

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**A ROSA AZUL CINTILANTE:**

**sobre a experiência estética sublime na poética de Artur Barrio.**

**VIVIANE MOURA DA ROCHA**

Junho / 2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**A ROSA AZUL CINTILANTE:**

**sobre a experiência estética sublime na poética de Artur Barrio.**

**Viviane Moura da Rocha**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte, sob a orientação do Prof. Dr. Álvaro Montenegro Valls.

Junho / 2002



**UMA EXTENSÃO NO TEMPO, 1995.**

**Artur Barrio**

Paço Imperial, Rio de Janeiro.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	I
ABSTRACT .....	II
INTRODUÇÃO .....	01
<b>1. CATEGORIA ESTÉTICA:</b> .....	<b>15</b>
1.1.O que é categoria estética? .....	16
1.2. O Sublime nas visões de IMMANUEL KANT e de JEAN-FRANÇOIS LYOTARD.....	19
1.3. Sobre algumas categorias estéticas e a História da Arte.....	38
<b>2. POÉTICAS SUBLIMES NO SÉCULO XX:</b> .....	<b>63</b>
2.1. Modernidade: <i>“presentificar o impresentificável”</i> .....	65
2.1.1. A arte das primeiras vanguardas:.....	73
2.1.2. A arte das segundas vanguardas:.....	86
2.2. Pós-Modernidade: <i>“o impresentificável na própria presentificação”</i> .....	104
<b>3. POSSIBILIDADES PARA A ANÁLISE DO SUBLIME NA POÉTICA DE BARRIO:</b> ...	<b>120</b>
3.1. A obra de arte:.....	122
3.2. O fazer da obra de arte:.....	140
3.3. O receptor e a obra de arte:.....	152
CONCLUSÕES.....	162
ANEXO: BIOGRAFIA.....	170
BIBLIOGRAFIA SOBRE O ARTISTA.....	171
TABELA DAS ILUSTRAÇÕES.....	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	176

## RESUMO

Esta dissertação articula **arte e filosofia** como uma forma de olhar a arte contemporânea brasileira, a partir da análise e interpretação da poética, *“Uma Extensão no Tempo”*, de Artur Barrio. Tem como finalidade fundamentar que esse trabalho artístico tornou possível uma experiência estética incomum: *a experiência estética do sublime*, quando “presentificou” o “impresentificável”. Na elaboração do trabalho três questões estruturam esse problema de fundamentação. A primeira é a questão da *definição*: busca dar sentido a noção de *categoria estética do sublime* e, além disso, identifica o cruzamento desse conceito filosófico com a prática artística no contexto da História da Arte, bem como sua vinculação com algumas outras categorias estéticas. A segunda é a questão da *distinção*: sobre os fenômenos que distinguem os paradigmas epistemológicos do período Moderno e do Contemporâneo (que compreende o Pós-Moderno) e que marcam as transformações que ocorrem com as práticas e teorias artísticas e com a noção de sublime no século XX. E a terceira é a questão das *condições de possibilidade*: sobre as condições que tornam possível identificar como sendo a *experiência estética sublime*, essas sensações e sentimentos decorridos da poética selecionada. Esse olhar sobre a arte contemporânea possibilitou compreender que estamos hoje, diante de uma arte que não está mais empenhada em apenas nos *fazer ver*, e sim nos *fazer sentir e refletir*, nos fazer vivenciar outras percepções, mas é necessário que se dê um mergulho nessa arte, o que nos faz mergulharmos em nós mesmos.

## ABSTRACT

This dissertation articulates **art** and **philosophy** as a manner of regarding the Brazilian contemporary art, through the analysis and the interpretation of the work of art called “Uma Extensão no Tempo” by Arthur Barrio. The aim is based on the fact that this artistic work made an unusual aesthetic experience possible: the *aesthetic experience of the sublime*, at the very moment where it has “presentified” the “unpresentible”. For the construction of this essay, three questions have structured the foundation problem. The first one is the question of *definition*: it seeks the sense of the concept of “aesthetic category of the sublime” and, at the same time, identifies the crossing of this philosophical concept with the art practice in the context of the History of Art, as well as its connections with some other aesthetic categories. The second one is the question of *distinction*: about the phenomena that distinguish the epistemological paradigm of Modern and Contemporary (including the post-Modern) periods, and point the transformations on the artistic theories and practices, as well as on the notions of the sublime in the 20th century. And the third question is the one of *the conditions of possibility*: about the conditions that make possible identify this *aesthetic experience of the sublime* as being the sensations and feelings caused by that work of art mentioned above. This regard over the contemporary art has made us able to understand that we are today facing an art that is not anymore committed on just making us see, but *feel* and *think*, experience other perceptions, reaching the understanding we need to immerse in that art, and this means to immerse in ourselves.

## INTRODUÇÃO

Foi a experiência do encontro com a arte de Artur Barrio “*Uma Extensão no Tempo*”, (fig.24) em 1995 no Paço Imperial do Rio de Janeiro, a mola que impulsionou este estudo. Dali nasceu uma inquietação, um propósito de investigar a arte contemporânea, particularmente a que acontece no Brasil por estar em contato direto com ela. Este trabalho do Barrio provocou uma sensação *estranha*, um “*não sei quê*”; produziu sentimentos diferentes até então impossíveis de decodificar. Mas o que estava acontecendo ali? Afinal, que *sensações* eram essas? E a que se deve este *estranhamento* ?

O crítico, teórico de arte e literatura, Víktor Chklovski (1823-1984) afirma que este *estranhamento* decorre da experiência da *diferença*, que consiste em transpor o objeto da sua percepção habitual para uma outra percepção imprevista e surpreendente. (Perniola,1998, p.178) Ele partia de observações sobre a psicologia humana dizendo que “se estudarmos com suficiente atenção as leis da percepção, não tardaremos a perceber que os atos habituais tendem a se tornar automáticos. Todos os nossos hábitos provêm da esfera do inconsciente e do automatismo”. E complementa, que

“o peso dos hábitos inconscientes é tão forte, que a vida passa, se anula. A automatização engole tudo: coisas, roupas, móveis, a mulher e o medo da guerra”. (Ginzburg,2001,p.16) Assim, para ele a arte seria também um instrumento para reavivar nossas percepções, que o hábito torna inertes. Arriscando uma definição da arte em geral, diz que “o propósito da arte é nos dar uma sensação da coisa”, e que “para obter tal resultado, a arte se serve de dois procedimentos: o *estranhamento* das coisas e a *complicação* da forma, com a qual tende a tornar mais difícil a percepção e prolongar sua duração”. (Ginzburg, 2001, p.16) Parece então, que o *estranhamento* é como um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade, inclusive nós mesmos. (Ginzburg, 2001, p.41)

Os profundos ecos da noção de “estranhamento” na arte e na teoria literária do século XX são bem conhecidos: basta pensar em Bertolt Brecht, afirma o historiador contemporâneo Carlo Ginzburg. (Ginzburg, 2001, p.18) É com essa estética do *estranhamento*, por exemplo, que Brecht opõe-se à *Poética aristotélica*, onde a *catarse*, da palavra grega καθαρισμ, *kátharsis*, “depuração”, e significa libertação do que é *estranho* à essência ou à natureza de uma coisa, oferece-nos a experiência da *identificação*. Aristóteles, que foi o primeiro a usar esta palavra para designar também um fenômeno estético, diz ser uma espécie de libertação ou *serenidade* que a poesia e, em particular o drama e a música provocam no homem. (Abbagnano. *Dicionário de Filosofia*) Pois é exatamente opondo-se a esta reação de *serenidade* do intérprete, que a técnica teatral brechtiana resume-se em criar um *estranhamento* do texto, bem como impedir a *identificação* do



espectador com o personagem, a fim de que este possa conservar a lucidez crítica. (Magaldi,1989, p.270) Surpreendendo-se e interrogando-se perante contradições de uma realidade que a cena não mais lhe apresenta como natural, e sim manipulável e transformável, o espectador prepara-se para melhor dominar essa realidade e para agir sobre ela a fim de modificá-la. (Borie, 1996, p.466). Chklovski partilha desta idéia pois entende que o contrário do *estranhamento* é a *identificação*. Portanto, nesse fenômeno não ocorre a experiência da *identificação* e sim a experiência da *diferença* que se manifesta na forma de *estranhamento*. (Perniola,1998, p.178)

É desta forma que compreendemos esta questão do *estranhamento* em relação a certas produções artísticas contemporâneas, pois acompanhando as reflexões de Ginzburg que o identifica desde a modernidade até os dias atuais, entendemos que esse ato de estranhar continua provocando-nos *sensações e sentimentos*, estimulando-nos para a reflexão crítica, nos tirando daquela situação de serenos contempladores.

Inspirados por esta idéia e na tentativa um pouco lúdica de provocar o leitor desta dissertação, insinuamos o título principal: “**A ROSA AZUL CINTILANTE**”, porque além de causar *estranheza*, pois parece não ter qualquer relação com o subtítulo: “**sobre a experiência estética sublime na poética de Artur Barrio**”, após um mergulho na pesquisa, o leitor refletirá sobre a vinculação entre uma rosa azul cintilante, que só pode ser concebida na idéia e esse trabalho do Barrio “*Uma Extensão no Tempo*”.

Desse modo, impulsionados por esse fenômeno do *estranhamento* é que propomos refletir bem mais sobre esta arte que busca provocar em quem testemunha esta virada de século e de milênio, outras formas de pensar e relacionar-se com a arte e com a própria vida. Entendemos que o assunto comporta mais reflexão e discussão, porque envolve conseqüências para o pensamento, para a conduta, e até para a existência. Assim, movidos pela reflexão que este *estranhamento* provocou, cada vez mais buscamos apreender esta arte, e esta é a razão pela qual o tema desta pesquisa é: **analisar e interpretar uma poética contemporânea brasileira, a partir da categoria estética do sublime.**

Mas por que um olhar a partir de uma *categoria estética*?

