto com a teoria e especialmente com a prática pictórica, situação que pode originar o condicionamento da ação pelo recurso a soluções pré-estudadas e ensaiadas, nomeadamente no que se refere à composição ou à Estética. Por fim, enquanto pintor, decerto que alguns recursos serão mais frequentes do que outros, nomeadamente características associadas à natureza e à paisagem, assuntos frequentemente tratados pelo autor. Um outro aspeto que merece reflexão é do artista enquanto espectador. Tratando-se de um ato empírico com origem num processo condicionado, certamente muitos dos fenómenos que acontecem ao longo do desenrolar da pintura são inovadores ou inesperados para o autor, pelo que, nesta condição, o pintor será claramente um espectador dos acontecimentos iniciados por si próprio. Isto acontece não só quando a pintura está concluída e encerrada, como vai acontecendo sucessivamente ao longo do fazer. O fenómeno é não só físico como intelectual, em que continuamente o autor é colocado perante questões diferentes ao longo do processo, a que deve reagir, responder ou validar. Esta condição é semelhante à vivida pelos pintores do expressionismo abstrato, nomeadamente Jackson Pollock, ou de Herbert Brandl, Katharina Grosse, ou mesmo do fotógrafo Thomas Ruff, na série JPEGs.

Doravante a experiência sublime poderá manifestar-se durante este processo fenomenológico, ou então na condição de espectador, perante a pintura final. Isso dá origem a dois tipos de espectadores intervenientes na pintura: um espectador ativo, que tem interferência direta na imagem e que será o pintor; e um espectador passivo, que interage com o objeto final, todos os que se apresentem perante a obra mas também o artista, embora sem interferência possível na pintura.

2.1. O artista como espectador

O impacto do constrangimento sobre o sujeito possibilita que este seja duplamente obediente e desordeiro ao seu poder. No primeiro caso, é forçado a uma determinada atuação, ficando sempre sob o domínio do constrangimento. No segundo caso, o sujeito pode atuar contra os limites apresentados pelo constrangimento e agindo e reagindo de acordo com o evoluir da experiência. O artista pode atuar das duas formas, cumprindo com as premissas apresentadas pelo constrangimento, ou então interagindo com elas. Em ambos os casos, o artista pode agir como espectador do efeito produzido pela ação condicionada. Pode ser um espectador passivo que observa como as condicionantes revelam dados novos sobre o autor, como acontece por exemplo nos casos descritos no capítulo II, ponto 2.6, referindo-se aos artistas que utilizam processos de constrangimento psíquico através do consumo de alucinogénios (Tomaselli); hipnose (Mullican) ou meditação (Abramović). Este processo pode acontecer ainda nos exemplos apresentados por Fontcuberta ou Najjar quando recorrem a programação informática que dá origem às suas imagens. O artista, enquanto espectador passivo, é responsável pela seleção das regras e dos constrangimentos, mas depois é um observador dos efeitos produzidos. Certamente que não será exatamente idêntico ao espectador comum que só pode dialogar com o objeto final, mas a relação é estabelecida na premissa de que a definição de um percurso e um determinado programa irá originar algo distinto de que também o artista é um espectador passivo.

O outro caso, o artista como espectador ativo, é um diálogo mais complexo, em que o artista reage e atua conforme a continuidade do ato empírico. Se numa fase inicial, o artista define as premissas que vão introduzir o seu trabalho, do mesmo modo que no exemplo anterior, num segundo momento, o diálogo que se vai estabelecendo entre artista e pintura permite agir e reagir como um espectador que é também um interveniente. Veja-se o modo como Grosse e Martin alteram os seus trabalhos, ao longo da sua realização, como reagem à sucessão de acontecimentos. Apesar de parecer um processo semelhante ao realizado por todos os artistas durante a praxis, certamente se considera que o modo como inicia vai certamente condicionar todas as etapas da pintura. Recordemos a obra de Jackson Pollock, realizada com a técnica do *dripping*. Por mais controlo que o pintor tivesse sobre a técnica utilizada, o recurso utilizado (um constrangimento, na medida em que o autor não poderia tocar ou retocar a pintura), obrigava-o a um constante repensar do fazer e, a partir daí, a um diálogo em que o artista é espectador de sua própria ação, e um interveniente contínuo. Trata-se de uma interação

profundamente fenomenológica em que o constrangimento tem uma intervenção continuada e onde a afeção é intensa. Nesse contexto certamente será possível prever que, a haver algum tipo de experiência sublime, este será um dos momentos com maior probabilidade de acontecer. É nesta busca/diálogo com o imprevisto, com o desconhecido que a revelação poderá acontecer, mesmo que não se tenha ideia do que será. Só quando for encontrada a resposta, e se isso acontecer, se percebe que se encontrou porque certamente se passará de um estado dorido para um estado alegre.

De registar ainda que a experiência sublime pode suceder numa fase posterior, no contacto com a pintura, dependendo do espectador, da envolvente espaciotemporal. Contudo, para o artista, a obra final será sempre um processo que regista e congela o debate que aconteceu, sendo que a pintura final pode, ou não ter a capacidade de promover uma manifestação sublime. Isso depende e dependerá do espectador.

2.2. Conclusão

Definidas as premissas da componente prática do Trabalho de projeto, fica a faltar apresentar os objetos que foram sendo realizados ao longo desta pesquisa, salientando que se opta por não tentar explicar todos os processos que estão na base de cada pintura, já que mais do que qualquer explicação, é na forma e no contacto direto com os objetos que se pensa e reflete sobre pintura. Fica a noção de que é intenção deste trabalho prático que o artista seja um espectador ativo e interveniente, permitindo apenas a posição de espectador passivo a partir do momento em que a pintura não mais permita qualquer intervenção. Nesse momento, cabe-lhe apenas a função de apresentar condignamente as pinturas e deixar-se reagir ou confrontar pela obra final.

The background of the entire page is an abstract artwork consisting of dense, overlapping brushstrokes in various shades of blue and black. The strokes are directional, generally moving from the top-left towards the bottom-right, creating a sense of movement and depth. The colors range from deep, dark blues to lighter, more vibrant cyan tones, with black used for darker, more textured areas.

Catálogo



84. Domingos Loureiro, Vista da exposição: *Em direção ao azul*, Silo- Espaço Cultural, Matosinhos, 2015



85. Domingos Loureiro, Vista da exposição: *Em direção ao azul*, Silo- Espaço Cultural, Matosinhos, 2015



86. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo I*, Acrílico e esmalte sobre plexiglass, 150x200cm, 2013



87. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo II*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 70x50cm, 2015



88. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo II*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 70x50cm, 2015



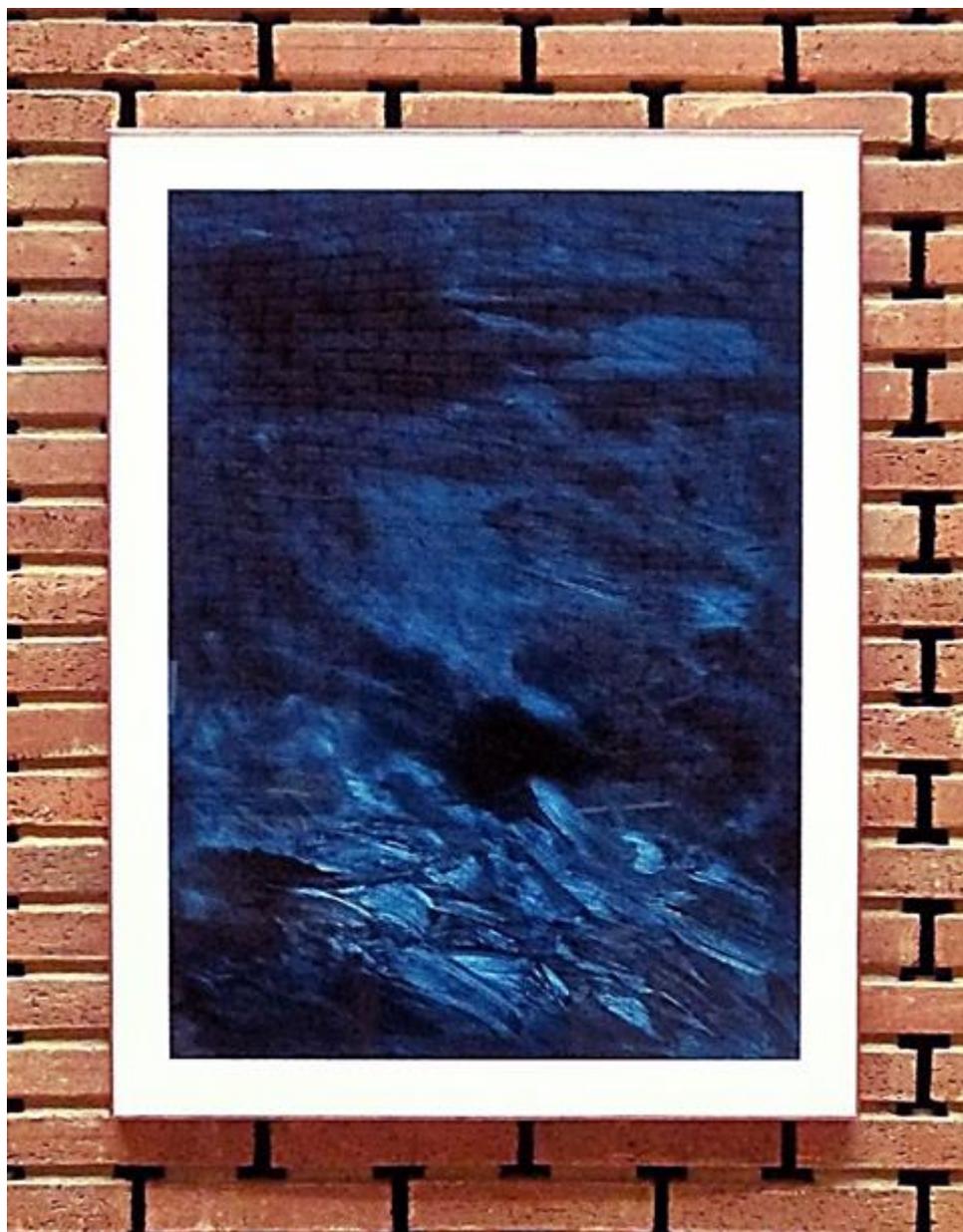
89. Domingos Loureiro, Paisagem-corpo III, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 70x50cm, 2015



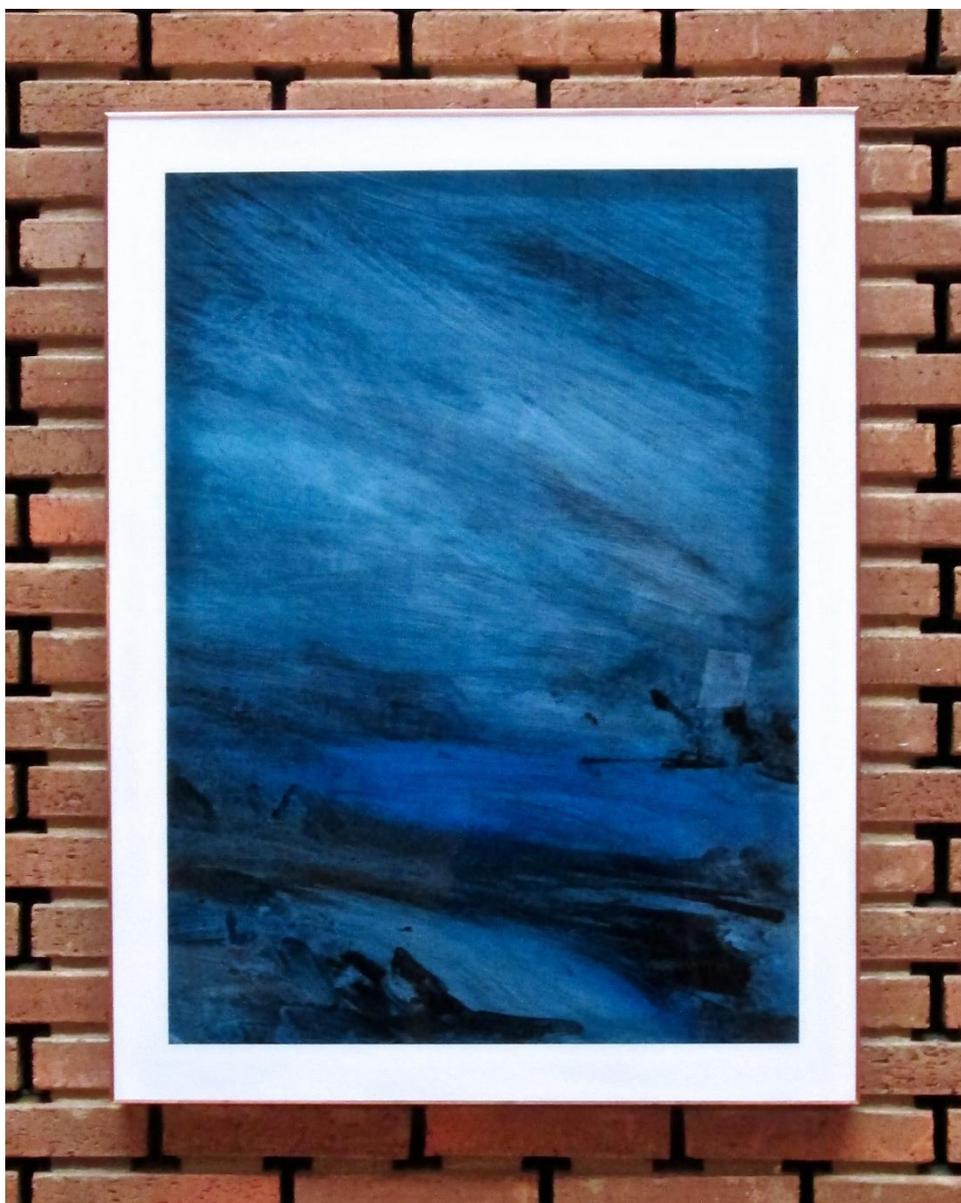
90. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo IV*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 70x50cm, 2015



91. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo V*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 80x60cm, 2015



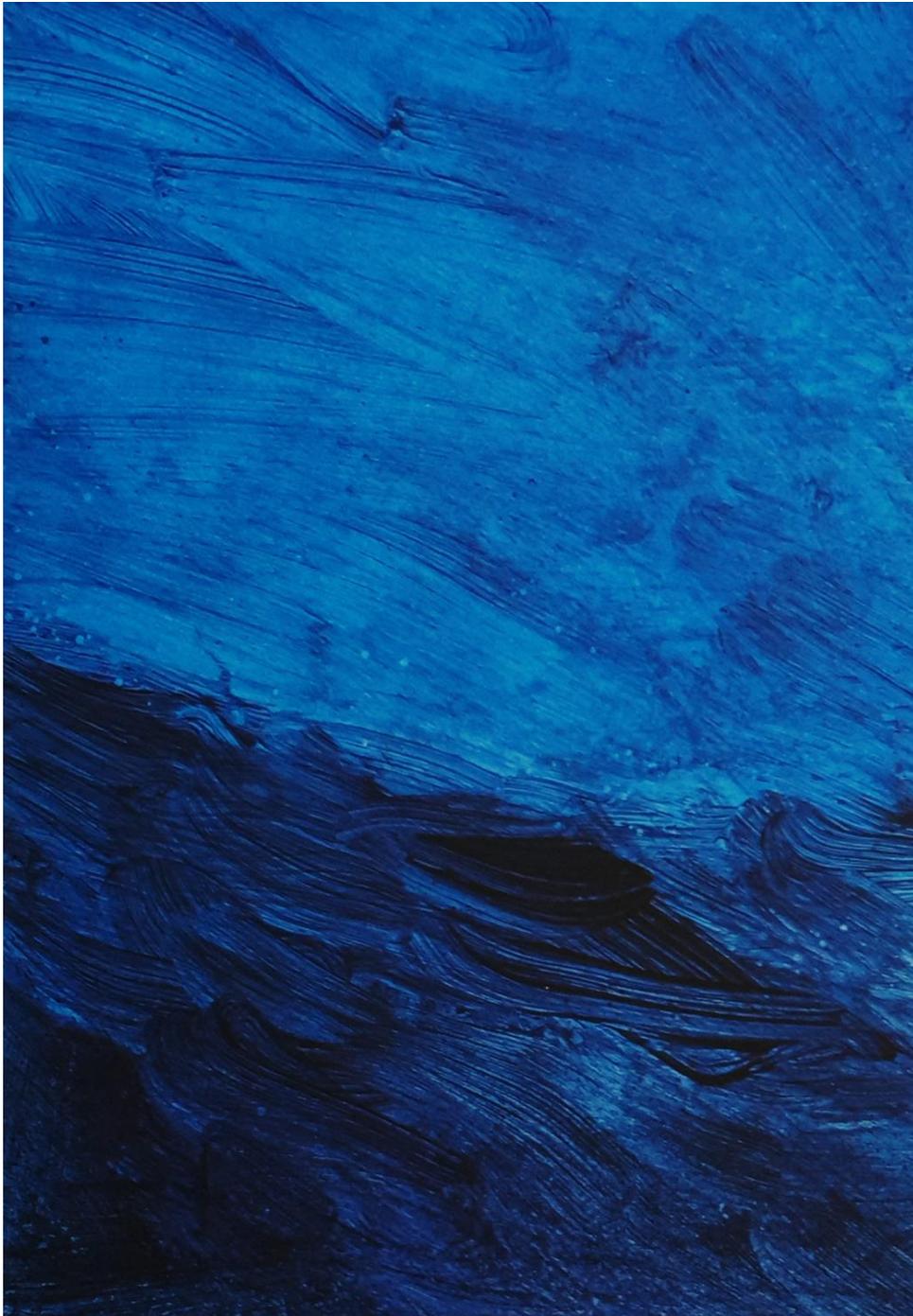
92. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo VI*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 102x75cm, 2014



93. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo VII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 102x75cm, 2014