E por que a *categoria estética do sublime*?

Talvez fosse apropriado lembrar neste momento, que no século XX, também a estética sofre transformações, tanto que deixou de ser apenas uma teoria filosófica do belo e do bom gosto. A estética neste século estabeleceu relação de parceria com a literatura, com as artes visuais, com a música, com o teatro, sem se deixar intimidar pelas inovações mais ousadas ou pelas experiências mais arriscadas, comenta Mario Perniola. Ela “sentiu-se envolvida na gestão institucional, na exposição, na organização e na comunicação dos produtos artísticos e culturais”. (Perniola,1998, p.9) E acabou confrontando-se com problemas da vida individual e coletiva, questionando-se sobre o sentido da existência, promovendo utopias sociais e envolvendo-se também nos aspectos da vida cotidiana.

A esta vasta atividade de múltiplas formas, ele reduz a quatro campos conceituais, através das noções de **Vida, Forma, Conhecimento e Ação**, até a primeira metade do século XX. As duas primeiras constituem substancialmente um desenvolvimento da “*Crítica do Juízo*” de Kant e as duas últimas, um desenvolvimento da “*Estética*” de Hegel. No entanto, a partir dos anos sessenta, ocorre no interior de cada uma delas uma virada, diz ele, a **estética da vida** adquire valor político; a **estética da forma** um valor mediático; a **estética e conhecimento** ou cognitiva um valor cético; e a **estética e ação** ou pragmática um valor comunicativo. Encontra-se então mais do que presente e ativa na *Biopolítica*, na “*mass-mediologia*”, no “*anarquismo epistemológico*” e na *teoria da comunicação*.

Nestas transformações dos anos sessenta, a estética busca na sua etimologia o *sentir*, que em grego é αἴσθησις, *aísthesis*, e significa “sensação”, isto é, busca o campo da sensibilidade, da afetividade, da emoção. E então surge um outro campo conceitual para as atividades da estética, que é a relação entre **estética e sentir**. Aqui neste campo, os que mais contribuíram nesta reflexão não foram bem os estetas, mas os pensadores das mais variadas áreas do conhecimento como os psicólogos, psicanalistas, ontologistas, teóricos da linguagem ou da literatura, filósofos da religião ou da sexualidade entre tantos outros, porque o *sentir* do século XX, também conhece transformação que pode ser definida como “fisiológica”.

Por mais que o *sentir* possa estar ligado tanto ao *conhecimento* como à *ação*, a estética só constituiu-se enquanto disciplina autônoma no século XVIII, no momento em que se reconheceu a independência do sentimento relativamente à razão prática e à razão teórica.

Os instrumentos teóricos fornecidos por Kant e Hegel, como o Juízo e a Dialética, se revelam incapazes de suportar o impacto de uma experiência que já não pode ser referida nem como um caso particular do universal, nem como superação da contradição, com a ruptura que acontece a partir dos anos sessenta. Pois o *sentir* do século XX, ao contrário, move-se numa direção oposta à conciliação estética, move-se no sentido da experiência de um conflito maior que a contradição dialética, move-se no sentido da exploração da oposição entre termos. Toda esta grande questão filosófica tem a ver com a noção de *diferença*, entendida como *não-identidade*, como uma *dissemelhança*, maior do que o conceito lógico de diversidade e do conceito dialético de distinção. Isto quer dizer que a integração da *diferença* na experiência marca o abandono tanto da *lógica da identidade aristotélica* como da *dialética hegeliana*, causando uma série de modificações, promovendo outras perspectivas possíveis de experienciar outras *sensações e sentimentos*.

No entanto, alerta Perniola, algo deste *sentir* vai inspirar-se principalmente em certas **estéticas da forma**, influenciadas pela problemática do **sublime**, e em algumas *estéticas da ação* obrigadas a pensar o conflito.

É, portanto aqui, através desta fresta, neste *sentir* relacionado com a *estética da forma* influenciada pela *categoria estética do sublime*, que encontramos um forte alicerce para a análise e interpretação dessa poética contemporânea brasileira. Pois o *sublime* é um *sentimento*, uma *sensação*, ou conforme diz Kant, “o que se deve denominar sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito” (*Crítica do Juízo*, p.96), mas é bom lembrar que é uma *sensação* que decorre da relação com o objeto, provocada por ele. Logo, pretendemos defender a idéia que este trabalho artístico selecionado “*Uma Extensão no Tempo*”, provocou a *experiência estética sublime*.

Contudo, o problema com o qual nos defrontamos é: **em que condições é possível fundamentar que a sensação do sublime é experienciada através dessa poética contemporânea brasileira, e que, portanto, esta categoria estética serve como suporte para análise e interpretação?** As questões que decorrem deste problema, e que serão o núcleo interrogativo dos diversos momentos da investigação, estão desmembradas em três partes diferenciadas e interligadas, a fim de fundamentar uma idéia.

Na primeira parte, está o que entendemos como conceitual, pois procura definir os termos do tema, busca explicar o significado da noção de *categoria estética do sublime*, e suas concepções na história, a fim de esclarecer o sentido que vai ser utilizado nesta investigação. Além disso, destaca as noções de *sublime* dos dois referenciais teóricos principais da nossa pesquisa que são Immanuel Kant e Jean-François Lyotard.

Procura também estabelecer vínculos entre a *categoria estética do sublime* e a *História da Arte*, como meio de clarear de que forma está sendo compreendida como indispensável à apreensão da arte contemporânea.

Aqui, a idéia é mostrar este movimento das *categorias estéticas* através dos séculos como prática artística e reflexão teórica, a fim de tornar claro que elas não podem ser separadas da história da realidade da qual são as expressões teóricas e abstratas e que exatamente por isso, servem como outra possibilidade de um olhar *sobre* a arte contemporânea.

A questão que nos impulsiona será, portanto: **que sentido dar à noção de *categoria estética do sublime*, para que possa servir como suporte à reflexão do fenômeno da arte contemporânea?**

Na segunda parte, vamos observar a transformação que ocorre com a noção de sublime e de algumas práticas e teorias artísticas do século XX que têm vinculação com esta categoria, a fim de diferenciá-las, procurando analisar como se vivencia este sentimento estético, por quê e de que modo esta categoria é reativada. No geral, a idéia é destacar as mudanças ocorridas desde o início do século XX até a ruptura que ocorre a partir dos anos sessenta, tanto na sensibilidade quanto na forma de conhecimento, bem como na manifestação do sublime, e que abriram espaços para outras vivências estéticas. É importante salientar aqui, que o *sublime* reativado no século XX não é mais aquele conceito estritamente relacionado com o místico e/ou religioso como em outros séculos, porque se trata neste

momento, de um sublime ressignificado. Refletiremos neste momento sobre as condições que tornam possível a reativação e ressignificação desta categoria estética e suas manifestações. Analisaremos suas metamorfoses em relação às transformações que foram acontecendo com a sociedade, com o pensamento, e conseqüentemente com a própria arte, pois o século XX passa por dois grandes momentos, compreendidos como sendo os períodos Moderno e Pós-moderno, dos quais pretendemos apresentar uma breve análise.

A questão nesta etapa será: **quais são as interrelações, contraposições e fenômenos de ruptura, que distinguem os paradigmas epistemológicos, nas práticas e teorias artísticas e na noção de sublime do século XX, no cenário artístico brasileiro e internacional, e que marcam as mudanças surgidas na sensibilidade e na forma de conhecimento que emergem das novas conceituações de mundo?**

E na terceira e última parte, vamos apontar como existe a possibilidade na arte contemporânea brasileira, para a *experiência estética sublime*, através de análise e interpretação da poética que é nosso referencial artístico principal: “*Uma Extensão no Tempo*”, de Barrio, atuante na arte dos anos 90 que aconteceu no Brasil e que provocou esse tipo de *vivência*. Vamos procurar analisar estes fenômenos originados pelo trabalho artístico selecionado traçando paralelos entre as *sensações* causadas e a noção de *categoria estética do sublime*. Ou seja, é o momento da pesquisa que

identifica através deste trabalho artístico, a possibilidade de se poder fundamentar que a sensação sublime é experienciada nessa poética contemporânea brasileira e, portanto, serve como suporte para análise e interpretação. É o instante em que vamos apontar como a prática artística e o conceito filosófico se cruzam.

A questão que vai encaminhar o desenvolvimento desta etapa final da pesquisa será: **que condições tornam possível identificar como sendo a experiência estética sublime, as sensações e sentimentos decorridos do trabalho artístico selecionado?**

O estudo procura uma compreensão do momento contemporâneo, em suas complexas e sofisticadas interligações, buscando situar a arte no contexto do seu tempo, articulando **arte** e **filosofia**. A idéia é apontar um conceito da abstração filosófica na prática artística. Assim, os teóricos que temos como suportes principais para nos auxiliar nesta análise e interpretação da arte contemporânea são dois filósofos. Um é o alemão Immanuel Kant, pensador do século XVIII, cujo tema do sublime é visto como transcendental, e o outro é Jean-François Lyotard, pensador do século XX, que ressignifica este conceito kantiano de sublime, porém, entendendo-o como imanente.



A pesquisa utilizará também como apoio, múltiplas teorias que discutem conceitos, questões, temas decorrentes que se juntam à paisagem do nosso tempo como: reprodutibilidade, representação, modernidade, pós-modernidade e desconstrução, entre outros.

Portanto, quando se refere a estas outras áreas interdisciplinares, contamos com pensadores de momentos distintos como os historiadores da arte: Argan, Klaus Honnef, Valeriano Bozal, H.W. Janson; com os filósofos: Walter Benjamin, Deleuze, Didi-Huberman, Sánchez Vázquez e Mario Perniola; com críticos de arte como Baudelaire, Clement Greenberg e Rosalind Krauss.

E também contaremos com teóricos brasileiros como: Álvaro Valls, Blanca Brites, Cristina Freire, Ernildo Stein, Icléia Cattani, Katia Canton, Teixeira Coelho e Tadeu Chiarelli, entre outros. Pois são autores que tratam da visão artística, filosófica, histórica e sociológica, da transformação cultural, das interrelações e desdobramentos que estes aspectos provocam no indivíduo, no seu meio, no seu tempo e seu espaço.

A ênfase analítica da pesquisa será a **experiência estética**, como uma forma possível de olhar *sobre* a arte contemporânea, particularmente a que acontece no Brasil. Portanto a questão da *recepção da obra de arte*, ou a experiência *com* ou *através* da obra será o lugar de onde buscaremos analisar e interpretar a obra de arte selecionada **“Uma Extensão no Tempo”**, de Artur Barrio.

Partiremos das *poéticas* que provocam esta *sensação sublime*, analisaremos aspectos conceituais que as envolvem e voltaremos novamente para as obras de arte, a fim de fundamentar nossa proposta de interpretação. Assim, uma estética que deixe de ser uma estética apenas da obra, isto é, do *objeto artístico*, pode ser substituída pelo enfoque na *experiência estética*, que compreende a relação *receptor e obra*.

A pesquisa tem como *eixo metodológico* a combinação de *análise formal e análise dos textos de teóricos e artistas*. Vai traçar um caminho complexo, por tratar-se da construção de um conhecimento que intersecciona diversos campos interdisciplinares, que vão nos fornecer conceitos para pensarmos a prática artística.

Portanto, vai estruturar-se com base em profunda investigação bibliográfica registrada através de fichamento. Analisaremos algumas produções artísticas nacionais e internacionais, sendo várias delas experienciadas por nós, outras por teóricos, as quais tomamos conhecimento através de suas teses, depoimentos, artigos e que estão sendo compreendidas como inseridas no universo do que estamos conceituando como *categoria estética do sublime*.

Com referência à *coleta de dados*, esta vai se dar através de diversas fontes como, por exemplo, pela ampla bibliografia interdisciplinar, pela análise de algumas obras de arte contemporâneas que suscitaram esta

*experiência estética* e pelos seus referenciais *poiéticos*<sup>1</sup>, que buscamos descobrir através de uma entrevista informal com Artur Barrio, na tentativa de encontrarmos na sua *poiética* mais elementos que nos ajudem a interpretar sua obra, pois se trata de um artista que já possui uma carreira consolidada e com uma trajetória de pesquisas.

Deste modo, em relação ao artista vamos buscar observar sua trajetória, sua vinculação com seu tempo e sua história, sua sintonia com movimentos e tendências do “mundo da arte”.

Quanto à obra, esta vai ser investigada em sua relação à *experiência estética do sublime* e em relação à sua sintonia com as produções artísticas internacionais que também provocam esta *experiência estética*.

Além destes recursos, também procuraremos informações que possam nos apontar caminhos, através da consulta a catálogos de Bienais internacionais e nacionais, catálogos de exposições, pareceres críticos, matérias de jornais e revistas, dissertações e teses acadêmicas.

---

<sup>1</sup>René Passeron informa que a palavra *poiética* foi usada pela primeira vez por Paul Valery em 1937, no seu curso no *Collège de France*. Passeron conceitua este termo *poiética*, como uma ciência e filosofia da conduta criadora, da criação. Que não se aplica só à arte, mas também a todos os setores em que o homem se faz construtor. “ (...) a *poiética* se ocupa menos dos afetos do artista do que dos lineamentos dinâmicos, voluntários e involuntários que o ligam à obra em execução. Em suma, seu objeto é a ποιησις (*poiésis*) que põe o criador frente a seu projeto e não a αισθησις (*aistesis*) que ele pode experimentar em sua ação, ou suscitar através dela”. (PASSERON, René. *Da estética à poiética*. Porto Arte, Porto Alegre, v.8, n15, 1997, p.108) Portanto a *poiética* seria o *processo* enquanto a *poética* compreende o *resultado final*, estando interligadas e podendo variar a ênfase.

Entretanto, pela ousadia de propor trabalhar com um tema tão recente, ainda em plena reflexão, por todos aqueles preocupados com a arte e suas manifestações, é que a pesquisa não procura esgotar o assunto, muito pelo contrário, busca apenas lançar a possibilidade de um olhar, pois como disse Teixeira Coelho, “nada mais difícil e atrevido do que escrever sobre o presente. E se o presente sobre o qual se escreve é o da arte, a tarefa beira a temeridade” (Canton, 2001, apresentação). De toda forma, acreditamos estar deixando um registro, um testemunho das reflexões desta época, em que questões e mais questões estão sendo repensadas em suas diversas áreas de conhecimento, na busca talvez por outras formas de ver e vivenciar a vida.

## 1. CATEGORIA ESTÉTICA

Que sentido dar à noção de *categoria estética do sublime*, de maneira que possa servir como suporte para a reflexão do fenômeno da arte contemporânea? Esta é a primeira questão que nos desafia, porque é a partir dela que vamos determinar a extensão ou limites dos termos do tema, que é: **analisar e interpretar uma poética contemporânea brasileira a partir da categoria estética do sublime.**

Pretendemos aqui neste capítulo basicamente enfocar três situações que nos servirão de suportes, para a compreensão da idéia de *categoria estética do sublime*. Uma delas, é procurar responder à pergunta “o que é categoria estética?”, através de algumas interpretações referidas a estes conceitos, desde suas criações. A outra, é a que vai fazer sobressair às interpretações da noção de *categoria estética do sublime*, dos principais referenciais teóricos: Immanuel Kant e Jean-François Lyotard. E a última, a que vai lançar um breve olhar na história de algumas categorias estéticas e suas manifestações como pensamento e prática artística, destacando o percurso do *sublime*, a fim de observar como, de que forma é experienciado

em diversas épocas e sua relação com outras categorias estéticas, para assim melhor compreendermos como é sua experiência na contemporaneidade.

### **1.1. O que é categoria estética?**

O termo “categoria” origina-se da palavra grega κατηγορία, que no sentido comum tinha o significado de “acusação”, “imputação” ou “censura”. Mas como consistia em enunciar algo de alguém, acabou passando a significar “enunciação” ou “declaração”. (Sánchez Vázquez, 1999, p.36) A gênese da problemática das categorias deve ser procurada, sem dúvida, na ontologia e na dialética de Platão, particularmente na doutrina do *Sofista*, onde introduz o que chama de os cinco “*gêneros supremos*”: *o ser, o movimento, o repouso, a identidade e o diferente ou alteridade*. (Reale, 1995, p.42) Historicamente o significado atribuído às categorias é realista, isto é, elas são consideradas determinações da realidade e noções que servem para indagar e para compreender a própria realidade, e foi essa a concepção de Platão.

Essa correspondência entre a *realidade* e o *discurso*, através das determinações categoriais, é também a base da teoria de Aristóteles, que pode ser considerado o criador do termo e do conceito, embora ele se beneficie amplamente com as contribuições platônicas e acadêmicas. Aristóteles, porém, parte de um ponto de vista lingüístico: as categorias são os modos em que o ser se predica das coisas nas proposições, portanto os predicados fundamentais das coisas. Ele enumera então, dez categorias:

1) substância; 2) quantidade; 3) qualidade; 4) relação; 5) lugar; 6) tempo; 7) posição; 8) estado; 9) ação; 10) afecção. A relação entre as categorias e o ser é explicada da seguinte forma: “Porquanto a predicação afirma às vezes o que uma coisa é, às vezes a sua quantidade, às vezes a sua relação, às vezes aquilo que faz ou o que sofre e às vezes o lugar onde está ou o tempo, segue-se que tudo isso são modos do ser”. (Abbagnano.*Dicionário de Filosofia*).

Categoria como forma de “enunciação” é como Aristóteles utiliza em “*Categorias*” (um dos seis tratados do *Organon*), como meios de enunciar o que as coisas são de maneira diferente. De acordo com esta tradição realista, complementa Vázquez, são os conceitos mais gerais acerca de um grupo de objetos ou fenômenos, assim como de seus vínculos internos e relações externas. Entretanto, as categorias possuem três níveis de validade compreendidos por Reale, como: ontológico, lógico e lingüístico-gramatical. Os primeiros dois níveis são claramente tematizados pelo próprio Aristóteles, o terceiro, porém, foi posto em relevo pelos estudiosos modernos.

A mais importante doutrina moderna das categorias é a de Kant. Na *Análítica Transcendental da Crítica da Razão Pura*, formulou uma doutrina sistemática das categorias. Estas são “conceitos puros do entendimento” que “referem-se *a priori* aos objetos da intuição em geral como funções lógicas”. As categorias não são, para ele, gêneros das coisas, não são conceitos gerais, nem formas lógicas, não descrevem a realidade, mas tornam possíveis explicá-la. Kant entende-as como “condição de possibilidade”. (Ferrater Mora. *Dicionário de Filosofia* )

Para ele, as categorias são os modos pelos quais se manifesta a atividade do intelecto, que consiste, essencialmente, “em ordenar diversas representações sob uma representação comum”, isto é, em julgar. Elas são, portanto, as formas do juízo, isto é, as formas em que o juízo se explica, independentemente do seu conteúdo empírico. Afirma Kant que as categorias de Aristóteles foram derivadas do “saber comum” e dispostas em grande parte, “tal como ele as encontrou”. Na filosofia contemporânea, encontra-se tanto a retomada da concepção clássica e da concepção kantiana de *categoria*, quanto das novas generalizações sobre seu significado.

Portanto, as categorias estéticas são determinações gerais e essenciais do universo que chamamos estético. A categoria estética mais geral, ou seja, aquela que permite prender em suas redes as múltiplas formas de certa realidade específica ou de certo comportamento do homem com ela, e que permite captar, por sua vez, o que há de comum ou afim entre diferentes categorias estéticas particulares, é justamente a categoria do estético, nos afirma Vasquez. Alerta-nos que ao longo da história, as reflexões estéticas giraram em torno da *categoria estética do Belo*, da beleza, o que significava reduzir essa categoria a outras.