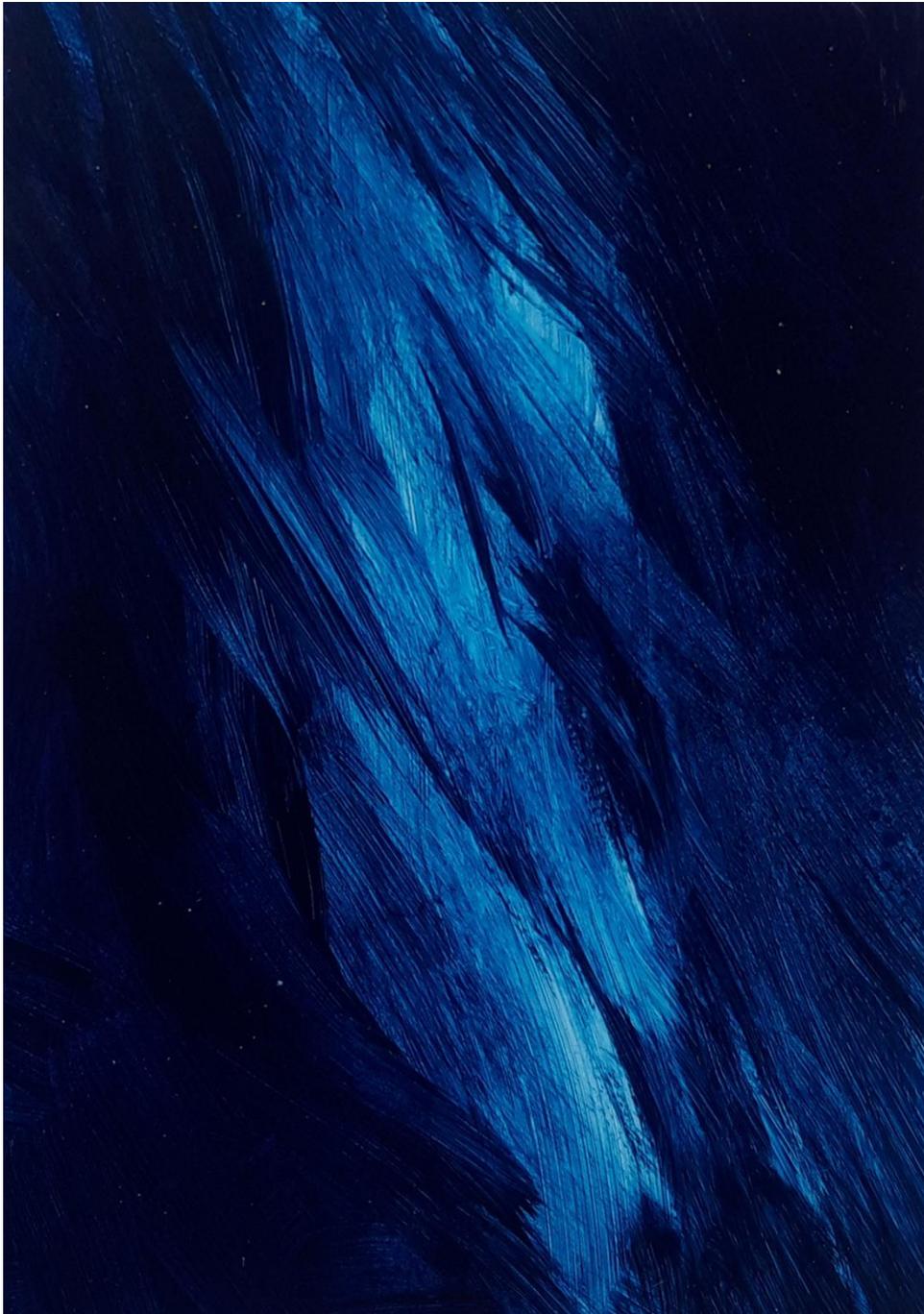
94. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo VIII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 102x75cm, 2014



95. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo IX*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2015



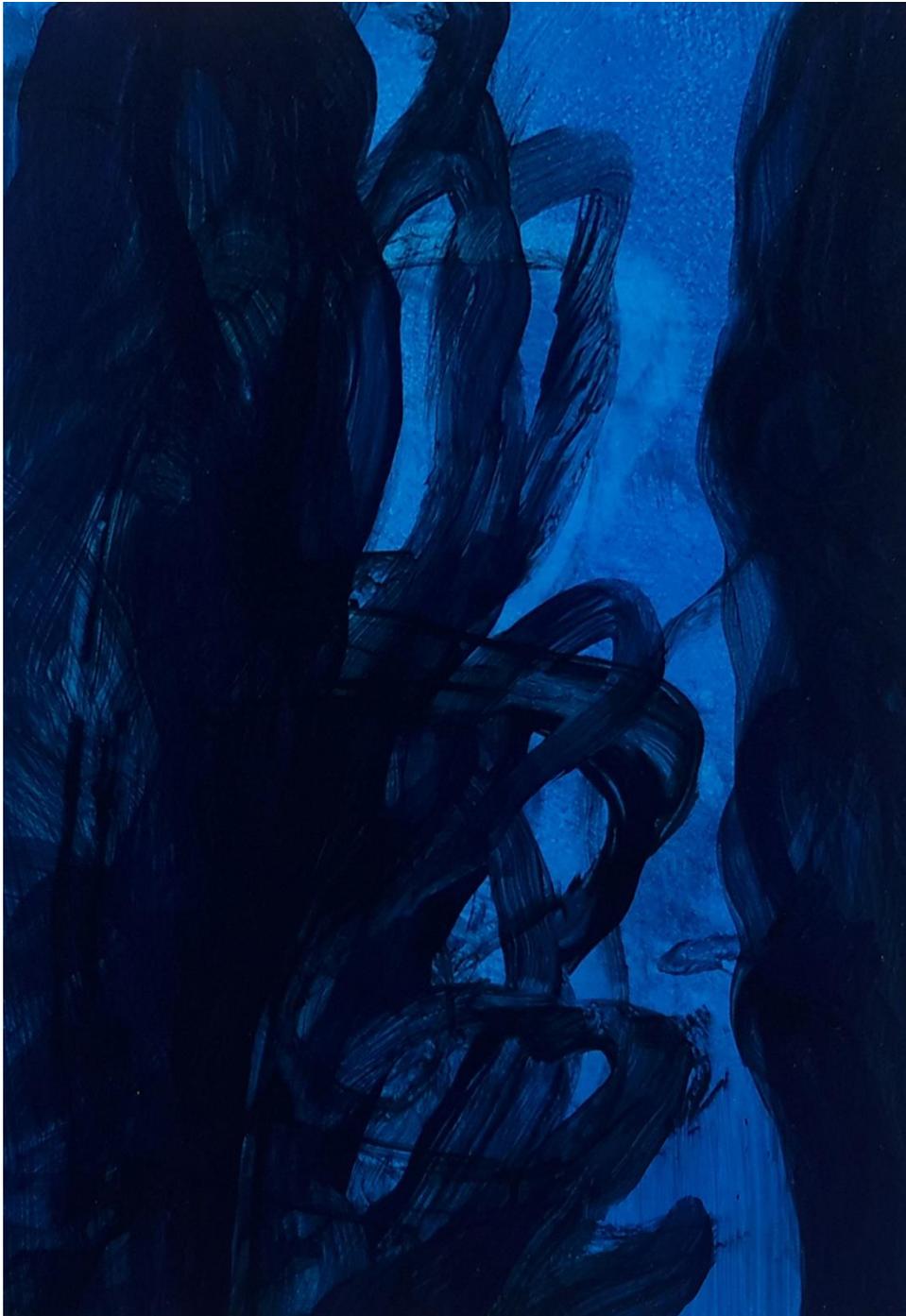
96. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo X*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2015



97.Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XI*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2015



98. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2015



99. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XIII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2015



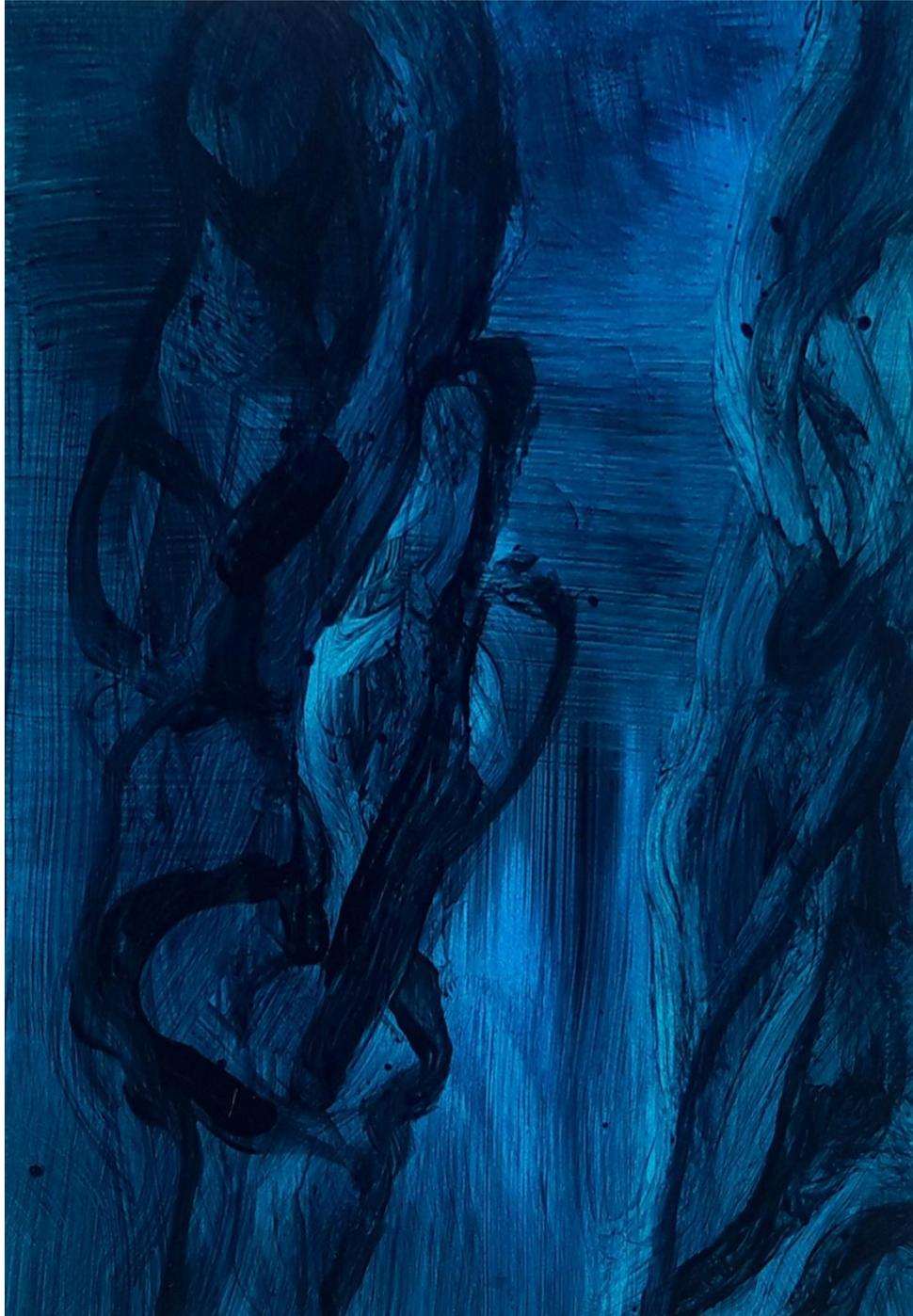
100. Domingos Loureiro, Paisagem-corpo XIV, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2015



101. Domingos Loureiro, Vista da exposição



102. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XV*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x40cm, 2016



103. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XVI*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2016



104. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XVII*,
Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre,
29x20cm, 2016



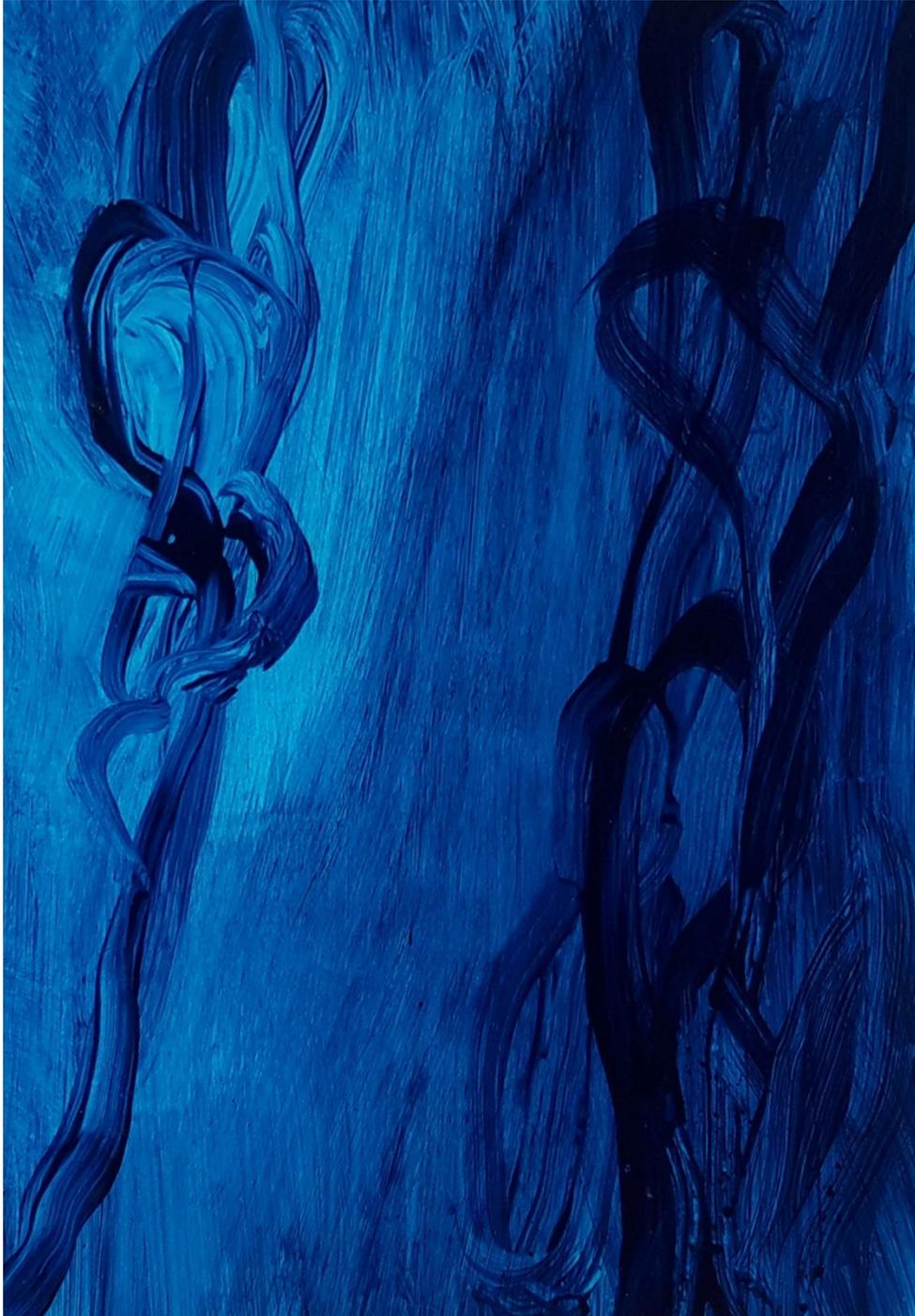
105. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XVIII*
Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre,
29x20cm, 2016



106. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XIX*,
Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre,
29x20cm, 2016



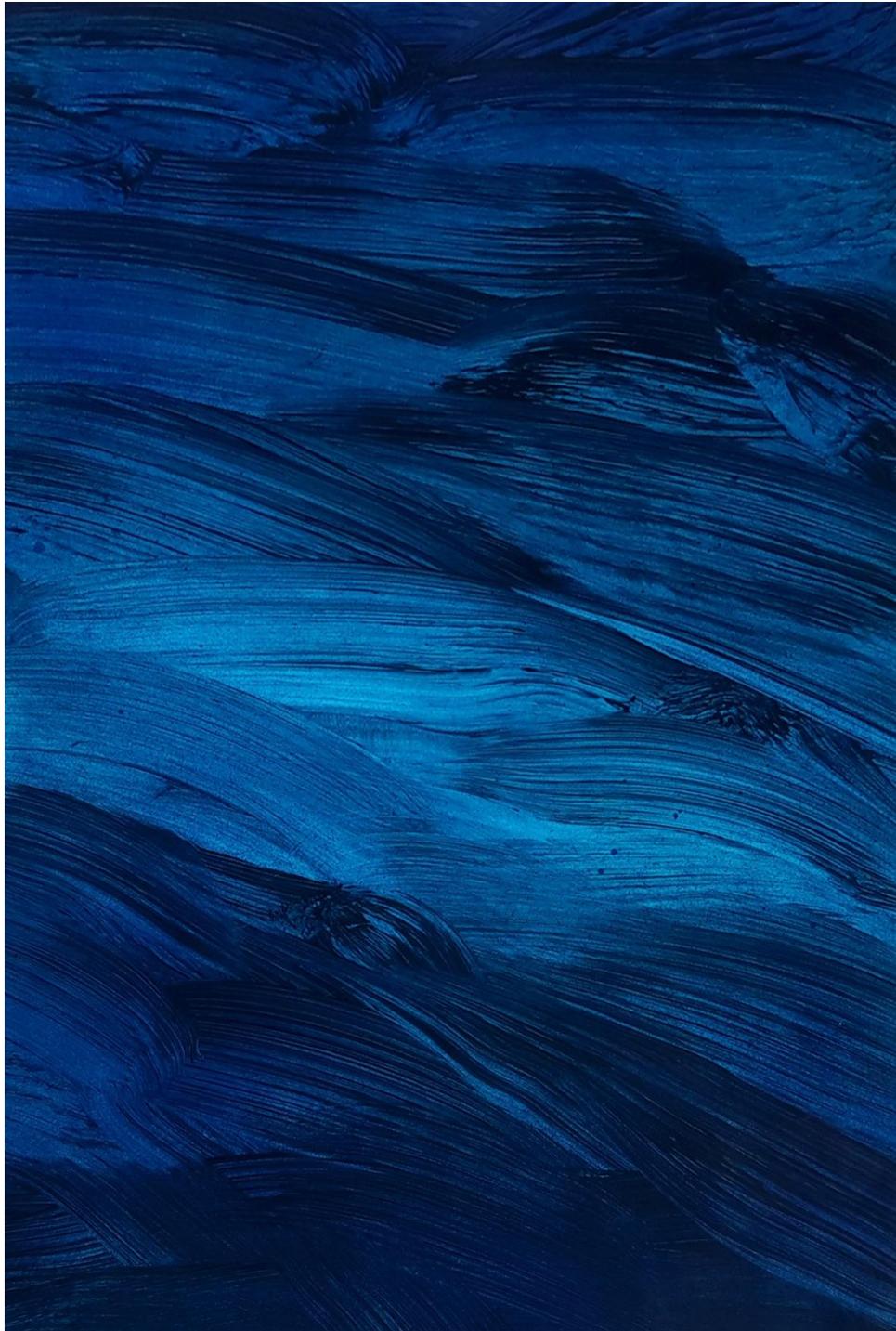
107. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XX*
Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre,
29x20cm, 2016