As categorias estéticas fundamentais gestaram-se nos primeiros anos do século XVIII, nos escritos de Burke, Addison, Hutcheson e Shaftesbury entre outros. Todos eles delimitaram um espaço cujos limites foram tornando-se precisos ao longo dos séculos.



Se até então a beleza havia sido a categoria central, e muitas vezes a única, neste momento outras compartilham a definição do estético: o *sublime*, o *pitoresco*, o *cômico*, ainda que este último tenha tido um lento e “azarado” desenvolvimento. Se a beleza havia exigido a aprovação do receptor da obra de arte, neste momento começava a ser belo tudo o que na recepção produzia um certo prazer estético. (Bozal, 2000, p.26)

Esta inversão não foi completa e tampouco ignorou as qualidades que no objeto marcavam a beleza: o debate sobre sua condição, os tópicos da unidade na diversidade que haviam sido úteis à reflexão tradicional, encontrou novo impulso neste debate. Porém, diz Valeriano Bozal, não resta dúvida de que no mesmo instante em que *sublime* e *pitoresco* acompanham a beleza, se vê transformado o panorama das categorias e, o que talvez seja mais importante, se exigiu um fundamento novo.

## **1.2. A categoria estética do sublime nas visões de Immanuel Kant e Jean-François Lyotard:**

Vamos, neste momento, aprofundar nossa investigação sobre este conceito de categoria estética do *sublime*, através das reflexões de dois grandes filósofos da história do pensamento ocidental, nossos referenciais teóricos principais. São eles: o alemão do século XVIII, Immanuel Kant e o francês do século XX, Jean-François Lyotard, pois é a partir de suas interpretações, que vamos estabelecer a vinculação entre a prática artística e o conceito filosófico.

Em Kant o tema do *sublime* é transcendental, nos revela, através de uma experiência estética, a experiência primordial da finitude humana. O transcendental kantiano é condição de possibilidade da experiência, é uma estrutura que torna possível uma relação com o mundo. Na teoria estética kantiana o sublime eleva a alma acima do nível do lugar-comum vulgar. Situa de forma paradoxal nosso sentido do sublime na nossa consciência como algo que transcende a natureza, em vez de o colocar como uma parte sua, frágil e insignificante.

Em Lyotard vamos identificar o conceito kantiano de sublime com outro significado, não é transcendental e sim imanente, mas Lyotard parte do conceito kantiano de sublime para fazer a sua interpretação da *sensação sublime* no século XX. Lyotard identifica-o com a lógica das vanguardas artísticas, o modo da sensibilidade artística que caracteriza a modernidade e a contemporaneidade, experimentando-o como uma intensificação do gesto expressivo que é também o gesto reflexivo.

### **Immanuel Kant. (1724-1804)**

A concepção do sublime em Kant, viga mestra da nossa estrutura teórica conceitual, ocupa um lugar de destaque no desenvolvimento da estética das Luzes e exerce uma notável influência posterior desde o Romantismo até nossos dias. É mais complexa que a formulada pelo pensamento empirista, em especial a formulada por Burke em 1756. Burke ao distinguir o simples *prazer* do *deleite*, do arrebatamento ou êxtase misturado e certa dose de terror que faz nascer o espetáculo do excesso, do

descomedimento, do poder da natureza, acaba por colocar desta forma em evidência os limites do eudemonismo<sup>2</sup> e descobre um prazer estético puro, “romântico”, distinto da busca da felicidade, do gozo e do agradável. Kant retomará essa descrição mas substitui o ponto de vista antropológico, “fisiológico”, isto é, a visão empírica dos juízos estéticos de Burke, por uma análise transcendental que explica a quantidade do julgamento estético, em outras palavras, de sua pretensão à universalidade. (Lacoste, 1986, p.31)

Em “*Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*”, de 1764, Kant usa a distinção entre o *belo* e o *sublime*, principalmente como um meio para caracterizar objetos e tipos humanos, ou seja, vê-se autorizado a utilizar essas duas categorias estéticas, a fim de dar uma descrição antropológica dos comportamentos humanos. Por isso diz:

“O entendimento é sublime, o engenho (*witz*) é belo. A ousadia é sublime e elevada; a astúcia, pequena, porém bela. (...) Qualidades sublimes infundem alto respeito; as belas, porém, amor.(...) A amizade possui em si, sobretudo, o traço do sublime, o amor pelo outro sexo, porém, o traço belo”. (Kant, 1993, p.25)

Mas na “*Crítica do Juízo*”, de 1790, na “*Analítica do Sublime*“, ampliou o conceito. Começa refletindo sobre a passagem da capacidade de ajuizamento do *belo* à do ajuizamento do *sublime*, dizendo que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão; o que quer dizer que a complacência<sup>3</sup> não se

---

<sup>2</sup> Eudemonismo: ética baseada na noção aristotélica de *eudaimonia*, ou felicidade humana. (Blackburn. *Dicionário Oxford de Filosofia*).

<sup>3</sup> Kant define complacência como a “sensação” (de um prazer) que ele depois especifica como uma “determinação do sentimento de prazer ou dor”. É um termo modal para descrever os modos como esse sentimento é afetado por diferentes objetos. Além disso, Kant especifica que a complacência no belo é positiva, enquanto no sublime é negativa; isso é porque o primeiro aumenta o sentimento de prazer e dor, ao passo que o segundo o diminui. (Caygill. *Dicionário Kant*)

prende a uma sensação como a do agradável, nem a um conceito determinado como o prazer da sensação do bom, e contudo é referido a conceitos, se bem que sem determinar quais, pois “está vinculado à simples *apresentação*<sup>4</sup> ou à faculdade de apresentação”. (Crítica do Juízo, §23, p.89)

Diz ainda que ambas espécies de juízo são singulares mas contudo juízos que se anunciam como universalmente válidos com respeito a cada sujeito, se bem que na verdade reivindicuem simplesmente o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto. No belo temos que procurar o fundamento fora de nós, no sublime, porém, simplesmente em nós. No entanto, a complacência no sublime não contém tanto *prazer positivo*, quanto muito mais admiração ou respeito, e assim merece ser chamada de *prazer negativo*.

Para Kant, a análise do sublime necessita divisão em *matemático-sublime* e *dinâmico-sublime*, visto que o sentimento do sublime comporta como característica própria, um *movimento do ânimo* ligado ao ajuizamento do objeto, ao passo que o gosto no belo pressupõe e mantém o ânimo em *serena* contemplação. Assim, comenta Valeriano Bozal no texto “*Sublime*”, Kant inclui nestas novas reflexões sobre esta categoria estética, o sentimento despertado pelo fracasso da imaginação para compreender o “absolutamente grande”, quer em termos de medida ou grandeza (matemático-sublime), quer em termos de poder ou força (dinâmico-sublime). Central na definição de *sublime* é o modo como ele parece

---

<sup>4</sup> Apresentação é um dos grupos de termos que Kant usa para descrever as relações extremamente complexas entre conceito e intuição, e que permite a realização de sua síntese. (Caygill. *Dicionário Kant*)

transgredir os fins de nossa faculdade de julgamento, adaptar-se mal à nossa faculdade de apresentação e constituir, por assim dizer, uma afronta à imaginação. Kant fala da absoluta disparidade entre algumas grandezas naturais e a capacidade de nossos sentidos para poder apreendê-las. Também neste caso a *grandeza* é fator decisivo na elaboração do conceito, porém, diferente do empirismo, Kant não se refere somente nem estritamente aos fenômenos naturais. Refere-se também a possibilidade de estabelecer grandezas infinitas, por definição mais adiante da capacidade de nossa intuição sensível, limitada ao finito. À distância entre essas grandezas e nossa intuição sensível não é somente grande, é *absoluta*, e nunca poderia percorrer-se. (Bozal,2000,v.I, p.195)

Bozal alerta-nos que é importante ter em conta esse condição: o *absoluto da distância*. Somente ela dá conta, nos autores empiristas como em Kant, do *sublime*, que não se limita a mostrar aparências, por maiores que estas sejam. Kant assinala que existe uma inadequação entre nossas intuições e os objetos que chamamos sublimes. A grandeza de tais objetos supera a capacidade de nossa intuição de tal modo que essa inadequação produz em nós um certo “terror”, uma espécie de angústia, pois a inadequação é de tal calibre que, verdadeiramente, poderíamos ser aniquilados por esse objeto. A inadequação entre a intuição e o objeto também é fonte de perigo, porém, este não conduz à agitação de nossas faculdades, senão ao auxílio imediato da razão, que nos “proporciona” a idéia de sublime, com a qual podemos “dominar” o objeto.

O objeto, por sua inadequação à intuição, põe em tensão as faculdades, provoca em nós uma idéia de natureza em si, uma idéia do supra-sensível. Portanto, afirma Kant:

“Precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, porém, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma idéia real, mesmo aquela inadequação a esta idéia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos desperta o sentimento de uma faculdade *supra-sensível* em nós; e o que é absolutamente grande não é porém, o objeto dos sentidos, e sim o uso que a faculdade do juízo naturalmente faz de certos objetos para o fim daquele (sentimento), com respeito ao qual, todavia, todo outro uso é pequeno. Por conseguinte, o que deve denominar-se sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva”. (*Crítica do Juízo*, § 25, p.96)

A teoria Kantiana do sublime proclama o triunfo da razão com maior ênfase e rigor que nenhuma outra concepção. Cabe dizer que a razão, e somente a razão nos permite “dominar” o mundo, pois somente ela nos proporciona idéias que nos permitem compreendê-lo. É a razão que acode em socorro da intuição e da imaginação proporcionando-lhe a idéia de sublime. Assim, afirma Kant que “sublime é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos”. (*Crítica do Juízo*, §25, p.96)

O sublime não é uma categoria estética no mesmo sentido que o belo, precisamente porque é uma idéia da razão. Enquanto permanecemos no juízo estético do tipo “é belo”, a razão não parece ter qualquer papel, pois só intervêm o *entendimento* e a *imaginação*. Mas o juízo “é belo” é apenas

um tipo de juízo estético, pois diz Kant: “o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, e o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante da razão”. (*Crítica do Juízo*, §23, p.90). Kant afirma que nem todos os homens possuem capacidade para o sublime e nisto se diferencia nitidamente do belo.

“A disposição de ânimo para o sentimento do sublime exige uma receptividade do mesmo para idéias; pois precisamente na inadequação da natureza às últimas, por conseguinte só sob a pressuposição das mesmas e do esforço da faculdade da imaginação em tratar a natureza como um esquema para as idéias, consiste o terrificante para a sensibilidade, o qual, contudo, é ao mesmo tempo atraente; porque ele é uma violência que a razão exerce sobre a faculdade da imaginação somente para ampliá-la convenientemente para o seu domínio próprio (o prático) e propiciar-lhe uma perspectiva para o infinito, que para ela é um abismo. Na verdade aquilo que nós preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de idéias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de um modo terrificante. (...) 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, mas ele tem seu fundamento na natureza humana e, na verdade, naquela que com o *são-entendimento* se pode ao mesmo tempo imputar a qualquer um e exigir-lhe, a saber na disposição ao sentimento para idéias (práticas), isto é, ao sentimento moral”. (*Crítica do Juízo*, §29, p.111)

No *sublime*, a *imaginação* entrega-se a uma atividade em tudo diferente da reflexão formal. Por esse motivo o sentimento *sublime* é experimentado diante do informe ou do disforme. Tudo se passa então como se a *imaginação* fosse confrontada com o seu próprio limite, forçada a atingir o seu máximo, sofrendo uma violência que a leva ao extremo do seu poder. É certo que a *imaginação* não tem limite enquanto se trata de *apreender* (apreensão sucessiva de partes). Mas, na medida em que deve reproduzir

as partes precedentes conforme vai chegando às seguintes, tem afetivamente um máximo de *compreensão* simultânea. (Deleuze, 1994, p.57)

Ante o imenso, a *imaginação* experimenta a insuficiência deste máximo. “Pois se trata aqui de um sentimento da inadequação de sua faculdade da imaginação à exposição da idéia de um todo, no que a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si”, isto é, recai em si mesma. (*Crítica do Juízo*, §26,p.98). Atribuímos à natureza sensível, essa imensidade que reduz à impotência nossa imaginação. Mas na verdade, unicamente a razão nos força a reunir num todo a imensidade do mundo sensível. Esse todo é a Idéia do sensível, tanto quanto este último tem como parte essencial algo de inteligível ou de supra-sensível. Assim, diz Deleuze, a *imaginação* aprende que é a *razão* que a impele até ao limite do seu poder, forçando-a a confessar que toda sua potência nada é relativamente a uma Idéia.

Portanto, o sublime coloca-nos na presença de uma relação subjetiva direta entre a *imaginação* e a *razão*. Mas esta relação é um *desacordo*, uma contradição vivida entre a *exigência da razão* e a *potência da imaginação*. É por isso, que a imaginação parece perder a sua liberdade e o sentimento do sublime parece ser mais uma dor, ou desprazer, do que um prazer. No entanto, no fundo deste desacordo surge um acordo, porque a dor, ou desprazer, torna possível um prazer. “Afirmava Kant que prazer e desprazer (dor) são complementares: são ambos expressões do mesmo “sentimento de prazer e dor”. (...) Kant sustenta que, além da afirmação de que prazer e desprazer são contrapartida do mesmo sentimento subjetivo,



“não podem ser explicados mais claramente em si mesmos; tudo o que se pode fazer é especificar que resultados têm em certas circunstâncias”. (...) Kant distingue entre prazer e desprazer sensorial e intelectual, subdividindo o primeiro conforme o prazer/desprazer seja causado por sensação ou imaginação, e o segundo conforme sua causa resida ou não em conceitos ou idéias representáveis”. (Caygill, Howard. *Dicionário Kant*) Assim, quando a imaginação é posta na presença do seu limite por alguma coisa que a supera por todos os lados, ela mesma supera seu próprio limite. É preciso entender, alerta Deleuze, que faz isso de maneira *negativa*, representando-se a inacessibilidade da idéia racional e fazendo desta própria inacessibilidade algo de presente a natureza sensível.

No texto, “*A Verdade Sublime*”, de Philippe Lacoue-Labarthe, é salientado que Kant dá dois exemplos de enunciados cuja sublimidade é insuperável. O primeiro exemplo, é quando Kant afirma que:

“o sublime sempre tem que referir-se à *maneira de pensar*, isto é, a máximas para conseguir o domínio do intelectual e das idéias da razão sobre a sensibilidade. Não se deve recear que o sentimento do sublime venha perder-se por um tal modo de apresentação abstrato que, em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo; pois a faculdade da imaginação, embora ela acima do sensível não encontre nada sobre o que possa apoiar-se, precisamente por esta eliminação das barreiras da mesma sente-se também ilimitada; e aquela abstração é, pois, uma apresentação do infinito, a qual na verdade, precisamente por isso, jamais pode ser outra coisa que uma apresentação meramente negativa, que, entretanto, alarga a alma. Talvez não haja no Código Civil dos judeus nenhuma passagem mais sublime que o mandamento: “Tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra”, etc.” (*Crítica do Juízo*, p.120)

O segundo exemplo, nos é dado num dos parágrafos dedicados ao gênio, quer dizer, ao artista sublime ou do sublime (§49). Trata-se de um exemplo que diz respeito ao sublime dito “de pensamento”. Kant escreve: “talvez jamais tenha sido dito algo mais sublime (ou se tenha exprimido um pensamento de modo mais sublime) do que naquela inscrição do templo de Ísis (a mãe *Natureza*); “Eu sou tudo o que é, foi e será e nenhum mortal descerrou meu véu”. (Lacoue-Labarthe,2000,p.226)

Diz Lacoue-Labarthe que esse parágrafo 49, “*As faculdades do ânimo que constituem o gênio*”, é um parágrafo central quanto à determinação, portanto, quanto à possibilidade de uma arte sublime. E não apenas, no modo reflexionante, de um afeto ou de uma emoção sublime. Kant definiu aí o que ele chama de “alma” de uma obra ou de “princípio vivificante no ânimo”: este *suplemento* ou *acréscimo* de vida, pois esta é quase sempre, a lógica do sublime, que excede o que se poderia chamar, de acordo com Diderot, a simples “técnica”. A alma é simples e literalmente, o que anima: um poema, uma narração, um discurso, e até uma conversa. Ora, este princípio, diz Kant, “não é nada além da faculdade de apresentação das Idéias Estéticas”, quer dizer, dessas representações da imaginação que dão “muito a pensar”. Nos dois exemplos mencionados por Kant, de Moisés e de Ísis, o enunciado sublime é um enunciado divino: é um Deus que fala. O Deus não fala com sua própria voz, sua palavra é transmitida e inscrita (sobre as Tábuas, no frontispício ou no interior do templo).

Enfim nos dois casos, o enunciado trata da não-representação de Deus (o Deus “se” diz inapresentável): seja na forma de um interdito de representá-lo, ele próprio implicado numa interdição geral da representação; seja na forma de uma declaração de impossibilidade (eu sou indesvelável) que talvez nada mais seja do que uma forma mais sutil, senão mais ameaçadora do interdito. É óbvio que essas afinidades não são nada formais. Estamos, portanto, em termos kantianos (mas também pré-kantianos: desde Longino isso é dito de todas as maneiras), diante da definição canônica do sublime: é sublime toda apresentação do inapresentável. (Lacoue-Labarthe, 2000, p.229)

### **Jean-François Lyotard (1924-1998)**

A concepção de sublime em Lyotard, estrutura conceitual principal para a análise da arte moderna e contemporânea como abordaremos, começa a definir-se neste texto, porém, suas idéias podem ser encontradas permeando e estruturando também os capítulos seguintes.

Interpretando a arte de seu tempo, vê na arte de vanguarda excepcionalmente a manifestação do *sublime*. No entanto, recusa as respostas espiritualistas às quais conduz a iconoclastia, mesmo que reconheça que o “destino” do sublime é o de consentir uma *experiência do absoluto* através da insuficiência da forma, ele não abandona o terreno da imanência<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Imanente: que atua dentro de uma coisa ou pessoa; que não é externo ou transcendental. (Blackburn. *Dicionário Oxford de Filosofia*)

(Perniola, 1998, p.82) Faz então uma ressignificação desta noção de sublime e, o reativa como o modo de “presentificação”, não apenas mística ou religiosa como nos séculos passados, com que a arte moderna e contemporânea passarão a ocupar-se. Assim, atribui à arte de vanguarda a paradoxal tarefa de manifestar a imaterialidade do sublime através da matéria, que, no entanto tem que ser “mínima”.

Parte do conceito kantiano de sublime, cujo mistério consiste efetivamente em distinguir, através do sensível, qualquer coisa que o sensível não pode apresentar sob o aspecto de formas. Concorda com Kant que a *experiência estética* excede a sensibilidade. A *experiência estética* está totalmente concentrada na afirmação da *presença* de qualquer coisa de *inominável* que escapa à *sensação*<sup>6</sup>, mas que não pode manifestar-se senão através de *sensações*. A abordagem dele se dá a partir de uma *estética do sentir*, esclarece Mário Perniola, na qual a *experiência estética* é finalmente considerada na sua diferença relativa ao saber.