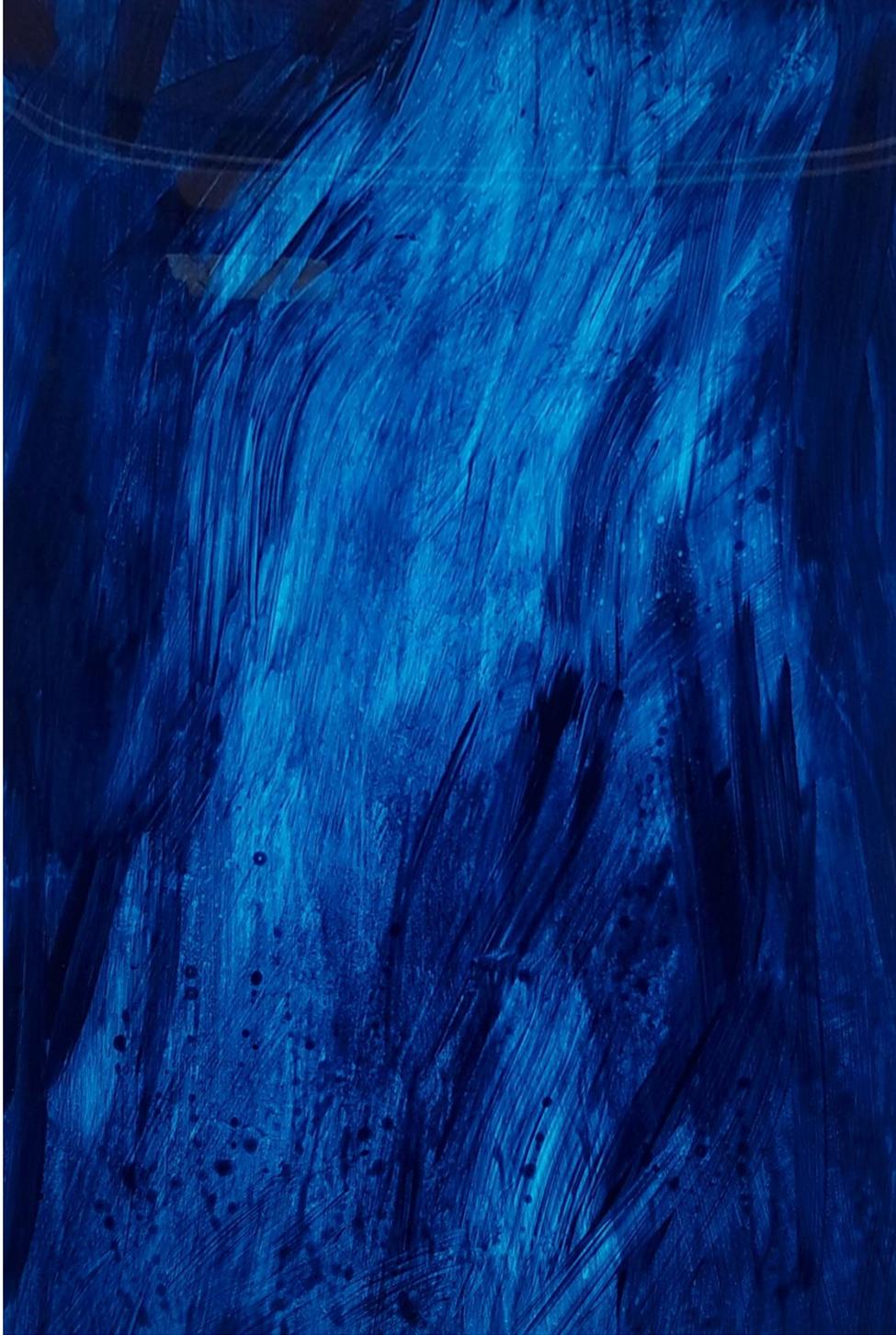
108. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXI*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2015



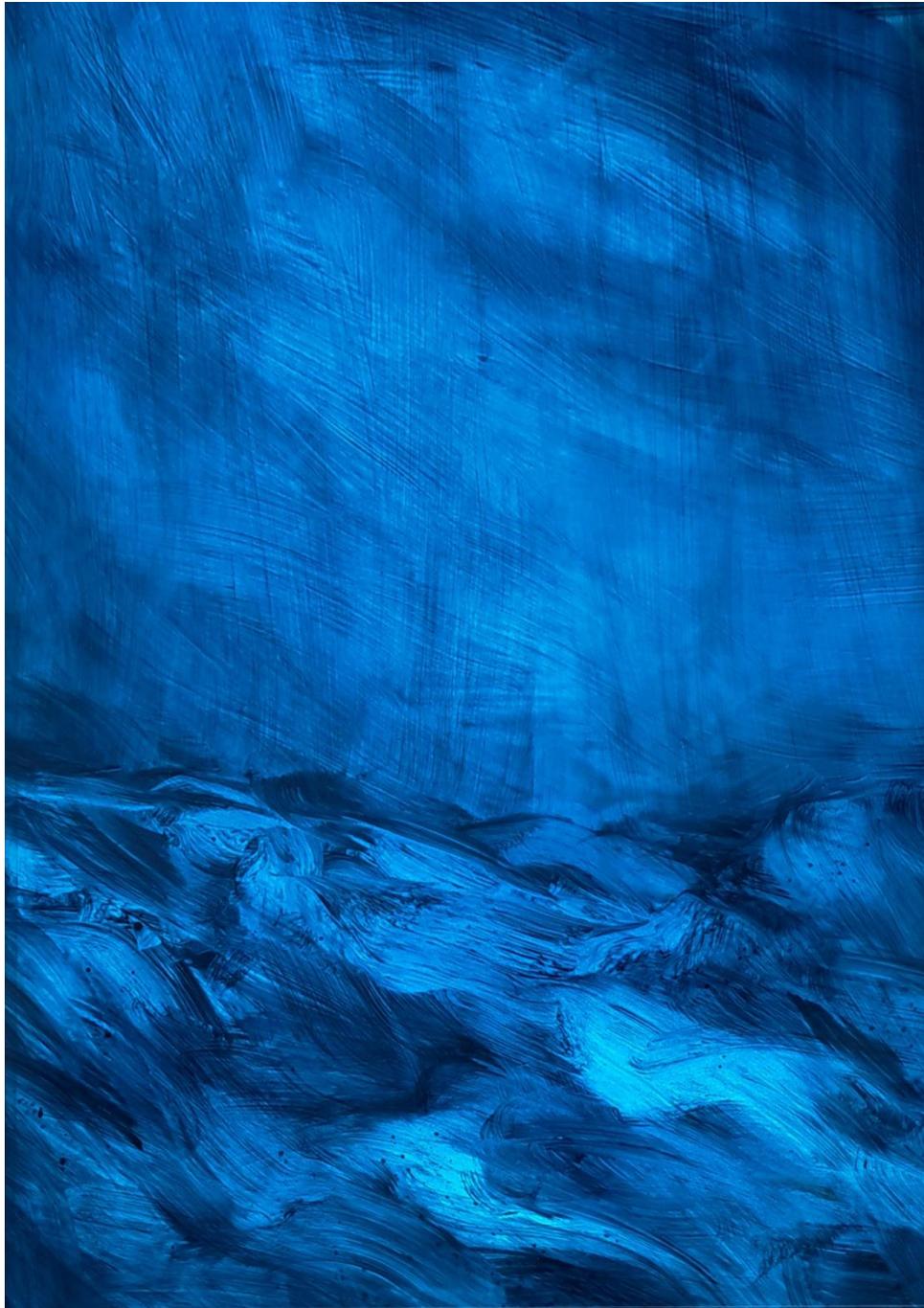
109. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x20cm, 2015



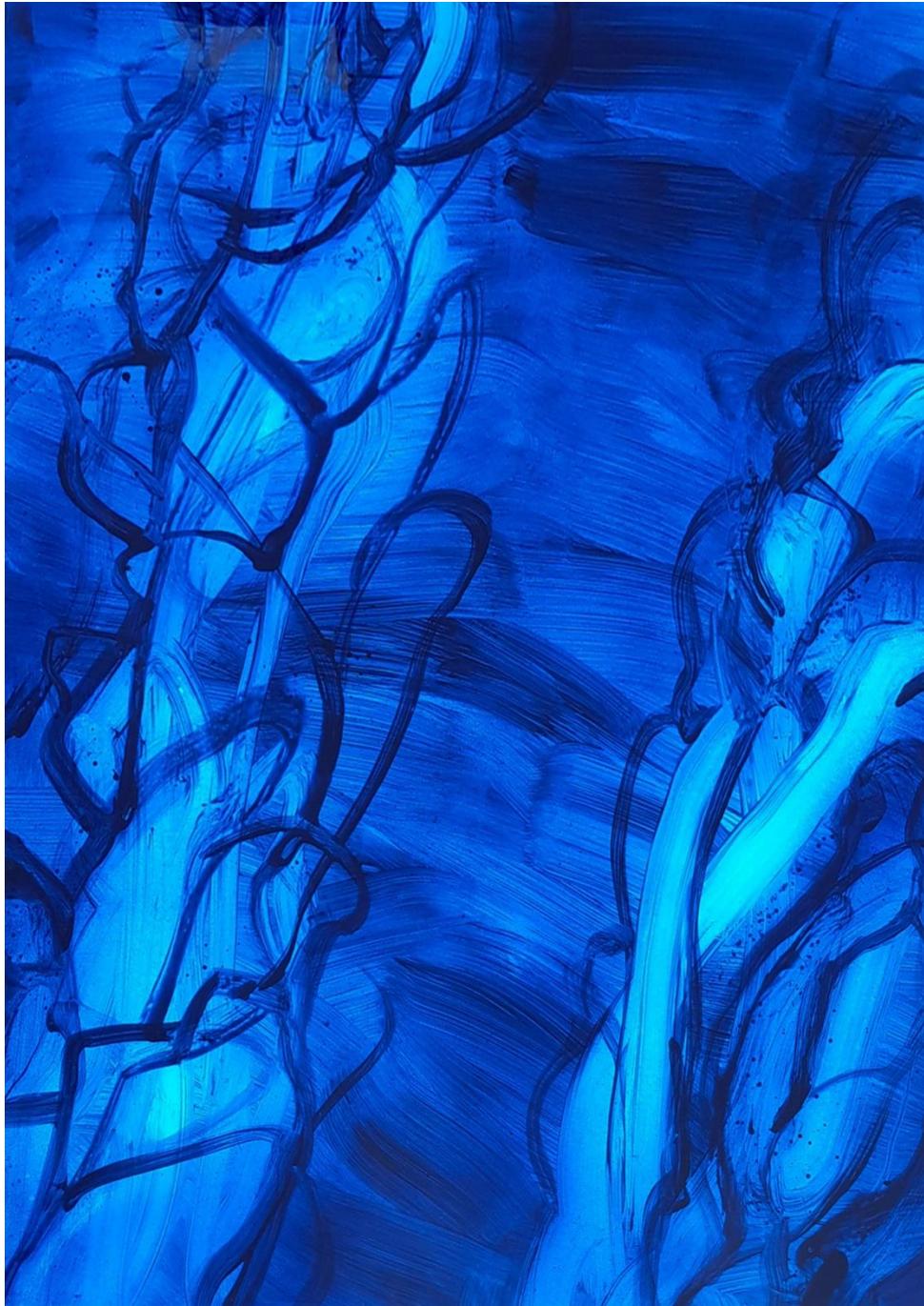
109. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXIII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 60x40cm, 2015



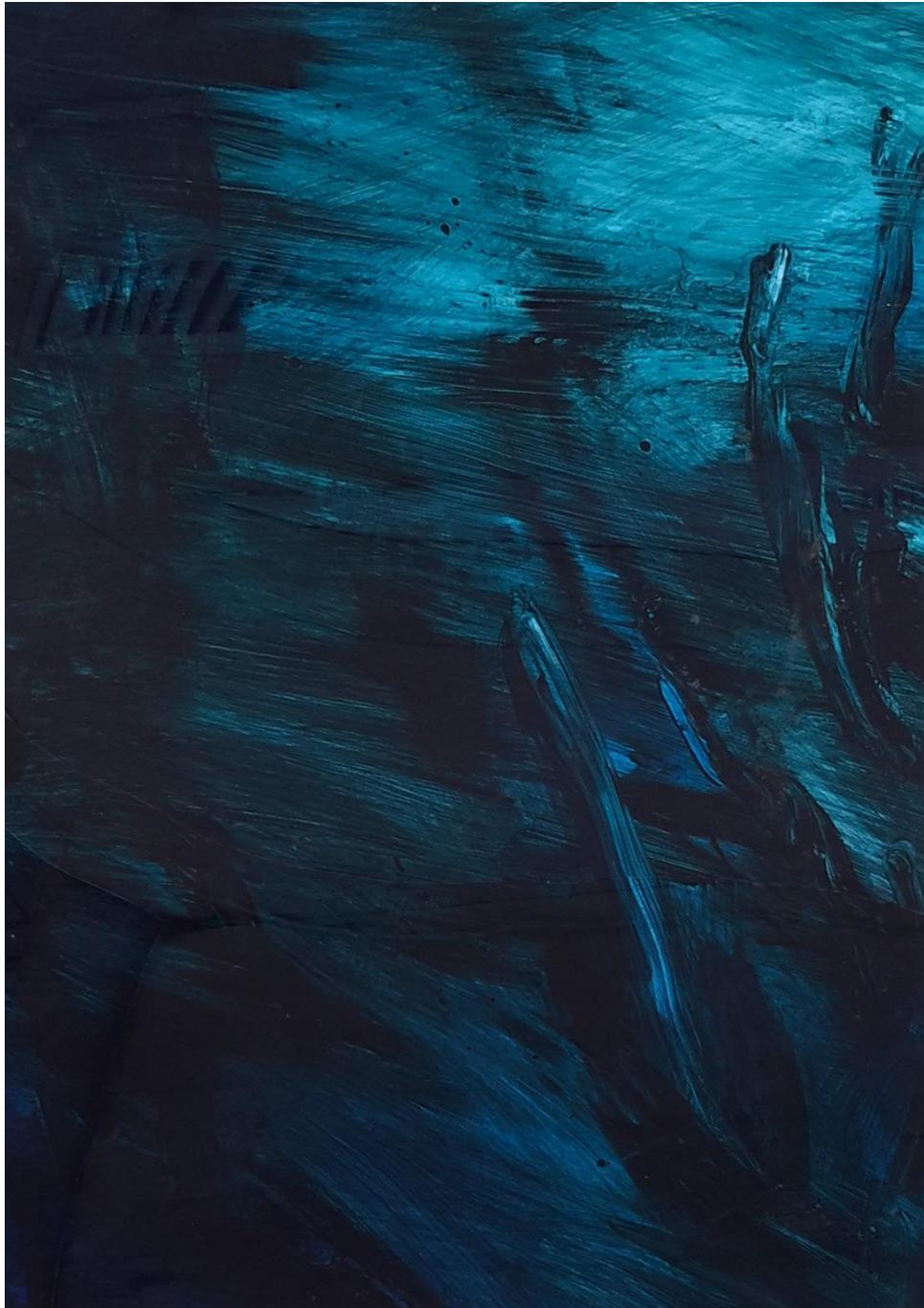
110. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXIV*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 60x40cm, 2015



111. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXIV*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 100x75cm, 2015



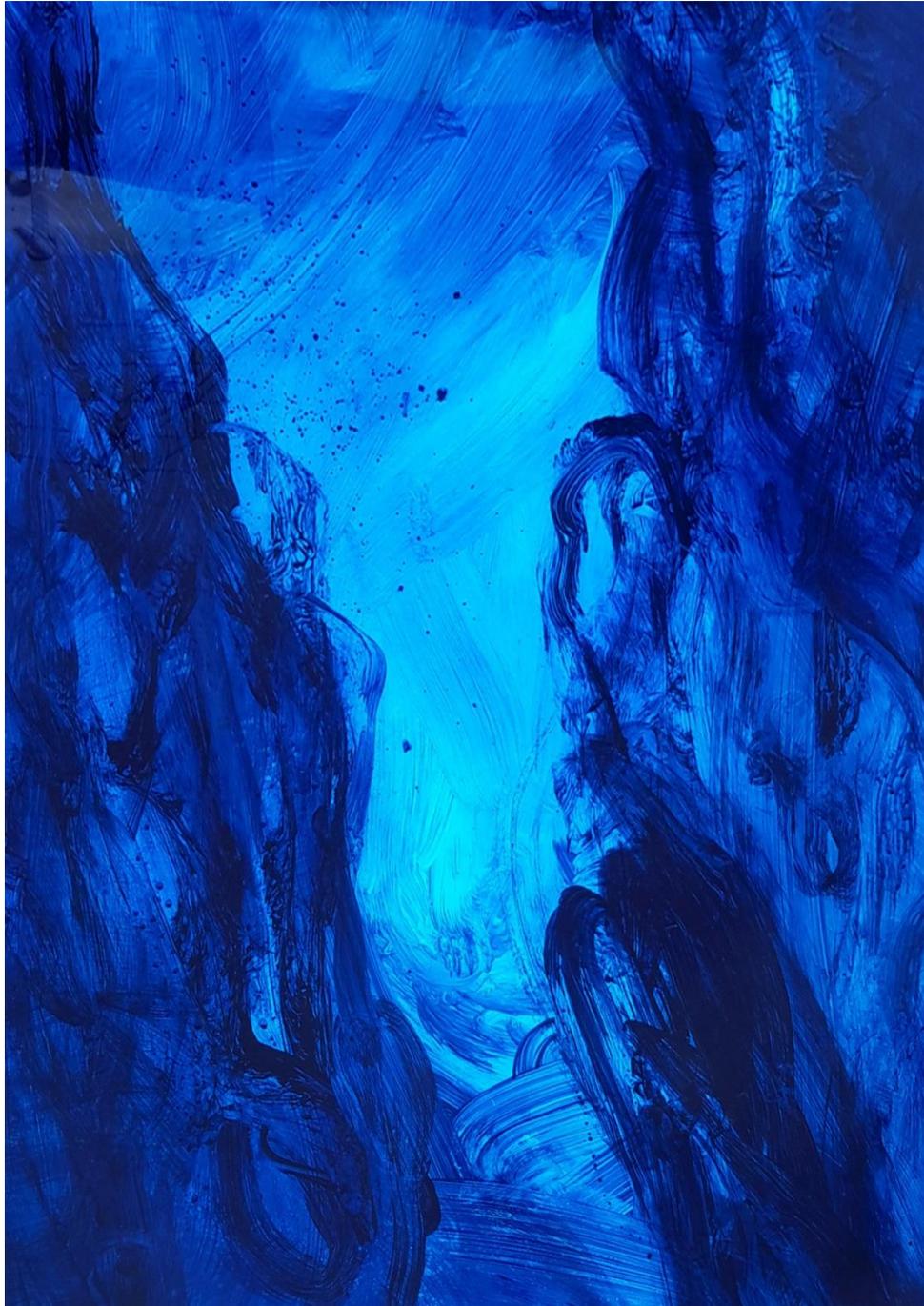
112. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXV*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 100x75cm, 2015



112. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXVI*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 150x100cm, 2014



113. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXVII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 29x40cm, 2015



114. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXVIII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 100x75cm, 2015



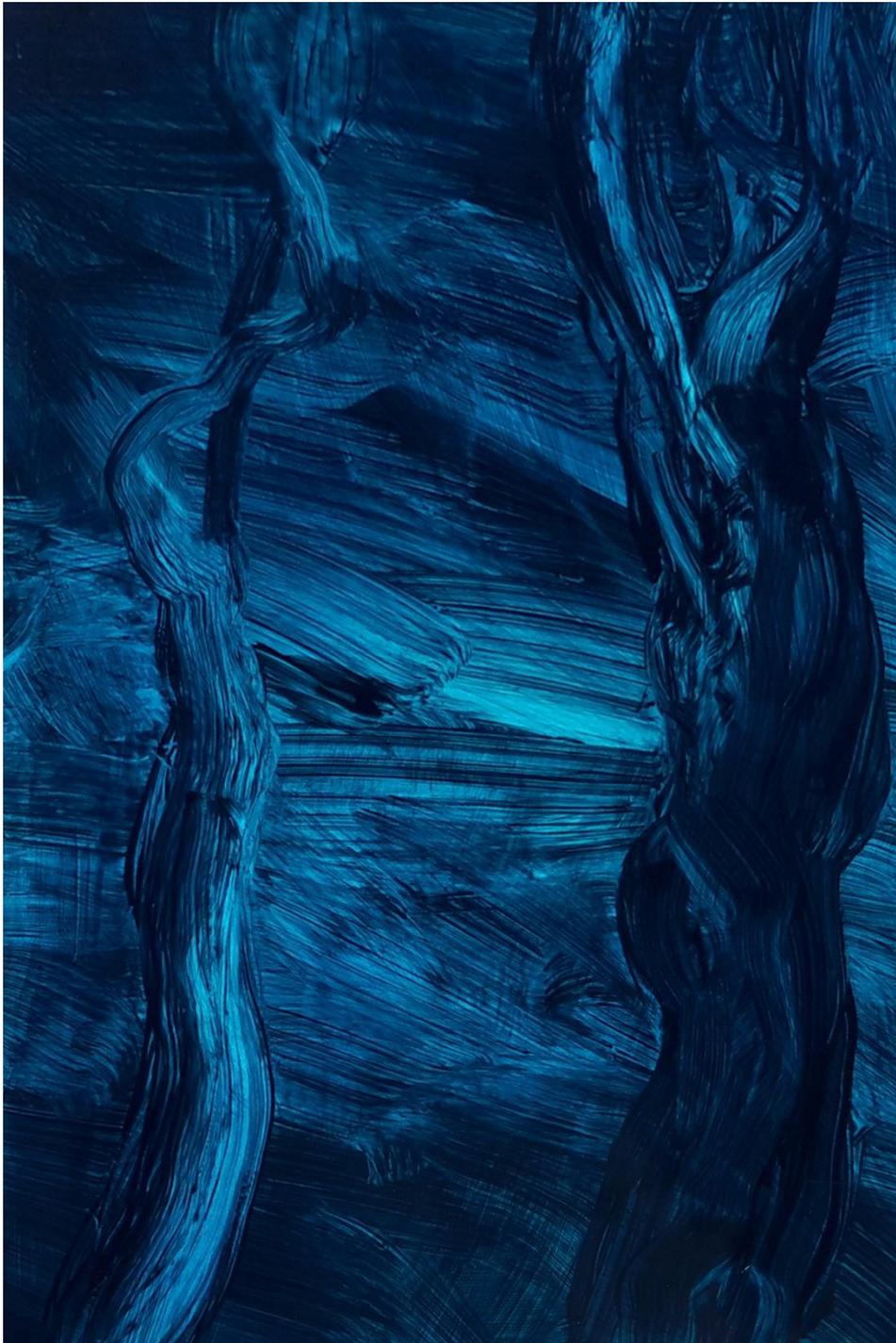
115. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXIX*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 100x75cm, 2015



116. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXX*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 100x75cm, 2014



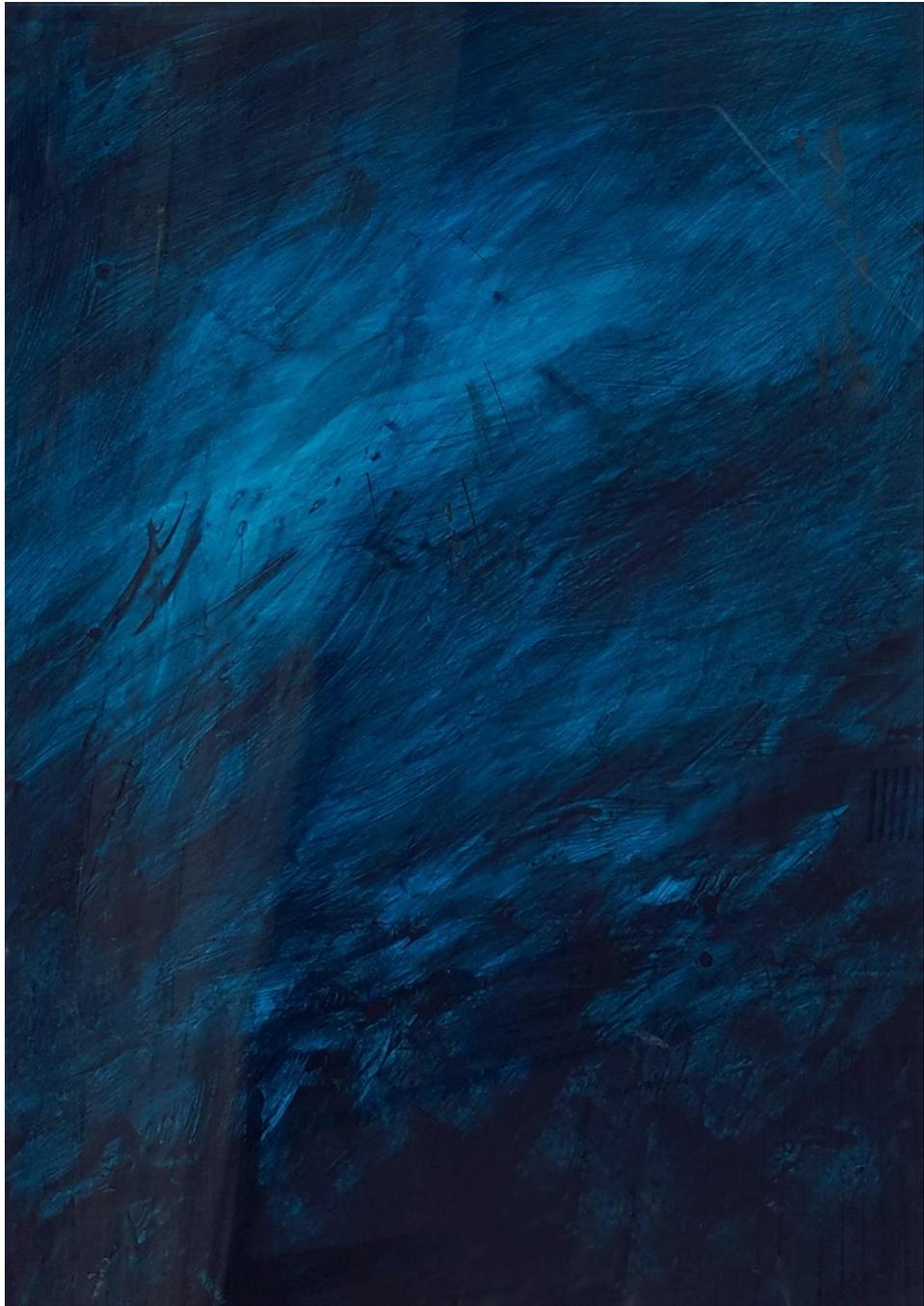
117. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXXI*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 88x63cm, 2014



118. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXXII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 60x40cm, 2015



119. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXXIII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 60x40cm, 2015



119. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXXIV*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 150x100cm, 2014



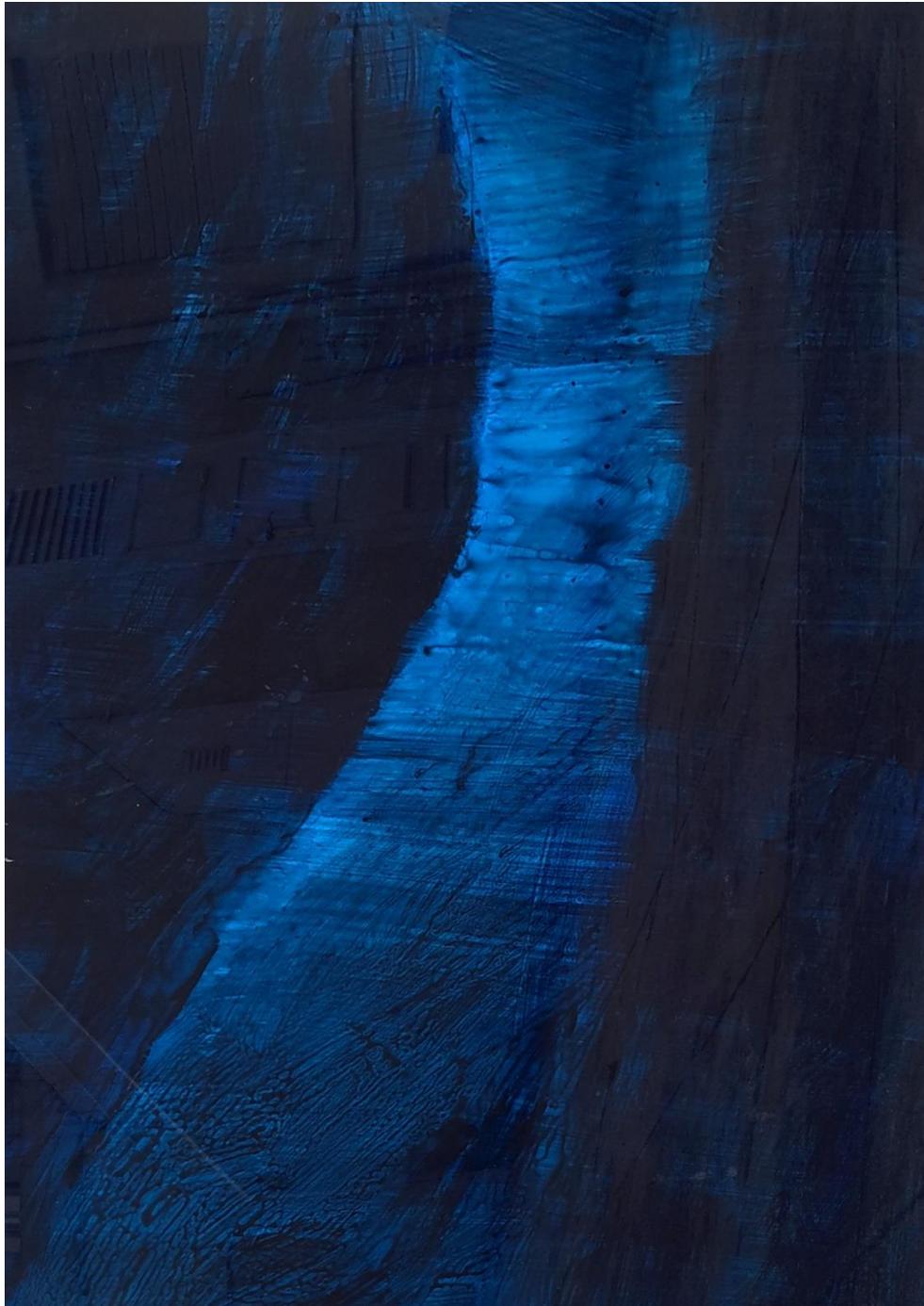
120. Domingos Loureiro, Vista da exposição



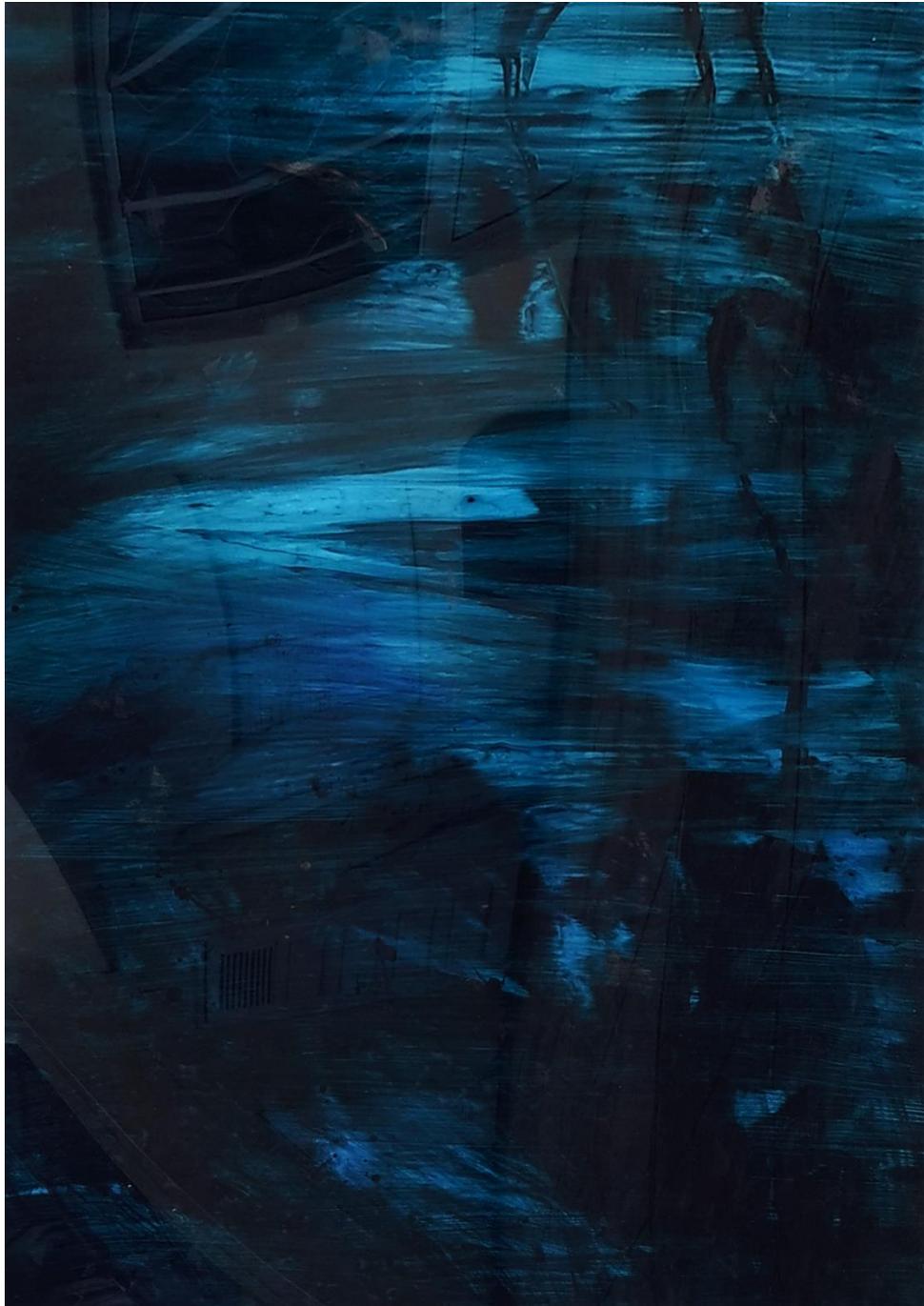
121. Domingos Loureiro, Vista da exposição



122. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXXVI*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 100x75cm, 2015



123. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXXVII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 150x100cm, 2015



124. Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XXXVIII*, Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre, 60x40cm, 2015

Disposições finais

Quando se iniciou este Trabalho de projeto era desejável que se tratasse de uma investigação que cumprisse dois papéis distintos: primeiro demonstrar como o sublime e o constrangimento estão interligados; e paralelamente apresentar o contributo singular da arte para o estudo do sublime e do constrangimento, onde se inserem as propostas teórico-práticas de todos os artistas referenciados, incluindo o autor do estudo. O primeiro objetivo visava concentrar a discussão num aspeto de ordem filosófica e teórica através de um prisma inovador. O segundo visava apresentar e defender o potencial único da investigação em arte, contexto que se vê frequentemente envolvido numa discussão entre Tecnologia e Ciência, imposta pelos modelos mais frequentes de investigação académica, não se revendo totalmente em nenhuma delas.

A formulação da ideia que cruza sublime e constrangimento acontece na continuidade de uma reflexão iniciada há alguns anos sobre a permanência da pintura de paisagem, pesquisa essa que se reflete no trabalho artístico do autor e na sua investigação de Mestrado, com o tema *Paisagem Post-Mortem – Um mapa para a compreensão do processo de morte e reaparecimento da pintura de paisagem* (FBAUP, 2011). Uma das dúvidas que permanecia presente e que não foi abordada no Mestrado era a razão pela qual alguns artistas tinham e têm de tratar a Natureza. Uma das possíveis respostas poderia ser o efeito que esta produzia sobre o artista, nomeadamente o sublime. De recordar uma conversa tida 2012, em Madrid, com o artista Rui Algarvio e o comissário e crítico de arte Julio Cesar Abad Vidal, onde se debatiam as diversas razões por que os artistas continuavam tão envolvidos com a Natureza. É então que Abad Vidal refere categoricamente que *devido ao sublime, a paisagem e a Natureza, continuariam a fazer parte da praxis dos artistas*. Que residia no sentimento de medo e fascínio associado ao desconhecido apresentado por ela, que levaria a que existissem sempre artistas a tratar essa relação. A afirmação categórica pareceu, no momento, enquadrar muitos exemplos de artistas e obras, de períodos bastante distintos, bem como de diferentes geografias. Contudo ficava ainda por perceber os moldes em que a relação entre autor e Natureza se estabelecia, ou se haveria no sublime algo mais que pudesse responder ao interesse do artista e que não ficasse dependente da Natureza em si. Por outro lado, a Estética que havia doutrinado o sublime (e o belo), originara uma revolução dos paradigmas do visível e do simbólico, que se foram segmentando ao longo de todo o Modernismo, e que pareciam ter levado ao desinteresse nas propostas apresentadas de sublime e de belo.

Pensou-se então que se o sublime estava associado ao assombro e à maravilha³¹³, poderia não estar necessariamente relacionado com a Natureza, mas no interesse fenomenológico com os estados emocionais associados ao sublime, nomeadamente um primeiro estado de temor sucedido por um de fascínio. Em certa medida, a paisagem seria sempre um possível percurso para esta experiência, mas não exclusivamente. Referimos a descrição de Kant sobre o objeto sublime: *Sublime é o que apraz imediatamente pela sua resistência contra o interesse dos sentidos*³¹⁴. É obviamente uma posição que a Natureza pode ocupar, mas como verificamos neste Trabalho de projeto, que não é exclusiva. No entanto, a Natureza continuou a ser o alvo da reflexão, na tentativa de encontrar alguma ligação lógica para que ela fosse tão pertinente. Foi então que, na leitura do livro *Filosofia da paisagem – Uma Antologia*³¹⁵, especificamente o texto «Os Alpes», de Georg Simmel, que uma ideia se destacou:

*A vida é, com efeito, a incessante relatividade dos opostos, a determinação de cada um pelo outro e do outro por cada um, a mobilidade ondulante na qual cada ser pode existir unicamente como um ser condicionado. Mas da impressão da alta montanha, chega até nós um pressentimento e um símbolo contraposto: que na sua máxima elevação a vida se liberta naquilo que não cabe na sua forma, mas está acima dela e em face dela.*³¹⁶

Simmel refere-se à experiência produzida quando o explorador alcança o topo da alta montanha nevada, em que já não se distingue qualquer referente dessa paisagem que a possa descrever ou identificar, nem um alto ou um baixo, nem uma pedra ou uma forma.

*É só quando tudo isto abaixo dela foi abandonado que se alcançou o novo plano dos princípios, o novo metafísico: uma altura absoluta sem a profundidade correspondente; o lado único de uma correlação, que pura e simplesmente não pode subsistir sem a outra, existe contudo numa autossuficiência visível.*³¹⁷

³¹³ Segundo as leituras de Proto Longinus em *On the sublime*.

³¹⁴ Kant, I. A crítica da faculdade de juízo. P. 165

³¹⁵ Simmel, Georg: Os Alpes, in *Filosofia da Paisagem*. Coord. Adriana Veríssimo Serrão. Ciclo de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2ª ed. 2013 Pp. 52-58

³¹⁶ Simmel, G. P. 58

³¹⁷ Simmel, G. P.57

Aparece aqui, pela primeira vez a possibilidade da associação do constrangimento ao sublime, na medida em que a condição em que o explorador necessita de se colocar é possivelmente o caminho para aceder ao suprassensível. O contexto adverso da alta montanha nevada em que o explorador se insere é paralelamente o que lhe permite aceder ao suprassensível, que é na prática um constrangimento que aciona uma experiência transcendental. Por outro lado, o exemplo permite-nos perceber que para que a experiência se produza, o explorador precisa de se colocar em risco de perder o controlo e as referências do contexto. Neste sentido, o constrangimento funciona como uma adversidade que concede uma experiência de liberdade ou, no mínimo, uma situação similar a uma descrição do sublime, pelo menos de um sublime matemático³¹⁸.

Na continuidade da reflexão sobre a relação entre a adversidade da Natureza e o constrangimento, procurou-se perceber o modo como alguns artistas se relacionavam com ela, nomeadamente os autores associados à *Land art* e à *Arte ecológica*, mas também a autores que tratassem a natureza e paisagem nas suas obras. Nesta fase, foi possível verificar como, para alguns artistas como Richard Long, Richard Hamilton e Alberto Carneiro era importante embrenharem-se e envolverem-se profundamente com a Natureza, sugerindo que esta relação fenomenológica fosse também espiritual, pelo que a Natureza seria muito mais do que um tema ou um contexto. Tratava-se de uma simbiose entre o homem e o natural, mas também entre o ser e o tempo. Nesse sentido, o efeito produzido pelo constrangimento teria reflexo na revelação existencial do próprio sujeito, na qual a ação do constrangimento originava a descoberta de algo sobre o próprio vivente e não tanto sobre a Natureza em si. Isso significaria que a Natureza era apenas um recurso e que o importante estaria na revelação pessoal conseguida pelo efeito produzido por esse recurso e, não tanto, o recurso em si. Assim, o sublime, ou pelo menos a experiência sublime estaria associado à atuação de um constrangimento sobre o sujeito, independentemente da sua forma ou qualidade e, desta forma, este não teria que ser obrigatoriamente imposto pelo contexto ou estar associado à Natureza.

Estranhamente, enquanto artista, havia um interesse particular de tratar o efeito do constrangimento como um recurso poético e capaz de ser revelador de aspetos inesperados. Ao analisar retrospectivamente cerca de vinte anos de atividade como artista, percebeu-se o quanto o constrangimento estava relacionado com a imposição de experiências emocionais contraditórias, doridas

³¹⁸ Ver Kant, Capítulo I, Ponto 2.1

durante grande parte do processo, e extasiantes, depois de concluída a pintura. Contudo não era atribuída uma nomenclatura a todo o processo de transformação, ou à experiência em si. De referir que sempre existiu um sentimento de que as pinturas, quando concluídas, existiam como uma figura autónoma, distantes do autor. Apesar de a pintura ter sido idealizada e produzida pelo autor, este não a sentia como criação, mas resultado de um diálogo a que este se submetia. Tratava-se de um processo de obediência e submissão que o autor cumpria, mas que quando concluída, a pintura, apresentava elementos que o próprio desconhecia e, por isso, que lhe dava a sensação de ser um objeto autónomo de si próprio. A pintura existe por intermédio do pintor, mas este fora apenas o operário que a tornou visível. Contudo, havia uma recompensa: toda a experiência associada ao evento, inicialmente agressiva e dolorosa, e por vezes, terminando de modo fascinante e revelador. Dois exemplos muito particulares descrevem essa experiência: o primeiro aconteceu na exposição *Retrospective*, de 2005, na Galeria Plumba, no Porto. A dimensão monumental das duas obras simétricas que preenchiam o espaço estivera na origem de um desgaste físico e emocional muito grande no autor, ficando a exposição concluída apenas no dia da inauguração. Apesar da satisfação pela exposição, só quinze dias depois da inauguração é que este voltou ao espaço e se apercebeu do impacto produzido pelas pinturas. Tratava-se de uma exposição nova, distante do esforço e da dor, e era agora um espaço de contemplação e revelação. As pinturas tinham, por isso, uma existência própria e o autor era agora um espectador. Doravante as marcas de dor foram substituídas por sentimentos de maravilha e entusiasmo. O segundo exemplo aconteceu cerca de um ano depois, no mesmo espaço, com a exposição *Erased*, uma enorme intervenção nas paredes da galeria. A exposição era construída segundo a ideia de que a parede da galeria atua como elemento que dá evidência à arte, pelo que poderá ser tão ou mais importante do que o próprio objeto. Nesse seguimento, a obra de arte poderia já estar na parede e não ser acrescentada, pelo que o trabalho do artista foi o de retirar o excesso que cobria a imagem, situação que faz recordar a famosa afirmação de Miguel Ângelo sobre a escultura já existir dentro do bloco de mármore, sendo a função dele retirar a pedra em excesso. No caso de *Erased*, a pintura estava apenas apagada pela camada exterior da parede. Tal como na exposição anterior, depois de concluída, a pintura revelou-se ao autor de uma forma nunca esperada, com maravilhamento e respeito, mas nunca com um sentimento de posse ou de idolatria. E apesar de saber que a pintura fora da sua autoria não a sentia como pertença, e esta desatara-se do autor. Nesta fase, como objeto autónomo, o autor pode ligar-se a ela apenas como espectador. Este paradoxo entre o modo como se dá origem à pintura e o contacto posterior com a mesma

passou a ser essencial em todo o trabalho seguinte, algo que provavelmente acontece desde os primeiros passos dados na pintura.

Foi na continuidade do que se apresentou que se percebeu que a relação estabelecida com a arte estava mais direcionada para a vivência e descoberta do que para aspectos de natureza estética. Por esta razão não era intenção pensar em definições para denominar o tipo de experiência, eventualmente como sublime, mas refletir no processo empírico em si. Assim, na realização do Mestrado em pintura não é feita referência ao sublime, focando-se apenas na imagem e na forma da paisagem. Todavia, o recurso para a realização das pinturas assume a pertinência do constrangimento, dando origem às primeiras obras realizadas sobre vidro e pintadas de modo invertido.

Estas declarações pessoais que agora se apresenta servem para enquadrar todo o Trabalho de projeto na tentativa de contextualizar e justificar alguns dos resultados obtidos. Como se percebe, a prática artística desenvolvida pelo autor não segue processos rígidos, e nem sempre facilmente descritos. No entanto, havia intuitivamente a vontade de usar o constrangimento para produzir objetos que precisavam de ser trazidos à luz. Em certa medida, olhando em retrospectiva, as razões que deram origem às propostas não foram exatamente aquelas que na altura pareciam ser as mais importantes. Contudo, intuitivamente algo originava a sua concretização. Paralelamente, a experiência tida como espectador dos próprios objetos era de tal forma surpreendente que impelia a necessidade de voltar a submeter-se à elaboração de outros objetos e de outras exposições. Havia um processo de aparência contraditória e estrangulador, mas que em certa medida, conduzia a descobertas inesperadas, mas profundamente reveladoras. Não nos referimos a situações como: «-Não acreditava que conseguia fazer isto!»; ou «-Isto é extraordinário!». Mas a revelações que nos faziam pensar que algo importante acontecera sem conseguir enunciar exatamente o quê. Tratava-se fundamentalmente de um processo empírico em que, quando muito, ficava a sensação de orgulho por ter colaborado na vinda a público daquele objeto. Ficava a ideia de que o contributo entre objeto e autor era partilhado, em que o objeto se revela por interveniência do autor, e que o autor se revela por intermédio do objeto ou em diálogo com ele.

Hoje percebe-se que o processo seguido correspondia a uma relação empírica sublime associada ao constrangimento, situação que precisou de anos de investigação para ser comprovada, e que agora se conclui com este Trabalho de projeto. Certamente ficará muito por dizer ou retificar, mas sem qualquer dúvida, só foi possível chegar a este momento impelido por um impulso de conhecer e buscar entendimento sobre o modo como este processo iniciado há

tantos anos, enquanto artista, e talvez até antes, refletia uma necessidade de reflexão existencial transversal a muitos outros autores, e em âmbitos tão diversificados como a Filosofia, a Teologia, a Psicologia, a Sociologia, a Justiça, entre muitas outras, mas onde efetivamente a Arte ocupa um lugar privilegiado. Assim, chega-se ao momento de fazer uma reflexão final sobre todo o percurso efetuado, avanços e recuos, e apresentar os resultados esperados e alcançados. Momento ainda de refletir como a investigação no seio da pintura e da arte contribuíram para chegar a esses resultados e de que modo a Arte deve ser valorizado como um território particular em paralelo com a Ciência e a Tecnologia.

O Trabalho de projeto inicia com a apresentação de um enquadramento teórico sobre o sublime e o constrangimento, na atualidade. Verifica-se que o termo sublime tem sido referenciado por um universo extenso de autores e artistas, havendo não só uma bibliografia recente sobre a evolução do termo, como se apresentam novas abordagens de sublime, elencadas com áreas recentes como a ecologia ou a cultura pop. Do enquadramento teórico foi possível verificar que os autores Immanuel Kant e Edmund Burke são os mais frequentemente referenciados, e que ambos têm a sua principal influência em Aristóteles e Proto Longino, e nas propostas mais recentes têm sido destacadas as leituras de Lacan, Ray, Lyotard, Derrida e Žižek. A este rol de nomes optamos por acrescentar a leitura de Friedrich Schiller, por se considerar que a proposta apresentada por este autor introduzia aspetos muito importantes para o estudo em causa. Quanto à prática observou-se que atualmente um grande número de artistas tem tratado o sublime, embora focado principalmente na experiência e não tanto no conceito.

Quanto ao constrangimento, ficou claro que se trata de um assunto que envolve diferentes áreas do pensamento que vão desde a Filosofia, até à Política, passando pela Linguagem, pela Sociologia ou pelo Ensino artístico. Ficou claro que o assunto tem interesse na reflexão feita sobre a condição individual e em sociedade do sujeito, analisando a sua função enquanto regulador individual em contexto social (i.e. as leis do bom senso), ou como atuar como agente repressor, mas também libertador, do sujeito. Observou-se ainda como alguns artistas recorrem ao poder do constrangimento como conceito base para a sua prática artística, como um estímulo criativo (Hansen) ou como um limitador (Adey).

O enquadramento teórico visou a leitura dos mais relevantes autores a tratar o sublime, nomeadamente Kant (*Crítica da faculdade de juízo*); Burke (*Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*) e Schiller (*Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*), de forma a procurar

identificar se os autores nomeavam a relação entre o sublime e o constrangimento. Foi possível de verificar que, apesar dos indícios apresentados da relação entre o sublime e o constrangimento, os autores se focavam na natureza processual do sublime, centrando-se no modo como o fenómeno é compreendido pelo sujeito, e não tanto sobre a origem, onde o constrangimento poderia atuar. Contudo ficou claro que os autores reconhecem elementos constrangedores associados ao sublime, como a inadequação do entendimento, dimensão colossal, o disforme, o invisível, entre outros exemplos, e que estes convocam no vivente um estado de dor. Este estado de dor convoca um impulso de preservação, um estado emocional que resulta do impacto que indicia a iminência da morte. Paralelamente, fica claro que do impacto poderá resultar um segundo estado, a partir do momento em que o sentimento de dor é removido. No caso de Kant, a remoção da dor dá origem a um estado de prazer, enquanto em Burke se trata de um estado de deleite. Este estado está associado a um estado de reflexão sobre o sucedido e à consciência de que o evento já não põe em risco a vida. Contudo, segundo Burke, este estado não pode ser reconhecido como um estado de prazer porque se trata de um processo de remoção de dor, mas ainda presente na reverberação dos acontecimentos. Neste sentido, o deleite é um estado de contemplação associado ao efeito produzido pelo impacto e passagem de algo violento. Esta condição resulta num fascínio e vontade de conhecimento e entendimento do sucedido, e pode ser identificado como um impulso de conhecimento ou de simpatia, para Burke. Este interesse em conhecer mais, inicia com o desejo de compaixão associado ao sofrimento dos outros, e que pode desenvolver-se como uma cultura (Kant) ou simpatia (Burke) e particularmente importante para este Trabalho de projeto, como sublime patético (Schiller). Schiller distingue-se dos outros autores ao defender que o sublime patético resulta do contacto com a desgraça verdadeira, mas também com a desgraça artificial, onde ambas se influenciam mutuamente, o que define o *sublime patético* como um processo de reduzir os limites entre o que é verdadeiro e o que é artificial, respondendo ainda que ambas partilham de informação, o que as torna em algo ideal. Esta posição distingue-se da posição que os colegas referem de que a imitação ficará sempre a perder perante o real, enquanto Schiller considera que tanto real como artificial se diluem, e principalmente relevante, que a Arte é o contexto perfeito para analisar esta questão. Isto resulta do potencial prático e idealista da arte, que possibilitam ao autor, não só dialogar com a verdadeira experiência sublime, como esta se manifesta por uma sensação de puro espírito, em que o artista sente objetivamente um estado de liberdade.

A proposta de Schiller de sublime patético será o principal conceito para analisar a presença do constrangimento na experiência sublime, porque a

liberdade só se pode tornar evidente pela presença do elemento que a restrinja. O constrangimento é, neste contexto, o percurso para a liberdade, o que permite ainda defender a ideia de que o mais importante no sublime não é a sua qualidade no seio da Estética, mas a sua condição empírica reveladora e transformadora. Neste âmbito, a proposta de Veiga Simão de «ideias embaraçosas» descreve como o constrangimento está diretamente associado à experiência sublime, na medida em que esta resulta de uma constatação de um hiato associado à capacidade de inferência humana da sua própria morte, seguida da incapacidade de aceitar ou compreender o que a morte significa, Este hiato é o sublime, segundo a autora, ao que acrescentamos que resulta do efeito do constrangimento.

Das leituras sobre o sublime foi ainda possível identificar alguns exemplos de como o termo tem evoluído ou ganho novas aceções. Referimos o modo como Newman defende a ideia de Absoluto, ou Klein a de Vazio, mas principalmente a ideia de Trauma, defendida por Ray. Estas definições recentes centram a experiência sublime no espectador e no impacto produzido sobre ele, reafirmando a ideia de constrangimento. Por outro lado, verificou-se que o centro da experiência empírica é o vivente e não tanto o contexto, identificando-se os exemplos enumerados por Simon Morley em *The Sublime* (2010). Para além da Natureza, figura central nas definições anteriores de sublime, são apresentadas os seguintes enquadramentos: *O Inapresentável*, *Transcendência*, *Tecnologia*, *Terror*, *Uncanny* e *Estados Alterados*. Os exemplos apresentados nesta publicação identificam como o sujeito é a figura central da experiência sublime, mas sobretudo apresenta um cruzamento de dados com origem na reflexão teórica, mas também prática, introduzindo artistas e obras de arte na pesquisa.