Lyotard diz que os ideais da civilização ocidental, oriundos das tradições antigas, cristã e moderna, estão falindo e que a falência não tem sua causa no que chamamos realidade histórica, social, política, técnico-científica. A crise permanente, com a qual o devir do Ocidente se sustenta, procede de uma disposição essencial. O Ocidente é essa civilização que se

---

<sup>6</sup> Sensação: uma sensação resulta da faculdade de representação ser afetada pela presença de um objeto (CRP A19/8 34). É descrita como a “matéria” da aparência e distingue-se da percepção, que é a sensação acompanhada de consciência, embora também seja ocasionalmente descrita como a “matéria” da percepção. Também se apresenta como matéria da sensibilidade a qual é complementada por sua forma ou “coordenação”. (Caygill. *Dicionário Kant*)

interroga sobre sua essência de civilização. Com um gesto renovado, repetido, o Ocidente mune-se de ideais, questiona-os, rejeita-os. O Ocidente sabe que as civilizações são mortais. Mas o fato de sabê-lo basta para torná-lo imortal. Ele vive da morte delas, como de sua própria. Faz-se o museu do mundo. Deixa assim, de ser uma civilização. Torna-se uma cultura. Diz ele que temos muitas palavras para comentar a estetização inerente à cultura: encenação, espetacularização, mediatização, simulação, hegemonia dos artefatos, mímese generalizada, hedonismo, narcisismo, auto-referencialismo, auto-afecção, autoconstrução, entre outras. Todas falam da perda do *objeto* e da prevalência do imaginário sobre a realidade. Porém, pensa ele, que é um mistério inadmissível para a boa lógica, que possamos nos comover pela “presença” ao sensível de uma “coisa” que o sensível não pode apresentar em formas. Todas as descrições do sentimento sublime convergem, contudo, para essa aberração. As regularidades da natureza deterioram-se, a percepção fracassa em manter seu campo, e se admite desde Longino, diz Lyotard, que esse desastre da *aísthesis* pode provocar a emoção estética mais intensa.

Sentimento estético limite, o “espasmo” sublime é sentido, como a felicidade do gosto, por ocasião de uma sensação. Mas isso acontece pelo fato desta última exceder a sensibilidade e encantá-la até a sua perdição, em vez de nela fazer ressoar o doce consentimento pelo qual ela se oferece ao belo. “O sublime pede, antes, uma ontologia<sup>7</sup> negativa.

---

<sup>7</sup> Ontologia: termo derivado da palavra grega que significa “ser”, mas usado desde o século XVII para denominar o ramo da metafísica que diz respeito àquilo que existe. (Blackburn, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*)

Isso não impede que se espere das artes este absurdo: que testemunhem no sensível (o visual, o literário, o musical...) que algo falta ao sensível ou o excede - seu nome não importa, é o inominável". (Lyotard, 1996, p.212)

Lyotard vai chamar de *anima*, a sensação, que para ele é também a afecção, a "doença", que se sente por ocasião de um acontecimento sensível. Verdadeira ou falsa, a *aísthesis* modifica a anima de imediato, deslocando sua disposição para o bem-estar ou o mal-estar, diz ele. A afetabilidade da alma pela sensação não é apenas o sinal da convivência de uma com a outra. Mais secretamente, ela revela uma dependência absoluta entre ambas. A *anima* só existe afetada, afirma Lyotard. A sensação, agradável ou desagradável, também anuncia a *anima* que ela absolutamente não seria, que permaneceria inanimada, se nada a afetasse. Essa alma não passa do despertar de uma afetabilidade, e esta permanece desafetada na falta de um timbre, de uma cor, de um perfume, na falta do acontecimento sensível que a excita. Essa alma não se afeta por conta própria, só o outro a afeta, de "fora", diz ele. Existir é ser despertado do nada da "desafecção" por um outro lugar sensível. Artistas, escritores, às vezes filósofos, os contemporâneos, diz ele, esforçam-se por detectar na sensação a "presença" daquilo que escapa à sensação: um neutro, um cinza, um *blank* (em branco, vazio), "habita" os matizes de um som, de um cromatismo ou de uma voz. A sensação escapa desse nada, está ameaçada de nele naufragar. Nos "Monets" mais luxuriantes, diz Lyotard, a exaltação das cores apela contra a cegueira, e a música de John Cage é uma homenagem ao silêncio.

“A arte é o pedido que a alma faz para escapar da morte que o sensível lhe promete, mas celebrando nesse mesmo sensível o que a tira da inexistência”.  
(Lyotard, 1996, p.215).

A contemporaneidade não espera que a *aísthesis* dê à alma a paz do belo consentimento, mas sim que a tire por um triz do nada. Comparem os amarelos do campo de trigo de Van Gogh com o amarelo com o qual Vermeer tempera o muro da cidade de Delft, comenta Lyotard. Em dois séculos, e o que quer que tenha ocorrido com o tema do sublime, a problemática niilista da qual ele procede se difunde por todo o tratamento, literário e artístico do sensível. Chama a atenção que estas poucas considerações que faz, só se referem a *anima mínima*, esse afeto que nasce desse aparecimento sensível, lance por lance.

Chama de *mínima* essa alma, porque, condição mínima da estética, ela está presa em sua compreensão mais estrita. A alma mínima deve ser pensada sem memória, diz ele. Mas isso talvez seja excessivo, ou pelo menos exija ser precisado. A alma despertada, “existida” pelo sensível, decerto não conhece seu passado, no sentido em que o pensamento visa um objeto de outrora para reatualizá-lo, diz ele. Mas depois que o sensível passou pela prova do gesto artístico de aniquilamento pelo qual sua aparência é transformada em aparecimento, o afeto regular que ele despertou carrega instantaneamente consigo o valor de um retorno.

Concluiu que a questão do sublime comanda fortemente a problemática das artes contemporâneas. Mas principalmente no que diz respeito a nós, o sublime descobre uma outra maneira de vir ao contato dos pensamentos, uma maneira de deixar-se tocar pelo ser como pelo que sempre se

dá sem jamais se dar. E talvez essa maneira seja para o pensar o traço do que chamamos de sua modernidade, reforça ele.

Pensa que o sentimento sublime revela muitas propriedades que nos interessam. Em primeiro lugar, o sentimento sublime é um misto de prazer e desprazer / dor. Com ele, o sofrimento entra no lote das afeições estéticas. Nele entra como uma sombra, a que uma Idéia da razão projeta sobre o trabalho da imaginação. Esta experimenta seu limite diante de objetos que a excedem por sua grandeza ou por sua força. Um “terror”, dizia Burke, mas mesclado de prazer. O prazer provém do fato de se usar a razão. A imaginação fracassa em sintetizar uma forma e apresentá-la em uma intuição porque, se existisse essa forma excederia a medida de sua “compreensão” instantânea. Esse fracasso, porém, proporciona à razão a oportunidade de descobrir que ela tem o poder de conceber esse excesso, ou seja, o infinito como totalidade. A “grandeza absoluta” não passa de uma Idéia da razão, mas o espírito sofre uma reviravolta pelo esforço vão que a imaginação faz para se igualar a essa idéia. O mesmo acontece com o sublime da força: a impotência infeliz da vontade empírica é uma fonte de prazer porque revela a presença na razão de uma causalidade independente, a liberdade, mais poderosa que qualquer poder natural. (Lyotard, 2000, p.66)

Em segundo lugar, vê-se o esboço de uma estética um pouco estranha. O que nela sustenta o sentimento estético não é mais a livre síntese das formas pela imaginação, mas a falência das sínteses. Falha de síntese do lado da faculdade de apresentação ao que responde, do lado do



objeto, a não-forma, um infortúnio da forma. Não que o objeto seja monstruoso, mas a forma deixa de ser a grande coisa em matéria de sentimento estético. E não pode ser mais imediato, pois tem nele a mediação de uma Idéia da razão.

Uma outra conseqüência é que o sublime permanece inacessível aos espíritos em quem a aptidão para a moralidade e para a especulação racional não foi desenvolvida, conforme conclusão do próprio Kant como já observamos anteriormente. Deduz-se que isto motiva se poder admitir em princípio, uma espécie de desenvolvimento que não é apenas das ciências e das técnicas, mas das sensibilidades.

“Não à sensibilidade ao *belo*, pois ela é imediata, mas ao *sublime*, pois ela caminha com a receptividade às Idéias da razão, e estas se “apresentam” no sentimento *sublime*, de maneira negativa, quando de situações “sem forma”. (Lyotard, 2000, p.68).

A crise dos fundamentos agitou durante um século a matemática, a física, a mecânica, comenta Lyotard. Seu motivo encontra-se na questão dessas condições de espaço e de tempo. O debate científico centra-se de fato no ponto de saber se espaço, número e movimento são fundamentados, em sínteses intuitivas, ou produzidos por conceito, axiomáticamente, como artefatos teóricos. Pois com essa mesma inquietação trabalha o que se chama *vanguarda artística*, pintura, arquitetura, música, escultura, encenação, e a própria separação das artes, inquietação decerto agravada pelo fato de que aqui é a constituição sensível imediata dos lugares e dos momentos que está em jogo, diz ele.

Lyotard vê no “entusiasmo” por exemplo, o modo extremo do sublime, pois nele, a falência da tentativa de representação transforma-se numa experiência fortemente energética do ilimitado. Comenta que o entusiasmo que os espectadores experimentam é, segundo Kant, uma modalidade do sentimento sublime. **Sentimento sublime**, antes que **sentimento do sublime**, porque aqui está toda a questão do objeto “como si”, em si mesmo. A imaginação procura fornecer uma apresentação a uma idéia da razão, porém, não o atinge, por isso experimenta sua impotência, somente que ao mesmo tempo descobre seu destino, que é realizar seu acordo com as idéias da razão em virtude de uma apresentação convincente. (Lyotard, 1997, p.68)

O que mais determina o sublime é o indeterminado, o informe. O sublime compreende a finalidade de uma não finalidade e o prazer de um desprazer. A imaginação, ainda que muito ampla, não chega a apresentar, a expor, um objeto que possa validar, que possa “realizar” a idéia. Daí o pesar, a impotência para a apresentação. O que aqui se descobre, é não somente o alcance infinito das idéias, alcance incomensurável no tocante a toda apresentação, senão ainda o destino do sujeito, nosso destino, lembra Lyotard, que consiste em ter que fornecer uma apresentação para o inapresentável e portanto, quando se trata das idéias, ultrapassar tudo aquilo que possa apresentar-se.