O seccionamento proposto por Morley vai ser utilizado na apresentação do enquadramento teórico-prático do Trabalho de projeto, onde se apresentam as questões e os intervenientes com origem no campo artístico. Tendo em vista que cada um dos grupos propostos, e aceites, por Morley poderia dar origem a um estudo particular, optou-se por apresentar apenas o exemplo da Natureza, questão que havia estado na origem desta investigação e que estava relacionada com a origem do sublime. Neste ponto foi possível apresentar como o modo como os artistas se relacionam com a Natureza é diverso e por vezes antagónico. Se em alguns exemplos a Natureza era o ponto de partida do trabalho, noutros ela estava apenas visualmente presente, havendo ainda exemplos de autores onde a Natureza não é entendida, mas subentendida.

Na continuação do enquadramento teórico-prático, optou-se por definir três grupos para analisar a relação entre o sublime e o constrangimento na

prática nos processos de trabalho desenvolvidos por artistas. Os três grupos reorganizavam os grupos propostos por Morley e são: *o real*; *tempo e espaço*; e *o sujeito*. O primeiro grupo, o *real*, enquadra aspetos que têm a ver com redefinição do significado de real e de natural sob a influência primordial da tecnologia. O segundo grupo, do *tempo e espaço*, refere-se ao modo como estes fenómenos atuam como base para o transcendental, mas também como análise antropológica do próprio indivíduo em contexto social – o *zeitgeist*. Por fim, o terceiro grupo, o *sujeito*, analisa a figura central da experiência e apresenta o modo como esta se relaciona com o contexto, quer confrontando-o, quer procurando processos de autorregulação, centrados na descoberta de si próprio. Cada um dos grupos apresenta seis artistas em subgrupos de três autores cada. *O real* está dividido em: *a compressão do real*, que apresenta os autores Benson, Baumgartner e Ruff; e *a conversão do natural*, que apresenta os projetos de Najjar, Fontcuberta e Maselli. O primeiro grupo apresentou o modo como a reflexão sobre o espaço e o contexto interferem na sua determinação e como podem ser alteradas as suas leituras a partir de processos de transformação ou supressão de informações. Por outro lado, este grupo visou a reflexão sobre a real e o artificial, onde a Natureza é fortemente afetada pela intervenção da tecnologia.

O segundo grupo, *tempo e espaço*, apresentou uma reflexão sobre a importância destas duas figuras transcendentais (segundo Kant), mas também uma reflexão sobre a condição humana perante um espaço e um tempo que parecem ganhar redefinições diárias. Em *matéria e imaterial* são apresentados autores que utilizam a matéria e a relação espaciotemporal com ela para acederem a um universo suprassensível e imaterial. Kapoor, Martin e Grosse são os autores referidos, sendo apresentado o modo como cada um deles utiliza um ou vários recursos materiais (imanescentes) para propor ou aceder ao imaterial (transcendente). O segundo subgrupo, sobre o tempo e o espaço, apresenta os autores Yturralde, Mori e Guo-Qiang, e refere-se ao modo como cada um destes autores pensa a existência humana num universo em constante expansão, tanto na direção do virtual como do extraterreno. Este grupo de autores serve ainda para tratar e refletir sobre a condição humana enquanto elemento de grupo e da história.

O último grupo centra-se n' *o sujeito*, figura central de toda a experiência sublime e apresenta o modo como este é afetado pelo contexto, em *a sombra do terror*, ou autoimposto, no subgrupo: *perder-se no sublime*. No primeiro apresenta-se como o contexto atua como constrangimento sobre o sujeito pelo efeito produzido pelo terror e pelo trauma, onde são tratados os exemplos de Richter, Tuymans e Kiefer. No segundo subgrupo foca-se a atenção

na capacidade de através da indução de constrangimentos no sujeito, ser provável aceder a um universo imaterial e sublime, como são os exemplos apresentados de Abramović, Mullican e Tomaselli.

O enquadramento teórico-prático expôs como os artistas se relacionavam com o tema do Trabalho de projeto, o sublime e o constrangimento, mas sobretudo a forma como desenvolveram processos práticos para reagir ou induzir a experiência sublime. Cada um dos autores desenvolveu um processo em que ou o constrangimento ou o sublime orientou a sua pesquisa, proporcionando um diálogo fluido entre o conceito e a prática, situação que Schiller propusera anteriormente. Os artistas não só demonstram como o constrangimento e o sublime estão diretamente relacionados, como o evidenciam no contexto empírico, sendo provável que esteja neste elemento a chave para esse cruzamento. A prática obriga à reflexão, mas sobretudo, a que se encontrem processos de atuação real compatíveis com a praxis. Isto indica que toda a reflexão tem origem ou está direcionada para a demonstração empírica, mesmo que esta tenha origem na intuição ou que seja fruto da imaginação. Assim, os artistas vêem-se frequentemente direcionados para uma resposta empírica, mesmo que as questões sejam de ordem existencial ou transcendental, como o sublime. Não é por isso de estranhar que a introdução deste Trabalho de projeto se foque nas respostas práticas que Friedrich encontrou para tratar a experiência sublime. Friedrich, como todos os autores referidos nesta investigação, buscam um diálogo com o transcendente e o imaterial, através das ferramentas que conhecem, a sua própria forma de expressão e os dispositivos que melhor lhes possibilitem acentuar essa mesma expressão. Por essa mesma razão se considera que a proposta de Schiller de sublime patético corresponde ao modo como a verdade e artificial se cruzam no ato empírico. O artista procura compreender a sua existência, recorrendo a todos os dispositivos que lhe permitam progredir nesse enleio mas, mais do que qualquer resposta dogmática, tem ambição de encontrar outras questões. O desafio da prática artística é de esta ser uma matéria em constante mutação em que mais do que a Estética é a Ética que impõe juízos de valor. Nesse contexto, o capítulo III corresponde ao desenvolvimento prático, onde são apresentados os propósitos e os resultados encontrados. A reflexão sobre toda a prática anterior realizada, bem como a pesquisa teórica e teórico-prática, levaram a que se decidisse pela utilização de um recurso externo que obrigasse a que toda a ação e percepção fossem afetadas, impedindo o total domínio da operação. A solução recaiu sobre o uso de um vidro acrílico incolor que seria pintado numa face e apresentado com o lado não pintado para a frente. Esta opção levaria a uma inversão da imagem e da forma como a ação se desenvolveria. O primeiro gesto registado seria também o mais visível quando concluída a pintura,

contrariamente ao processo mais comum de pintar. Esta condição, associada à impossibilidade de regular a atuação do gesto e da composição, produziu um estado de instabilidade e ambivalência, em que o risco de fracassar estava sempre presente. Como se pode verificar pelas reproduções ou diretamente na exposição, alguns dos registos parecem deslocados ou incoerentes, mas permitem perceber que o contacto entre artista e suporte não seguiu um processo habitual de atuar, mas que foi impulsionado o descontrolo e a imprevisibilidade. Percebe-se ainda que as imagens parecem encontrar referencia na imagem seguinte, ou não, não se percebendo se estamos perante uma série ou séries, ou se perante um conjunto de diálogos entre os diversos intervenientes, matéria, cor, gesto, emoção, razão e suporte, que foram enclausurados numa capsula inacessível. O vidro impede o espectador de saber o quê e quando aconteceu cada um dos sinais marcados no interior do vidro, ou se se trata realmente de uma pintura ou não. Por outro lado, o reflexo convoca o espectador a entrar na obra, tal como o meio envolvente, recordando o modo como explorador fazia parte da pintura «Viajante sobre um mar de nuvens» de Friedrich. Ali, como aqui, espera-se que o espectador transforme a obra através da sua própria experiência, atuando sobre aquilo que foi o registo de uma experiência realizada pelo autor. Enquanto espectador, o autor foi um interveniente dialogante com a sucessão de situações em que estava imerso, num processo fortemente fenomenológico, mas quando concluída, a pintura suspende a participação ativa do autor e remete-o para a função espectador passivo, do mesmo modo que Pollock, Klein, Still ou Turner o são, depois de encontrada a resposta que se procurava, mas que não se sabia como era. Tal como os exploradores de Serendip, a pintura fica concluída quando o diálogo com o inapresentável, o imaterial, o colossal ou o assombro deixarem de atuar, após uma intervenção transformadora que esta produz no autor. Assim, como o explorador que sobe a montanha porque esta estava simplesmente ali, o pintor pinta porque a pintura é um desafio que está simplesmente ali. - Inexplicável, talvez! - Necessário, certamente!

Conclui-se afirmando que o sublime está diretamente associado à presença do constrangimento e que, apesar da dificuldade em classificar tanto o sublime, como caracterizar o constrangimento, é na confrontação com este que se dá a manifestação sublime. Desta forma, entende-se o porquê de cada vez mais o sublime aparecer associado à revelação existencial e espiritual, mas também à descrição do momento espaciotemporal em que vivemos, marcado pelo terrorismo, pelo turismo, pelas migrações, pela tecnologia, pelos vícios e pela ambição, porque qualquer que seja a tipologia da manifestação

transcendental, ela aparece numa interseção entre aquilo que se considera razoável e aquilo que não entra nessa conceção. É na Ética que poderíamos defender o interesse atual pelo sublime, mas talvez tenha sido assim ao longo dos séculos, o que fez com que se procurasse encontrar lógicas e regras para definir algo que seríamos capazes de imaginar, mas não de descrever. Trata-se por isso de uma necessidade suprassensível que nos permita perceber para além daquilo que habitualmente conhecemos. A arte é por isso indispensável como o território onde é possível ambicionar ou tentar ambicionar o impossível. Se a inferência da morte demonstra a nossa capacidade intelectual, também ela demonstra a nossa fragilidade por não sermos capazes de a solucionar. Assim, só um universo como o que a Arte nos propõe possibilita procurar respostas ou perceber realidades que ultrapassem a condição de constrangimento em que estamos só porque existimos. Assim fica o depoimento pessoal de que só com a aceitação desta condição será possível reformular o futuro, alterando a leitura que fazemos do passado.³¹⁹

Em resposta a um dos objetivos deste Trabalho de projeto, sobre a investigação em arte, dir-se-á o seguinte. Quanto ao posicionamento do contexto artístico, interessava demonstrar como o funcionamento da Arte e dos seus intervenientes pertence a um terreno particular, onde não só se participa em continuidade com os modelos utilizados no âmbito da Ciência e da Tecnologia, mas que efetivamente não se rege apenas por eles. A Arte está diretamente relacionada com a investigação, mas utiliza formas e processos que muitas vezes a lógica não é capaz de entender, nomeadamente pela intervenção da intuição e do uso da imaginação. O que lhe permite desbravar terreno novo e inexplorado, mas sobretudo, promover a descoberta de dados e coisas imprevistas àqueles que com ela estão envolvidos. Não será de estranhar, por isso, a importância dada à Arte nas suas mais variadas formas, por muitos dos que vivem o universo puro e duro da Tecnologia e da Ciência, como são os exemplos de António Damásio, Albert Einstein³²⁰, Sigmund Freud ou Steve Jobs³²¹, mas também apresentado por autores que não sabemos classificar

³¹⁹ Constata-se que esta observação está relacionada com a ideia de *predestinação* que Slavoj Žižek apresentou na conferência «The Freedom of a Forced Choice». Technical Unconscious, FBAUP, 22/11/2014

³²⁰ Albert Einstein profere que «Os maiores cientistas são também artistas» (Calaprice, 2000, 245). Veja-se o artigo de Robert and Michele Root-Bernstein, Einstein On Creative Thinking: Music and the Intuitive Art of Scientific Imagination. Psychology Today, 2010

³²¹ Sobre o interesse da Steve Jobs na arte e nos processos artísticos, veja-se a reportagem publicada na revista The New Yorker, em 14 de outubro de 2015 «Was

como o exemplo de Leonardo da Vinci, podendo apenas salvaguardar que somente o universo da Arte o poderia abranger na sua totalidade. Einstein, por exemplo, afirmava que algumas das suas descobertas lhe apareciam intuitivamente e que grande parte das vezes não assentava na lógica ou na matemática, mas imagens ou sons formados pela imaginação:

«Refletindo sobre mim e sobre as minhas ideias, chego à conclusão que a dádiva da imaginação teve mais importância para mim do que qualquer talento para absorver conhecimento»³²². E acrescenta que «Todas as grandes descobertas da ciência devem iniciar com a intuição. Eu acredito na intuição e na inspiração».³²³

Chegado ao fim desta etapa, importa referir que apesar de todas as adversidades, considera-se que os objetivos foram alcançados. Que foi possível apresentar a relação entre o sublime e constrangimento, apesar da dificuldade em tratar um universo desafiante, mas denso e complexo que é o da Filosofia. Na partida para este Trabalho de projeto, nada fazia prever que houvesse uma presença tão vincada da Filosofia, nem tão pouco que o interesse por esta área fosse crescendo com o avançar do tempo. Hoje fica claro de que o caminho não tem retorno, e que o desafio continua porque muitos aspetos precisam e merecem ser aprofundados. Identificamos a dificuldade que sentimos em caracterizar o constrangimento, na medida em que o grande número de nomenclaturas poderia desviar o sentido da pesquisa, e salientamos que se trata de um território que merece maior clarificação. Numa primeira fase havia interesse em complementar com diferentes tipologias de constrangimento, presentes em áreas distintas como a Linguagem, a Justiça, a Sociologia, a Psicologia, entre outras, mas percebeu-se que, ao contrário das diferentes definições de sublime, seria importante manter o constrangimento como um elemento mais indefinido, até porque o modo como este operava poderia ser de tal forma variado que provavelmente não seríamos capazes de elegeo algum tipo de definição. Nesse âmbito, ficam entreabertas hipóteses que podem levar ao desenvolvimento de novas investigações no futuro.

Um outro aspeto que foi interessante confirmar foi o modo como o discurso direto tende a ganhar projeção no âmbito das investigações em arte,

Steve Jobs na Artist?», por Joshua

Rothman.:<http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/was-steve-jobs-an-artist> _ consulta a 10.01.2016

³²² Calaprice, 2000, P.22

³²³ Calaprice, 2000, P.287

pela acessibilidade cada vez maior a informação deste tipo através de entrevistas, conferências ou vídeos disponíveis na internet ou nos sítios pessoais dos artistas. Esta matéria é seguramente mais enriquecedora para os investigadores e interessados em arte porque é feita sem intermediários e intérpretes, o que possibilita a compreensão do valor atribuído à teoria e à prática, e em especial a aspetos de ordem intuitiva. Para quem está continuamente no atelier, o discurso direto possibilita encontrar sintonias que nem sempre são visíveis pelos meios mais comuns. Por isso, as páginas pessoais ou os canais de divulgação dos artistas foram e são tão importantes como qualquer publicação científica. Trata-se de um discurso de autor para autor, de investigador para investigador, pelo que muitos dos aspetos que são referidos não devem ser filtrados. Este é um dos problemas que identificamos na investigação em Arte: o processo de filtragem ou de harmonização dos modelos da investigação. O que leva a que sejam referidas muitas figuras e muitos dados de cariz científico, mas perdendo-se nas entrelinhas, detalhes que muitas vezes são o mais pertinente para quem também trabalha com as mesmas matérias. É algo que merece ser respeitado certamente, mas que para a produção artística pode ser desastroso, já que, como se percebeu ao longo de todo este Trabalho, os artistas vêem-se frequentemente preocupados em encontrar formas diferentes de dialogar com a arte e com o espectador, sendo que nem sempre, os modelos que utiliza se encaixam em qualquer modelo preexistente. Se por um lado, isto demonstra a condição desafiante da investigação em Arte, por outro lado levanta a questão se será possível de ensinar o que é a Arte?

Ressalva-se ainda que o estudo sobre a experiência sublime, vista a partir do ponto de vista do espectador poderia dar origem a uma outra investigação, nomeadamente de cariz quantitativo e estatístico, com respostas a inquéritos sobre o tipo de contacto e diálogo que este estabelece com as pinturas, ou se estas são apenas mais algumas imagens anónimas que nem nos apercebemos que ali estão.

Na certeza de que ainda existe muito caminho a desenvolver, salienta-se que, neste momento, se fez tudo o que seria possível, e revela-se o desejo de que, mais do que encontrar respostas, sejam encontradas mais dúvidas.

Bibliografia:

A.A.V.V. *Abstraction – Gesture – Ecriture*. Zurich, Alesco Ag, 1999

A.A.V.V. *Vitamin P: New Perspectives in Painting*. London. London/New York: Phaidon Press, 2003

A.A.V.V., *A visão Austríaca – Posições da Arte Austríaca Contemporânea*. Museum Moderner Kunst Stiftung Wien/ Fundação Calouste Gulbenkian. 1998

A.A.V.V., *Art After Modernism – Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984

A.A.V.V., *Art: 21: Art in the Twenty-First Century*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2001

A.A.V.V., *Arte do século XX*. Koln, Taschen, 2005

A.A.V.V., *De Klein à Warhol – Face-à-face France/États-Unis*. Paris, Centre Pompidou, 1997

AAVV. Kellein, Thomas ed. Auping, Kellein, Landauer, Still. *Clyfford Still : las colecciones de la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo y del San Francisco Museum of Modern Art / Clyfford Still* ; edição a cargo de Thomas Kellein. Munique : Prestel Verlag, 1992

Abad Vidal, Julio Cesar: *Fernando Maselli, Indagaciones acerca de lo sublime*, 2015 <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/>

Adams, Brooks; Rosenthal, Norman. *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, Royal Academy of Arts. Thames & Hudson, Londres, 1998

Addison, Joseph. *Los placeres de la imaginación Y otros ensayos de The Spectator*. Madrid, 1991

Agamben, Giorgio: *Bartleby, escrita da potência* : "Bartleby, ou da Contigência" : seguido de Bartleby, "O escrívão de Herman Melville" / Giorgio Agamben ; ed. Pedro A.H. Paixão. - Lisboa : Assírio & Alvim, 2007

Alderson, Robert: *Art: The brilliant Katharina Grosse paints the passing railway-side scenery in Philadelphia, 2014*
<http://www.itsnicethat.com/articles/katharina-grosse-psycholustro>

Anahory, Ana: *Leituras do Sublime: Lyotard e Derrida*, Philosophica 19/20, Lisboa, 2002. Pp.131-154

Anfram, David. *Clifford Still*, tese de doutoramento, Courtland Institute, Londres, 1984, editada em 1992

Anish Kapoor à conversa com Nicholas Baume
<http://anishkapoor.com/880/The-Institute-of-Psychoanalysis-2010.html>

Archer, Michael, *Arte Contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes, 2001

Argan, Giulio Carlo, *L'Arte Moderna*. Firenze: Sansoni, 1986

Arnheim; Rudolf, *Arte e percepção visual* - nova versão. São Paulo, Enio Matheus Guazzelli & Cia, 1992

Artweek.LA 7 de outubro de 2013: *Jason Martin: Serendipitia*.
<http://artweek.la/issue/october-7-2013/article/jason-martin-serendipitia>

Barber, Robert K. Merton, Elinor: *The Travels and Adventures of Serendipity : A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*. Princeton, Nova Jérícia: Princeton University Press. 2004

Batchelor, David. *From an Aesthetic Point of View*. Art and the Senses. London, Serpent's Tail, 2000

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

Benjamin, Andrew, *Object - Painting*. London: Academy Editions, 1994

Benjamin, Walter, *The work of art in the age of mechanical reproduction*, translated by J. A. Underwood. London, Penguin Books, 2008

Bois, Yves Alain. *Painting as model*. The MIT Press, Cambridge, 1991

Bois, Yves-Alain & Krauss, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books, 1997

Bourdieu, Pierre: *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas, SP: Papirus, 1996

- Bodei, Remo: *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*, Siruela, Madrid, 2011
- Brandom, Robert: *Freedom and Constraint by Norms*, American Philosophical Quarterly Vol. 16, Nº3 (Jul 1979), University of Illinois Press Pp.187-196
- Brennan, Marcia: *Modernism's Masculine Subjects: Matisse, the New York School, and Post-Painterly Abstraction*. MIT Press, Cambridge: 2004
- Brito, Mafalda: *Night Works, Fernando Calhau*, em *Paraquedas 1*, 2013 Disponível em: www.revista-paraquedas.net/ilhas-arquipelagos-pontes/night-works-fernando-calhau/
- Buchloh, Benjamin H.D., *Ready made, Photography and Painting*[1977], em *NeoAvantgarde and the Culture of Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge and London: Mit Press, 2000
- Burke, Edmund: *Uma Investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo*, Trad. Alexandra Abranches, Jaime Costa e Pedro Martins, Edições 70, Lisboa, 2013
- Calaprice, Alice. (Ed.). *The Expanded Quotable Einstein*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000
- Carneiro, Alberto: *As árvores como os rios correm para o mar*. Galeria Municipal de Matosinhos. 14 de março a 11 de abril 2009
- Costelloe, Timothy M. (ed.): *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge University Press, 2012
- Cauquelin, Anne: *A invenção da paisagem*, Edições 70, Arte e Comunicação, Lisboa, 2015
- Cotter, Holland: *Public Art Both Violent and Gorgeous*, The New York Times: Arts & Leisure, 4 de setembro de 2003
- Courtine, Jean-François (ed.): *Du sublime*, Belin, Paris, 1988
- Crimp, Douglas, *The End of Painting*. October, nº 16, 1981, em *On the Museums' Ruins*. Cambridge, London: MIT Press, 2000
- Csordas, Thomas. *Fenomenologia cultural corporeidade: agência, diferença sexual, e doença*. Educação, v.36, n.3, Pp292-305. Porto Alegre, set/dez 2013
- Damáσιο, António: *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das letras, 2ªedição, 2000

Danto, Arthur, *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo, Odysseus, 2006

David Anfram on Abstract Expressionism, Entrevista a David Anfram orientada por Sam Cornish em 12 de dezembro de 2013.

<http://abstractcritical.com/note/david-anfam-on-abstract-expressionism/>

Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985

Donougho, Martin: *Stages of the Sublime in North America*, *Modern Language Notes*, 115:5, 2000 Pp 909-40

Ebony, David: *Between the Lines: Q+A With September Cover Artist Katharina Grosse*, in *Art in América Magazine*. Setembro de 2011

Ebony, David: *Katharina Grosse*, in *Art in América Magazine*. Setembro de 2011

Eshleman, Matthew: Sartre and Foucault on Ideal Constraint, *Sartre Studies International*, Vol 19, Issue 2, 2004 Pp. 56-76

Fernandes, Maria João, *Caligrafias – A nascente dos nomes*. Lisboa, Fundação Portuguesa dos Descobrimentos, 2008

Ferreira, António Quadros, *Depois de 1950*. Porto, Edições Afrontamento, 2009

Ferreira, José Bento. *A pintura vista por dentro*. Revista *Novos Estudos* nº 64, Novembro de 2002. São Paulo

Ferreyros, Tessa: *Tapping the subconscious: The Hypnotic Art of Matt Mullican*. Inside/out, MOMA, 2014. Nova Iorque.

http://www.moma.org/explore/inside_out/2014/06/12/tapping-the-subconscious-the-hypnotic-art-of-matt-mullican

Foster, Hal, *The Return of the Real*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1996

Foucault, Michel: *O que é o Iluminismo?* trad. Wanderson Flor do Nascimento, a partir de *Dits et Écrits*, Paris: Galimard 1994, Vol.IV. Pp.679-688

Gill, Perry; Wood, Paul. *Themes in Contemporary Art*. New Haven; London: Yale University Press; 2004

Godfrey, Tony, *Painting Today*. London: Phaidon Press, 2009

Grammatikopoulou, Christina: *Inhaling theory, exhaling art: From Antonin Artaud's word to Marina Abramović's action*,

<http://interartive.org/2008/10/artaud/#sthash.meSEnUEa.dpuf> ISSN 2013-679X

- Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, "The Collected Essays and Criticism", vol.4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969, ed. John O'Brien. Chicago: University of Chicago Press, 1993
- Greenberg, Clement: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2001
- Guerreiro, António: *O sublime ou o destino da arte*, in *O acento agudo do presente*, Cotovia, Lisboa, 2000
- Hafif, Marcia, *Getting on with painting*. Art in America, Abril 1981
- Harris, Jonathan (Ed). *Critical Perspectives on Contemporary Painting: Hybridity, Hegemony, Historicism*. Liverpool, Liverpool University Press / Tate Liverpool, 2003
- Hauser, Jens, *Genes, Génios, Constrangimentos*. P.80-90. Nada, Março 2004
- Hegel, G. W. F. (a). *Estética. A Idéia e o Ideal*. São Paulo, Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1974
- Heidegger, Martin: *Ser e Tempo*. Parte I. 15ªEd. Editora Vozes, Universidade São Francisco, 2005
- Heidegger, Martin: *Ser e Tempo*. Parte II. 13ªEd. Editora Vozes, Universidade São Francisco, 2005
- Heiss, Barbara & Grosenick, Uta (Edit.) *Expressionismo Abstracto*. Koln, Taschen 2010
- Heleno, José Manuel: *A experiência sensível: ensaio sobre a linguagem e o sublime*, Fim de século, Lisboa, 2001
- Hooker, Richard, *Sublimity as process – Hegel, Newman and Shave*. P.42-53 Art & Design nº40
- Houllou, J. & Juliano, D. *O paradoxo do espectador em Rancière*. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, jul./dez. 2013.
- Martins, Jason: *Painting as sculpture*, <http://www.lissongallery.com/exhibitions/jason-martin-painting-as-sculpture>
- Hume, David: *Of the Standard of Taste, and other essays*. Prentice Hall, 1965

Husserl, Edmund: *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*: introdução geral à fenomenologia pura / Edmund Husserl; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2006

Kandinsky, W: *Do espiritual na Arte*. Martins fontes, São Paulo, 1996

Kant, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*. eBooksBrasil.com, Brasil Editora, São Paulo, 2004

Kant, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*. Versão eletrónica do livro: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia) Homepage do grupo: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>

Kant, Immanuel. *O que é o Iluminismo?* Texto disponível em www.lusofia.net

Kant, Immanuel: *A metafísica dos costumes*, SP: Edipro, 2003

Kant, Immanuel: *Antropologia de um ponto de vista paradigmático*; São Paulo, Iluminuras 2006

Kant, Immanuel: *Crítica da Faculdade de Juízo*, Trad. António Marques e Valério Rohden. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa 1992

Kantor, Jordan. *The Tuymans effect*. Artforum, Novembro 2004

Katharina Grosse and Lotta Mossum about The Blue Orange in Vara https://www.youtube.com/watch?v=p0H3y_QnOf4

Katharina Grosse em entrevista recolhida pelo Arken Museum of Modern Art, 2009 <https://www.youtube.com/watch?v=rJkSs5EQ7nk>

Katharina Grosse: *Psycholustro*. <http://muralarts.org/katharinagrosse>

Klein, Yves. *Le Vrai devient réalité*, Zero, nº3. Dusseldórfia, julho de 1961; in Zero, ed. Otto Piene e Hans Macke, Cambridge: The MIT Press, 1973

Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*. Cambridge Mass. London, The MIT Press, 1994

Kuspit, Donald, *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*. Cambridge University Press, 2000

Kyritsis, Irene: *Being as material and immaterial*, CUJAH. <http://cujah.org/past-volumes/volume-ix/essay-6-volume-9/> (acedido a 12-06-2015)

Lane, Guy. *Thomas Ruff: Space Explorer*. Art World, No. 12 (August/September 2009): 136-143

Laranjo, Francisco: *Infinitum*, Cooperativa Árvore, Porto, 2016

Laranjo, Francisco: *Solidão e Utopia*, Bial, Porto, 2013

Lewandowsky, Joseph D.: *Enlightenment and Constraint*, Public Reason journal 1(2): Pp.1-11, 2009

Liebermann, Valeria. *Dissolving the Image*. Foam, No. 13 (Inverno 2007-2008): Pp.111-114.

Lipovetsky, Gilles, *Hypermodern Times*. Cambridge, Grasset & Jasquelle, 2005

Lippard, Lucy, *Six Years, The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (1973). Belkley, Los Angeles, London, The MIT Press, 2001

Looch, Ulrich (Ed.), *Anos 80 – Uma Topologia*. Porto, Fundação de Serralves, 2006

Loureiro, Domingos: *Paisagem Post Mortem*, FABUP, Porto, 2011

Lyotard, Jean François, *Discurso, Figura*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1979

Lyotard, Jean-François, *The postmodern condition: A report on Knowledge*. Manchester, Manchester University Press, 1984

Maderuelo, Javier: *El paisaje: genesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2007

Maderuelo, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura Y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Akal, 2008

Maraniello, Gianfranco (Edit.), *Art in Europe 1990-2000*. Milan, Skira, 2002

Marina Abramović em entrevista com Anna McNay. Sobre a exposição *512 Hours*, na Serpentine Gallery. 2014. <https://vimeo.com/98374685>

Martins, Ivo & Faria, Óscar, *João Queiroz*. Guimarães, Centro Cultural Vila Flor, 2009

Meinhardt, Johannes (Edit.), *Pintura – Abstração depois da Abstração*. Lisboa, Fundação de Serralves/Jornal Público, 2005

Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of perception*: London, Routledge, 2006. - XXIV, 544, [10] p. ; 20 cm. - Tít. orig.: Phénoménologie de la perception.

- Milani, Raffaele, *El arte del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007
- Monk, Samuel Holt: *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960
- Montolío, C., Sardo, D., Svestka, J. & Neumaier, O., *Michael Biberstein*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995
- Moreno, Ignacio López: *Entusiasmo y a-patia em la experiencia sublime. La construcción de la categoría estética de lo sublime como estratégia ilustrada de distinción*. Tese de Doutoramento, Universidade de Granada, 2011
- Morley, Simon (ed.): *The Sublime*, Whitechapel Gallery & MIT Press, Londres 2010
- Müller, Marcos José, *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001 Coleção Filosofia, volume 122
- Mullican, Matt, *Entering the Picture*, p. 124-145, Dardo Magazine, Jun-sep 2006
- Newman, Barnett. *The Sublime is Now*, Tyger's Eye magazine (dezembro de 1948); reimpressão em *Barnett Newman: Select Writings and interviews*. Ed. John P. O'Neill: Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1992 (Págs. 171-173)
- Otte, Georg; Guimaraes, Cesar; Sedlmayer, Sabrina: *O comum e a experiência da linguagem*. Editora UFMG, 2007
- Patuel, Pascual: *Antes del Arte (1968-1969) in Ars longa: cuadernos de arte*, ISSN 1130-7099, Nº. 3, 1992, págs. 97-107
- Paz, Octávio, *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2002
- Pérez, Miguel von Hafe, *Proposta da arte portuguesa, Posição: 2007*. Lisboa, Público/Fundação de Serralves, 2007
- Phil Hansen conferência *Embrace the shake*, TED Talks. Fevereiro de 2013 https://www.ted.com/talks/phil_hansen_embrace_the_shake
- Qëndro, Gëzim, *Landscape as escape*. P.62-62, Contemporary nº82, 2006
- Queiroz, João: *Obras sobre papel*. Centro Cultural Vila Flor. Guimarães, Abril 2009
- Queiroz, Jorge: *Stanca Luce*, Fundação Carmona e Costa, Lisboa, 2015
- Rachman, Carla. *Monet*. Phaidom Press Limited. Londres, 1997

Ray, Gene. *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory - From Auschwitz to Hiroshima to September 11*: USA, Palgrave Macmillan, 2005

Richter, Gerhard, *The Daily Practice of Painting - Writings and Interviews 1962-1993*. London: Thames & Hudson / Anthony d'Offay Gallery, 1995

Richter, Gerhard. *Text, Schriften und interviews*. Frankfurt, Insel Verlag, 1993

Riout, Denys: *Yves Klein: Manifestes l'immatériel*. Coleção Art et Artistes, Galimard 2004

Robert Bandom: entrevista com Jeffrey J. Williams. *in* Symploké, Vol. 21, Nos.1-2 (2013) ISSN 1069-0697,373-397

Root-Bernstein, Robert and Michele: *Einstein On Creative Thinking: Music and the Intuitive Art of Scientific Imagination*. Psychology Today, 2010

Rose, Berenice: *Jackson Pollock, pintura é desenho, desenho é pintura*: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 10 de Agosto a 16 de Setembro de 1979

Rosenblum, Robert. *The Abstract Sublime*, ARTnews, vol. 59, nº 10. Fevereiro de 1961; reimpresso em *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*. Ed. Ellen Landau. New Haven e Londres, Yale University Press, 2003. Pags. 273-8

Royle, Nicholas *The Uncanny*. Manchester University Press. 2003

Ruff, Thomas; Simpson, Bennett: *Thomas Ruff, Jpegs*. Aperture Foundation, Nova Iorque 2009

Sabino, Isabel, *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: FBAUL, 2000

Salerno, Roger A.: *Beyond the enlightenment: Lives and thoughts of Social Theorists*, Praeger Publishers, Westport 2004

Saltzman, Lisa. *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999

Sardo, Delfim (Ed.), *Pintura Redux*. Desenvolvimentos da última década. Lisboa. Público; Fundação de Serralves, 2006

Schiller, Friedrich: *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Trad. Teresa Rodrigues Cadete, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.1997

Schopenhauer, Arthur: *Sobre o fundamento da Moral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001;

Schwartz, Regina (Ed.): *Transcendence- Philosophy, Literature, and Theology Approach the Beyond*, Routledge, 2004

Shaw, Philip: *Mark Rothko's Red on Maroon*, 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-mark-rothkos-red-on-maroon-r1140521>

Shaw, Philip: *The Sublime*, Routledge, Nova Iorque, 2006

Shitao, *A pincelada Única*. Guimarães, Pedra Formosa, 2001

Silva, Paulo Cunha e, *O Lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal*. Lisboa, Instituto Piaget, 1999

Simão, Cristiana Veiga: *As ideias embaraçosas*. *Philosophica* 19-20, Lisboa 2002 pp.291-309
http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/19_20/18.pdf

Simmel, Georg: *Os Alpes*, in *Filosofia da Paisagem*. Coord. Adriana Veríssimo Serrão. *Ciclo de Filosofia da Universidade de Lisboa*, 2ª ed. 2013

Slocombe, William: *Nihilism and the Sublime Postmodern*. Routledge, Nova Iorque, 2006

Stokes, Patricia D.: *Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough*, Springer Publishing Company, Nova Iorque, 2006.

Suquet, Annie: *Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys*, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 28 (1995): 149

Tufnell, Ben: *Atomic Tourism and False memories: Cai Guo-Qiang's The Century With Mushroom Clouds*, in: *Art & Environment*, Tate Papers Issue 17. 2012 Londres.