Portanto, quando considera o entusiasmo como um modo extremo do sublime é porque a tentativa de apresentação não somente fracassa, senão que se inverte para fornecer uma apresentação paradoxal que, diz

ele, Kant chama “uma apresentação simplesmente negativa”. Uma espécie de “abstração” e que Kant caracteriza como uma “apresentação do infinito”.

“O entusiasmo é esteticamente sublime porquanto constitui uma tensão de forças pelas idéias as quais dão a alma um impulso que atua de maneira muito mais vigorosa e perdurável que o impulso das representações sensíveis”. (Lyotard, 1997, p.73)

O que desperta o “sentimento do espírito, o *Geistesgefühl*” que é o sentimento sublime, não é a natureza, artista em formas e obra das formas, mas a grandeza, a forma. A quantidade em estado puro, uma “presença” que excede o que o pensamento imaginante pode apreender, de um só golpe, numa forma – o que ela pode formar. (Lyotard, 1993, p.56)

Lyotard pensa que a questão para a arte, hoje, é saber se pode, por meio de sínteses programadas, inventar “formas” que lhe eram desconhecidas e proibidas quando estava em contato direto com a “natureza”. E explica que a idéia de uma natureza não tem, a partir de então, consistência, nem mesmo objeto. O que termina com ela não é a arte, é a estética, conclui ele.

Provavelmente é por isso que Denis Huisman inclui Lyotard no grupo de pensadores que fazem parte das “estéticas libertárias” (expressão cunhada por Huisman, apenas como uma “convenção útil”, diz ele). E que quanto mais as *estéticas críticas mantiverem a divisão sujeito/objeto ou mesmo ideal/real, tanto mais as “estéticas libertárias”,* serão afirmativas, fazendo saltar a subjetividade, libertando o desejo que abre a dança dos possíveis infinitos na imanência. À obra, preferir-se-á o *acontecimento* que estimula a vida cotidiana, para aí introduzir a felicidade, a fantasia, um grão de loucura. (Huisman, 1997, p.67).

### 1.3. Sobre algumas categorias estéticas e a História da Arte:

Percebemos então, que as categorias estéticas não podem ser separadas da história da realidade da qual são as expressões teóricas, abstratas, nem tampouco de sua própria história, que é a história de ideais estéticos e das realizações artísticas desses ideais, conclui Vasquez. Partindo deste princípio, vamos fazer uma breve incursão na história de algumas categorias estéticas relacionadas com a prática artística.

Entretanto, dando especial destaque para a trajetória da categoria do *sublime*, sua relação com outras categorias e com a prática artística, de forma que nos possibilite entender de que maneira esta noção é ressignificada a partir da modernidade e como pode ser identificada nas produções artísticas contemporâneas.

O **belo**, do grego: τὸ καλόν, é a primeira categoria que pode ser encontrada nas linguagens dos povos, e a primeira também na qual se detém o pensamento estético ocidental. (Vázquez, 1999, p.185) É a categoria que preside a arte clássica, pois já nos primeiros filósofos gregos como Pitágoras, Heráclito e Empédocles, o belo é um atributo do mundo (cosmos). Mas na verdade, comenta Vázquez, Sócrates é o primeiro a formular a pergunta “o que é o belo?”. Platão ao teorizar o triplo fascínio que a *verdade*, a *beleza* e o *bem* exercem sobre a alma humana, fundou todo um pensamento filosófico ocidental. Mas ao exaltar a idéia do belo, não afirmou, de modo algum, que este fosse a essência da arte. Ao contrário, chegou a ponto de negar, na obra *Filebo*, que a beleza absoluta pudesse ser

encontrada nas pinturas ou esculturas. A beleza absoluta poderia apenas existir nas figuras geométricas, nas cores puras, nos sons puros, pois a beleza é uma abstração. Na *República*, diz que a obra de arte não passa de um *simulacro*: uma imitação da realidade ideal e, portanto, condena-a do ponto de vista ontológico. (Chalumeau,1997,p.25) A idéia de que a recompensa do amante da arte é “o deleite na contemplação do belo” constitui tema antigo, mas é uma idéia que só recebeu sua forma mais plena de Kant.

Outras categorias estéticas que podemos comentar rapidamente são as do **trágico** e do **cômico**, já contidas no teatro grego. O conceito de trágico foi as vezes discutido pelos filósofos não só em relação à forma de arte que é a tragédia, mas também em relação à vida humana em geral. Platão, fiel à sua concepção aristocrática do homem livre, deprecia o cômico como indigno e adequado apenas a escravos e mercenários estrangeiros. Tampouco aprecia o trágico, pois seu racionalismo o leva a ver as paixões como perturbações da alma que a afastam da contemplação das idéias. Aristóteles é quem estende o espaço da categoria estética, ao dar “carta de cidadania” ao trágico e ao cômico. Mas condena a sátira que denuncia pois produz a ira e não o prazer. Sua grande contribuição se encontra na análise do trágico em sua *Poética*, onde se afasta de Platão, pois para Aristóteles a tragédia provoca a purificação das paixões (*catarsis*), e quando representadas em cena, permite ao espectador liberar-se delas. Recuperadas, perdem sua crueza emocional, sua periculosidade e, longe de produzir dor, elas acabam por produzir prazer. (Vázquez, 1999, p.161).

Já a categoria estética do **sublime**, nosso interesse principal, pode ser encontrada desde a Antigüidade clássica nas obras de Fídias (fig.1), lembra-nos Chalumeau. Diz ele, o livro que Johann Winckelmann lançou em 1755, “*Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura*”, propunha a arte grega dividida em quatro períodos: o antigo até Fídias; o sublime na obra de Fídias; o *belo* que vai de Praxíteles até Lisipo e Apeles; e a imitação que vai até a morte da arte. (Chalumeau, 1997, p.49 –50)

### **O sublime e a arte da Antigüidade Clássica:**

Mas por quê esta categoria estética do *sublime* pode ser identificada desde a arte da Antigüidade Clássica? Por trazer em sua gênese, a noção de *presentificação do invisível*. Jean-Pierre Vernant no livro “*Entre Mito e Política*” comenta que na virada do século V e IV a.C., a teoria da *mimesis*, da imitação, esboçada por Xenofonte e elaborada de forma totalmente sistemática por Platão, marca o momento em que, na cultura grega, a versão que leva da *representação do invisível* à *imitação da aparência* foi realizada.

A categoria da *representação figurada* apresenta-se então claramente em suas características específicas; ao mesmo tempo, encontra-se ligada ao grande fato humano da *mimesis*, da imitação, que garante seu fundamento. O símbolo por meio do qual uma potência do além, ou seja, um ser fundamentalmente invisível, é atualizada e presentificada neste mundo, transformou-se em uma imagem, produto de uma imitação de especialistas que, por seu caráter de técnica elaborada e de procedimento ilusionista, penetra doravante na categoria geral do “fictício”, o que chamamos de arte.

A partir de então, a imagem relaciona-se com o ilusionismo figurativo tanto e mais do que se apresenta ao campo das realidades religiosas. (Vernant, 2001,p.296) Fazer ver o invisível, designar um lugar em nosso mundo a entidades do além: podemos dizer que existe desde início, no empreendimento da figuração. Numa tentativa paradoxal de inscrever a ausência em uma presença, para inserir o outro, o além, em nosso universo familiar. Evocar a ausência na presença, o além no que se encontra sob nossos olhos.

Começemos pelos deuses, propõe Vernant. Ao lado do mito em que se contam histórias, em que se narram relatos, ao lado do ritual em que se cumpre seqüências organizadas de atos, todo sistema religioso comporta um terceiro aspecto: os fatos de figuração. Entretanto, a figura religiosa não visa apenas evocar na mente do espectador que a observa a potência sagrada à qual remete, que “representa” em certos casos, como no caso da estátua antropomórfica, ou que evoca na forma simbólica, em outros. Sua ambição mais ampla é diferente. Ela pretende estabelecer com a potência sagrada, por meio daquilo que a figura de uma forma ou de outra, uma verdadeira comunicação, um contato autêntico; sua ambição é tornar presente esta potência “aqui e agora”, para colocá-la à disposição dos homens, nas formas ritualmente necessárias. Mas, ao procurar assim, por meio dos fatos de figuração, lançar uma espécie de ponte para o divino, o ídolo deve ao mesmo tempo, na própria figura, marcar a distância com relação ao mundo humano, ressaltar a incomensurabilidade entre a potência sagrada e tudo o que a manifesta, de forma sempre inadequada e incompleta, aos olhos dos mortais. (Vernant, 2001, p. 297)

Estabelecer com o além um contato real, atualizá-lo, *presentificá-lo* e assim, participar intimamente do divino - mas, no mesmo momento sublinhar o que o divino comporta de inacessível, de misterioso, de fundamentalmente outro e estrangeiro - esta é a tensão necessária que, nos quadros do pensamento religioso, toda forma de figuração deve instaurar. (Vernant,2001, p. 298)

O templo grego, mais do que um lugar de culto onde os fiéis se reúnem, é uma residência. O deus mora lá. “Construído pela cidade, o templo é consagrado ao deus para ser sua residência. É chamado de *naós*, residência, *hédos*, sede da divindade. E a mesma palavra *hédos* designa também a grande estátua divina: é por meio de sua imagem que a divindade vem habitar em sua casa. Entre o templo e a estátua, existe uma reciprocidade completa. O templo é feito para alojar a estátua do deus; e a estátua para exteriorizar como espetáculo a presença do deus na intimidade de sua morada”. (Vernant, 2001, p.303)



1. Procissão das Panatenéias (447-432 a. c.) Fídias.  
fragmento do friso do Partenon.



O friso do *Parthenon*, faixa contínua de cerca de 160 metros de comprimento mostra a procissão das Grandes Panatenéias, festa em honra de Atena. Representa várias divindades, sentadas ou reclinadas, assistindo ao nascimento da deusa. Não há aqui violência, nem tampouco qualquer ação específica, apenas um profundo sentimento poético do ser. São enormes imagens, sujeitas à servidão dos requisitos de todas as imagens destinadas ao culto. A admiração que despertam se deve ao seu tamanho, aos materiais preciosos empregados e à *aura* de temor religioso que as envolvia. (Janson, 1992, p.134–135)

### **O grotesco e a arte da Antigüidade Clássica:**

Outra categoria estética que podemos citar é a do **grotesco**, conforme comenta Victor Hugo (1802-1885) no texto *“Do Grotesco e do Sublime”*, pois já pode ser identificada na arte mitológica da antigüidade clássica: os *sátiros* que são deuses rústicos que têm rabo, cornos e pernas de bode; os *ciclopes* que são gigantes com um só olho no meio da testa; as *sereias* metade mulher e metade peixe; e os *centauros*, metade homem e metade cavalo (Victor Hugo, 1988, p.2), conforme podemos observar no exemplo da escultura *“Hipodamia atacada por um Centauro”* (fig.2).