Turkle, Sherry, *Life on the Screen - Identity in the Age of Internet*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press 1987

Vieira, Vladimir, in *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia Antiga à contemporaneidade* /Fernando Muniz. org – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011

Vieira, Vladimir, *O pensamento crítico de Kant a respeito do entusiasmo*, in: Muniz Fernando (Org.) *As Artes do entusiasmo: da Grécia Antiga até à contemporaneidade*, 7 Letras, Rio de Janeiro, 2011 Pp.47-64

Wall, Jeff, *Essais et entretiens 1984-2001*. Paris, École Nationale Supérieure des BeauxArts, 2001

Wallis, Brian (Edit.), *Arte después de la modernidad – Nuevos planteamientos en torno a la representción*, Madrid, Akal, 2001

Wandschneider, Miguel & Faria, Nuno. *Paisagens no singular*. Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea 1999

Watson, Kay: *Visual Analysis: Orogenesis*, 2015 <http://london-photography-diary.com/visual-analysis-orogenesis-by-kay-watson/>

Webber, Jonathan: *Freedom*, in: *The Routledge Companion to Phenomenology*, Ed. Sebastian Luft, Soren Overgaard, Routledge. Oxford, 2009

Weibel, Peter: *Repression and Representation: The RAF in German Postwar Art” in Art of Two Germanys – Cold War Cultures*. Stephanie Barron and Sabine Eckmann, eds., Nova Iorque, 2009

Williams, Jeffrey J.: *Inferential man: an interview with Robert Brandom*, *Symploke* Vol. 21, Nos. 1-2, 2013

Wollheim, Richard. *A pintura como arte*. Cosac & Naify. São Paulo, 2002

Woods, Tim, *Beggining Postmodernism*. Manchester, Manchester University press, 1999

www.art.mmu.ac.uk/profile/sbenson

www.caiguoqiang.com

www.caiguoqiang.com

www.christiane-baumgartner.com

www.domingosloureiro.com

www.fernandomaselli.com

www.fontcuberta.com

www.franciscolaranjo.com

www.gerhard-richter.com

www.gerhard-richter.com

www.herbertbrandl.com

www.katharinagrosse.com

www.michaelbiberstein.com/pt

www.michaelnajjar.com

www.panoptikon.nu

www.ruialgarvio.com

www.streamingmuseum.org

www.tate.org.uk

www.tate.org.uk/about/projects/sublime-object

www.thomasstruth32.com

www.yturralde.org

Zegher, Catherine De (Edit.), *Untitled passages by Henri Michaux*. Nova Iorque, Merrel, 2000

Índice de Ilustrações:

Figura 1. Caspar David Friedrich, *Viajante sobre um mar de névoa*. Óleo sobre tela, 95x75cm, 1818. Kunsthalle Hamburg
Fonte: Caspar David Friedrich [Public domain], via Wikimedia Commons
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

Figura 2. Imagem manipulada a partir da pintura de Caspar David Friedrich, *Viajante caminhando sobre um mar de névoa*
Fonte da imagem original: Caspar David Friedrich [Public domain], via Wikimedia Commons
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

Figura 3. Olafur Eliasson, *The Weather Project*, Turbine Hall, Tate Modern, 16 de outubro de 2003 a 21 de março de 2004, Londres, Inglaterra.
Fonte: https://c1.staticflickr.com/1/114/277290117_689af8eda1_b.jpg

Figura 4. David Adey, *Life Clock*, Material elétrico com recetor GPS, 6,5x23,5cm aprox., 2014

Fonte: <http://installationmag.com/david-adey-hither-and-yon/>

Figura 5. Michael Biberstein, *Attractor*, Acrílico sobre tela, 280x195cm. 1988/89, Cleção Privada, Suíça
Fonte: <http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/M-Attractor>

Figura 6. Michael Biberstein, *Large 4-Step-Attractor*, Acrílico sobre linho, 292x624 cm, 1991. Kunstmuseum Solothurn
Fonte: <http://www.sikart.ch/werke.aspx?id=12495310>

Figura 7. Michael Biberstein, *Dark Glider, J- Attractor*. Acrílico sobre tela, 110,2x86,6cm, 2004. Galerie Jager-Bucher, Paris
Fonte: http://www.michaelbiberstein.com/en/works/Dark_Glider

Figura 8. Alberto Carneiro, Vista da exposição individual *Os Caminhos da Água e do Corpo sobre a Terra*, Centro de Arte Contemporânea de Bragança, 14 de abril a 24 de junho 2012
Fonte: http://www.galeriafernandosantos.com/news_detail.php?id=92

Figura 9. João Queiroz, *S/ título*, óleo sobre tela, 200 x 300 cm. 2012
Fonte: http://joaoqueiroz.com/2012_pbranco_1.html

Figura 10. Rui Algarvio: *I didn't walk with Richard Long*. Óleo sobre sessenta e três materiais de construção encontrados. 250 cm de diâmetro, 2012
Fonte: <http://makingarthappen.com/2013/03/07/rui-algarvio-battlefield/attachment/06/>

Figura 11. João Paulo Queiroz. O artista a trabalhar na zona da Cova da Iria, Fátima. 2014
Fonte: Imagem gentilmente cedida pelo autor

Figura 12. João Paulo Queiroz, paisagem da Cova da Iria, Fátima. Pastel sobre papel, 2014
Fonte: Imagem gentilmente cedida pelo autor

Figura 13. Herbert Brandl *S/ título*, Óleo sobre tela, 270x200cm 2005; *S/ título*, Óleo sobre tela, 270x200cm 2005; *S/ título*, Óleo sobre tela, 270x200cm 2005; *S/ título*, Óleo sobre tela, 250x200cm 2005
Fonte: <http://artnews.org/schwarzwaelder/?exi=1407>

Figura 14. Herbert Brandl: *S/ título*, monotíпия sobre papel. Medidas desconhecidas. 2010, Galeria Elisabeth & Klaus Thoman, Innsbruck/Wien.
Foto: Galeria Elisabeth & Klaus Thoman/Jorit Aust /Quelle: Schloßmuseum Murnau

Figura 15. Francisco Laranjo, *Formas que se movem fantásticamente*, óleo sobre tela, 100 x 130 cm, 2008
Fonte: <http://franciscolaranjo.com/natural-images/>

Figura 16. Olafur Eliasson, vista da exposição *Riverbed*, Copenhagen Louisiana Museum of Modern Art. 2014-15
Fonte: <http://olafureliasson.net/current/107>

Figura 17. Domingos Loureiro, *Naked*, Mdf escavado e pintado, 200x160cm, 2004
Fonte: autor

Figura 18. Domingos Loureiro, vista da exposição *Retrospective*, Galeria Plumba, Porto 2005
Fonte: autor

Figura 19. Anish Kapoor, *Sky mirror, Turning world upside down*. Kensington Gardens, 2010
Fonte: <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/anish-kapoor-turning-world-upside-down>

Figura 20. Thomas Struth, *Paradise 24*
São Francisco de Xavier, Brasil
Impressão cromogénea, 218,5x279cm, 2001

Fonte: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html

Figura 21. Alexander Chadwick, Foto Metro de Londres, 2005

BBC edição online de 7 julho de 2005

Fonte: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/4659093.stm> (acesso a 09-08-2015)

Figura 22. Sophie Benson, *White Tree*. Aguarela sobre papel colado em madeira

Fonte: http://www.longandryle.com/wp-content/uploads/2010/07/benson_WhiteTree.jpg

Figura 23. Sophie Benson. Vista da Exposição *Tunnel Beach Series*

Fonte: <http://www.art.mmu.ac.uk/profile/sbenson/image/13122>

Figura 24. Christiane Baumgartner, *Storm at Sea*. Xilogravura sobre papel Kozo.

187x276cm, 2013. Edição de 3 Cortesia Alan Cristea Gallery

Fonte: <http://www.alancristea.com/news-78-Christiane-Baumgartner-Interview-for-'Thirteen'>

Figura 25. Christiane Baumgartner a trabalhar

Fonte: <http://thibactuest.blogspot.pt/2013/11/christiane-baumgartner.html>

Figura 26. Christiane Baumgartner, *Wald Bei Colditz I*. Xilogravura sobre papel

Kozo. 110x140cm, 2014. Edição de 6. Cortesia Alan Cristea Gallery

Fonte: https://d32dm0rphc51dk.cloudfront.net/SwjWA7Yxx0ekViT_IClojg/tall.jpg

Figura 27. Thomas Ruff, *Jpegs*. Fotografia C-Print e Diasec, 2007

Fonte: http://www.egodesign.ca/en/article.php?article_id=55&page=4

Figura 28. Thomas Ruff, *Jpeg*, Fotografia, C-Print e Diasec. Edição de 3, 2007.

Fonte: <http://www.vincentborrelli.com/pages/books/106610/thomas-ruff-bennett-simpson/thomas-ruff-jpegs>

Figura 29. Thomas Ruff, *Jpeg ib 02*, Fotografia, C-Print e Diasec. 240x185cm

Edição de 3, 2007. Cortesia David Zwiner Gallery, Nova Iorque

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/thomas-ruff/3>

Figura 30. Thomas Ruff, Vista da exposição M.A.R.S. na Galeria Helga de Alvear, 09 de maio a 29 de junho de 2013, Madrid

Fonte: <http://ex-chamber-memo5.seesaa.net/article/380570679.html>

Figura 31. Michael Najjar, *Dow-Jones_80-09*, da série: *High Altitude*, Híbrido

fotográfico, lightjet-print, aludibond, diasec, moldura de alumínio. 202x132cm.

Edição de 6. 2009-10

Fonte: <https://www.nextnature.net/2011/08/high-altitude/>

Figura 32. Fernando Maselli: *Dioramas #2*, inkjet sobre papel de algodão, 134x172cm, 2015.

Cortesia do artista

Fonte: <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/>

Figura 33. Joan Fontcuberta, *Orogenesis:Derain*, Fotografia, 2004

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/81346336994283769/>

Figura 34. Anish Kapoor, *Blind*, Pedra. 2013.

Cortesia Lisson Gallery

Fonte: <https://www.artsy.net/artist/anish-kapoor>

Figura 35. Anish Kapoor, *Leviathan*, PVC, 3360x99890x72230cm, 2011

Instalação: Grand Palais, Paris

Fonte: <http://www.yellowtrace.com.au/mind-bending-installations-sculptures-by-anish-kapoor/>

Figura 36. Anish Kapoor, *Descent into Limbo*. Cimento e estuque, 600x600x600cm, 1992. Serpentine Gallery, Londres

Fonte: <http://anishkapoor.com/333/descent-into-limbo-2>

Figura 37. Anish Kapoor, *Descent into Limbo*. Projeto, 1992. Serpentine Gallery, Londres

Fonte: <http://anishkapoor.com/75/desent-into-limbo>

Figura 38. Jason Martin, *Aquarius*. Óleo sobre alumínio, 244x366cm, 2005

Cortesia Galeria Mário Sequeira

Fonte: <http://www.mariosequeira.com/mseq/en/artistas/jasonmartin>

Figura 39. Jason Martin, *Tempest*, 2011, Óleo sobre metal. (sem medidas)

Fonte: <http://www.studiointernational.com/index.php/jason-martin-infinite>

Figura 40. Jason Martin, *Sunday*. Óleo sobre cobre, (medidas desconhecidas), 1997

Fonte: <https://www.pinterest.com/mac77/jason-martin/>

Figura 41. Jason Martin, Vista da Exposição *Infinite*, na Lisson Gallery. Junho de 2012

Fonte: <http://moussemagazine.it/jason-martin-lisson/>

Figura 42. Jason Martin, *Xinca*

Pigmento sobre alumínio (vermelho cádmio), 65 x 56 cm, 2011

Fonte: <http://www.lissongallery.com/artists/jason-martin>

Figura 43. Jason Martin, Vista da exposição *Painting as Sculpture*, Lisson Gallery. Milão, Novembro de 2013 a janeiro de 2014

Fonte: <http://www.lissongallery.com/exhibitions/jason-martin-painting-as-sculpture/gallery/4314>

Figura 44. Katharina Grosse, *Das Bett*. Acrílico sobre parede, chão e diversos objetos; 281x450x396cm, 2004

Foto: Nic Tenwiggenhorn

Fonte: <http://www.art21.org/images/katharina-grosse/das-bett-2004>

Figura 45. Katharina Grosse, Vista da exposição *One Floor Up More Higly*, MASS MOCA, Outubro de 2011

Fonte <http://www.we-heart.com/2011/12/29/katharina-grosse-one-floor-up-more-highly/>

Figura 46. Katharina Grosse, Vista da exposição *One Floor Up More Higly*, MASS MOCA, Outubro de 2011

Fonte: <http://www.we-heart.com/2011/12/29/katharina-grosse-one-floor-up-more-highly/>

Figura 47. Katharina Grosse: *Psycholustro*, intervenção em diversos locais da linha de comboio de Filadélfia, 2014. Cortesia Mural Arts Program

Fonte: <http://www.itsnicethat.com/articles/katharina-grosse-psycholustro>

Figura 48. Katharina Grosse: *Psycholustro*, intervenção em diversos locais da linha de comboio de Filadélfia, 2014. Cortesia Mural Arts Program

Fonte: <http://www.itsnicethat.com/articles/katharina-grosse-psycholustro>

Figura 49. Katharina Grosse, Vista da exposição *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume*. Wiesbaden Museum, 2015.

Cortesia da artista

Fonte: <http://monochromatic-axonometric.blogspot.pt/2015/08/sieben-stunden-acht-stimmen-1.html>

Figura 50. Katharina Grosse, Vista da exposição *Sieben Stunden, Acht Stimmen, Drei Bäume*. Wiesbaden Museum, 2015.

Cortesia da artista

Fonte: <http://monochromatic-axonometric.blogspot.pt/2015/08/sieben-stunden-acht-stimmen-1.html>

Figura 51. Jose Maria Yturralde, *Green Pyramid*, serigrafia sobre papel, 65x50cm, Ed. 125 exemplares, 1974

Fonte: <http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-mar%C3%ADa-yturralde/untitled-green-pyramid-nqLYotT-5afZZh8pazgXRg2>

Figura 52. Jose Maria Yturralde, *Eclipse*, acrílico sobre tela, S/medidas, 1987-2006

Fonte: <http://www.yturralde.org/Paginas/Etapas/et09/et0916-es.html>

Figura 53. Jose Maria Yturralde, vista da exposição *Horizons*, Galeria Miguel Marcos, Barcelona, 2013

Fonte: <http://www.miguelpmarcos.com/es/exposiciones/horizontes>

Figura 54. Mariko Mori, still do video *Beginning of the End* series. Albion, Londres

Fonte: http://www.artnet.com/magazineus/reviews/mcgowan/mcgowan11-27-06_detail.asp?picnum=13

Figura 55. Mariko Mori, *Transcircle 1.1* (Indoor), Royal Academy of Arts, 2004

Foto: Ole Hein Pedern

Fonte: <http://theculturetrip.com/asia/japan/articles/rebirth-mariko-mori-at-the-royal-academy/>

Figura 56. Cai Guo-Qiang, *The Century with Mushroom Clouds: Project for the Twentieth Century (Salt Lake)* 1996

Realizado junto a *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, Great Salt Lake, Utah, 15/02/ 1996

Pólvora e tubo de cartão.

Foto: Hiro Ihara

Fonte: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/17/atomic-tourism-and-false-memories-cai-guo-qiangs-the-century-with-mushroom-clouds>

Figura 57. Cai Guo-Qiang, *Sky Ladder*, realizado no porto da ilha de Huiyu, Quanzhou, Fujian, Junho de 2015, às 4:49 am, duração aproximada 2 minutos e 30 segundos.

Foto: Lin Yi

Fonte: <http://arrestedmotion.com/2015/08/cai-guo-qiang-sky-ladder-china/>

Figura 58. Cai Guo-Qiang, Vista da exposição *I Want to Believe*, Guggenheim Museum, Nova Iorque, 2008

Fonte: <http://www.caiguoqiang.com/projects/new-york%E2%80%99s-rent-collection-courtyard>

Figura 59. Cai Guo-Qiang, Vista da exposição *Agua Grande*, Marta Herford, 2015

Foto: Hans Schröder / Marta Herford

Fonte: <http://www.caiguoqiang.com/projects/agua-grande-0>

Figura 60. Cai Guo-Qiang, *Head On* - Bilbao, Espanha

Vista da Exposição *I Want to Believe*

Museu Guggenheim de Bilbao, 2009

Figura 61. Vista da exposição *Sensation*: Damien Hirst, Marcus Harvey e Sarah Lucas. The Brooklyn Museum of Art, Nova Iorque

Cortesia Brooklyn Museum

Fonte: http://www.saatchigallery.com/aipse/sensation_brooklyn_museum.htm

Figura 62. Anselm Kiefer, *Série Occupations*. Fotografia da performance onde Anselm Kiefer realiza o cumprimento nazi perante paisagens anteriormente ocupadas pelos Nazis, 1969

Fonte: <http://www.harvardartmuseums.org/art/167809>

63. Anselm Kiefer, *Iron path*. 1986

Fonte: <http://madamepickwickartblog.com/2011/12/scorched-earth-policy-the-burning-fiddler/>

Figura 64. Anselm Kiefer, *The renowned orders of night*. Acrílico e emulsão sobre tela 510x500cm. 1997 Coleção Guggenheim Bilboa Museoa

Fonte: <http://www.guggenheim-bilbao.es/en/works/the-renowned-orders-of-the-night/>

Figura 65. Gerhard Richter, *Monstein*. Óleo sobre tela, 101x151cm. 1981

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/snowscapes-38/monstein-5124/?&categoryid=38&referer=news-results&p=1&sp=32>

Figura 66. Gerhard Richter, *Dead II*, Óleo sobre tela, 62x62cm. 1986

MOMA, Nova Iorque

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7688/?p=1>

Figura 67. Gerhard Richter, *Man Shot Down II*, Óleo sobre tela. 100x140cm, 1988.

MOMA, Nova Iorque

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/man-shot-down-2-7692/?&categoryid=56&p=1&sp=32>

Figura 68. Gerhard Richter, *Confrontation I, II e III*. Óleo sobre tela, 112x102cm cada, 1988. Vista da exposição no MOMA, Nova Iorque

Fonte: <http://photos1.blogger.com/blogger/3267/1117/1600/moma-richter.0.jpg>

Figura 69. Gerhard Richter, *Funeral*. Óleo sobre tela, 200x320cm, 1988

MOMA, Nova Iorque

Fonte: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/funeral-7699/?p=1>

Figura 70. Luc Tuymans, *Double sun*, Óleo sobre tela, 168x142cm, 2006

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/12384967699302468/>

Figura 71. Luc Tuymans, *Still Life*. Óleo sobre tela, 347x500cm, 2002

Fonte: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tuymans_Still_Life.htm

Figura 72. Fred Tomaselli, *Airborne Event*. Técnica mista sobre madeira. 213x152 cm, 2003

Fonte: <http://www.thecityreview.com/whitbi4.html>

Figura 73. Fred Tomaselli *13 000*, Técnica mista (medicamentos) sobre contraplacado. 1996

Fonte: http://www.jamescohan.com/exhibitions/2005-12-11_realm-of-the-senses/8

Figura 75. Fred Tomaselli: exposição *Current Events*, James Cohan Gallery, Nova Iorque. 1 de maio a 14 de junho de 2014

Fonte: http://www.jamescohan.com/exhibitions/2014-04-10_fred-tomaselli

Figura 76. Marina Abramović e Ulay, *Breathing In/Breathing Out*. 1977

Fonte: <http://www.themilanese.com/?p=3523>

Figura 77. Marina Abramović, *512 Hours*. Serpentine Gallery, Junho a Agosto 2014

Foto: Curbis

Fonte: <http://www.economist.com/news/books-and-arts/21604076-marina-abramovic-puts-herself-display-london-busy-doing-nothing>

Figura 78. Marina Abramović, *The artist is present*, 2010 Performance The Museum of Modern Art, Nova Iorque

Duração de 3 meses.

Fonte: <http://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic>

Figura 79. Matt Mullican, *Sem título*, 1984

Fonte: <http://badatsports.com/2009/art-chicago-wrapup-special-exhibitions-edition/matt-mullican-a-society-for-contemporary-art-acquisition-selection/>

Figura 80. Matt Mullican em *Transe Hipnótico*, Tate Modern, Londres 2007

Fonte: <http://www.contemporaryartdaily.com/2011/06/matt-mullican-at-haus-der-kunst/hdk-mullican-under-hypnosis-2007/>

Figura 81. Matt Mullican, *Two into One becomes Three*, 2011.

Unlimited Art Basel, Suíça, 2013

Fonte: <http://www.widewalls.ch/artist/matt-mullican/>

Figura 82. Domingos Loureiro, Vista da Exposição *Em direção ao azul*, Silo – Espaço Cultural, Matosinhos. 2015

Foto: Nuno Malheiro Sarmiento

Fonte: Cortesia Silo- Espaço Cultural

Figura 83 e seguintes. Catálogo de obras.

Fotos do autor.