O grotesco é considerado por muitos pensadores como Hegel, Schlegel e Victor Hugo, como um modo de fazer arte que não busca a produção do Belo. O que encontramos sempre no grotesco é a presença ativa de algo estranho, fantástico, irreal ou antinatural. (Vázquez, 1999, p.286)



2. Hipodamia atacada por um Centauro, 460 a C.  
Frontão ocidental do Templo de Zeus, em Olímpia.

Mesmo reconhecendo o grotesco antigo, Victor Hugo diz que ele é ainda bastante tímido pois procura sempre esconder-se e muitas vezes é apenas identificado em algum canto ou detalhe de uma obra de arte.

### O sublime e o período do Helenismo:

Já no período histórico do Helenismo, desde o século IV até o século I a.C., caracterizado por apresentar uma complexa rede de tendências, onde “numa perspectiva cultural e artística, deve-se assinalar, que o propriamente helenístico é, precisamente, a resistência às influências orientais, a subsistência do grego num mundo que geográfica e politicamente está deixando de ser grego”, (História Geral da Arte, *Escultura I*, 1995, p.107) o espaço da *reflexão estética* abre-se a esta nova categoria com o tratado *Do Sublime*, de Longino, em fins do século I. O texto de Longino é um tratado de *retórica*<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Retórica: a arte da utilização da linguagem para persuadir ou influenciar os outros.(...) O desenvolvimento dessa arte era uma área de estudos importante nas universidades medievais e começou a recuperar terreno com a perspectiva, largamente partilhada no final do século xx, de que todos os discursos e todas as argumentações contém um núcleo político e persuasivo. (Blackburn, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*)

Ensina em princípio, os meios postos à disposição do orador para comover o seu auditório. Sua intenção era, mediante a análise dos textos homéricos, descobrir o procedimento mediante o qual o poeta alcança a expressão do admirável, do grande, o que causa respeito e temor. (Bozal, 2000, p.41).

“(...) o sublime é de certa forma o ponto mais alto, a eminência do discurso, e que os maiores poetas e prosadores jamais conseguiram o primeiro posto de um outro lugar que daí; e que daí lançaram eles ao redor do Tempo a rede de sua glória. Pois não é à persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, acompanhado do choque, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar; já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte. E a prática da invenção, a ordem e a organização da matéria, nós as vemos aparecer penosamente, não a partir de uma passagem, nem mesmo de duas, mas da totalidade do tecido de discurso; enquanto o sublime, quando se produz no momento oportuno, como o raio ele dispersa tudo e de imediato manifesta, concentrada, a força do orador”. (Longino, 1996, p.44 )

Longino bem que tenta definir a sublimidade do discurso. É, diz ele, inesquecível, irresistível, e, principalmente dá muito em que pensar. A grandeza do discurso é verdadeira, quando testemunha a incomensurabilidade do pensamento com o mundo real. Concentrando-se sobre este tema da sublimidade e da indeterminação, a meditação sobre as obras provoca uma grande mutação na *techné* e nas instituições a ela ligadas. (Lyotard, 1997, p.99-100).

É o próprio destino das obras que está em causa. A predominância da idéia de *techné* colocava as obras sob uma regulamentação múltipla, a do modelo ensinado nos estúdios de artistas, nas Escolas, nas Academias, a do gosto partilhado pelos públicos aristocráticos e, por fim, a regulamenta-

ção de uma finalidade da arte que consistia em ilustrar a glória de um nome, divino ou humano, ao qual estava ligada a perfeição de tal virtude principal. A idéia de sublime desregra esta harmonia. Ela explica, pelo menos, que a reflexão sobre a arte já não incide essencialmente sobre o artista, destinador das obras, os quais abandonamos à solidão do gênio, mas sim sobre o seu destinatário. A perfeição exigível da *techné* não é, necessariamente uma qualidade de sentimento sublime. (Lyotard, 1997, p.101-102).

O sublime é algo muito maior, algo que não tem limites. É assim, que o *sublime* vincula-se à idéia do infinito, com as aspirações da alma extrapolando sua finitude, e impregna a arte cristã na Idade Média.

### **O sublime e a arte da Idade Média:**

Como foi possível observar, o sentimento sublime surge na relação entre a grandiosidade e a infinitude de um fenômeno e as limitadas forças humanas, ou quando estas alcançam um poder que excede as medidas do cotidiano ou do normal. Assim acontece frente à grandiosidade dos templos cristãos, isto é, das igrejas, pois o homem é levado a refletir sobre a sua finitude, ou como diz o próprio Kant, “o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas”. (*Crítica do Juízo*, p.90)

Mais do que um lugar de culto onde os fiéis se reúnem, o templo cristão, como o grego, é uma residência, pois o deus está lá e assim cria a sensação da presença invisível do deus. As igrejas, as maiores obras de arte deste período, por suas dimensões e extrema força de presentificação do sagrado, causam impacto de tal sorte que inibindo as forças vitais provocam o sentimento sublime. Causam uma mistura de prazer e desprazer, pois tais construções eram projetadas numa escala muito superior à escala humana, e desta forma quem ali adentrava sentia-se pequeno frente à grandeza absoluta de Deus, mas ao mesmo tempo sentia como que um êxtase místico sublime frente a tanta grandiosidade. Pois “sublime é aquilo em comparação com o qual tudo mais é pequeno”. (*Crítica do Juízo*, p.96) Na Idade Média reaparece o dualismo Platônico do ideal e do real, entendido como dualismo do sobrenatural e do natural, do celestial e do terreno, do divino e do humano. (Vázquez, 1999, p. 218)

Uma nova era começa para o mundo, para a arte e poesia, comenta Victor Hugo. Uma religião espiritualista, que supera o paganismo material e exterior, desliza no coração da sociedade antiga. É o Cristianismo, e por ele, se introduzia no espírito dos povos um *sentimento novo*, desconhecido dos antigos e singularmente desenvolvido posteriormente. Um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza, é a *melancolia*. Com o Cristianismo se verá as coisas com um olhar mais amplo, se sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o *feio* existe ao lado do *belo*, o *disforme* perto do *gracioso*, o *grotesco* no reverso do *sublime*, o mal com o bem, a sombra com a luz.

É então, com o olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis, e sob a influência deste espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica, que a arte dará um grande passo decisivo que mudará toda a face do mundo intelectual. Fará como a natureza, vai misturar as suas criações sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o corpo com a alma, o *grotesco* com o *sublime*. (Victor Hugo, 1988, p.24-25)

### **O sublime e o grotesco na arte da Renascença:**

Uma vontade coletiva de experimentar, descobrir, transformar, corria o século XIV, e começou a tomar forma aquilo que mais tarde o mundo conheceria como Renascimento. As pessoas revisitavam os valores da Antigüidade Clássica. Vasculhavam velhos textos e redescobriam o ideal artístico do universo greco-romano. É em nome do humanismo que o homem, mesmo temeroso, começa a separar-se da grande ordem do universo, para ser o seu espectador privilegiado. Mais do que isso, ele é o organizador dessa ordem. “O homem é o modelo do mundo”, disse um dia Leonardo da Vinci. De certo modo sintetizava o que eram o Renascimento e suas realizações. (*História da Filosofia*, 1999, p.129-132) No Renascimento, o homem é basicamente o *indivíduo*. Essa valorização do indivíduo manifesta-se na busca da fama, uma noção antiga e diametralmente oposta ao ideal medieval do homem anônimo. Na escultura ou na arquitetura grande parte das obras serve para exaltar a fama conquistada por muitas personalidades. Na pintura, florescem o retrato e o auto-retrato, com a identificação das pessoas representadas. (*História da Filosofia*, 1999, p.133)

Miguelangelo pinta a si mesmo na obra *O Juízo Final*, mas não como pessoa integral, e sim como pele descolada, como uma superfície morta, eis aí o modelo de uma fecunda união entre o *sublime* e o *grotesco* na arte da Renascença.



No pormenor dessa obra, “*O Juízo Final*”, de Miguelangelo, (fig.3), aparece São Bartolomeu, o mártir queimado vivo, segurando sua própria pele como um grotesco auto-retrato do artista. (Strickland, 1999, p.37)

**3. O Juízo Final, 1534-1541. Miguelangelo.**  
(pormenor com o auto-retrato) Capela Sistina, Roma.

### **O sublime na arte da Renascença:**

No entanto, não é só na pintura que Miguelangelo consegue realizar obras sublimes, também na escultura ele transcende a matéria bruta do mármore, e evoca a presença do sagrado, como vemos na obra *Pietà*, 1497-1499, (fig.4) que se encontra na Basílica de São Pedro, no Vaticano.



4. Pietá, (1497-1499) Miguelangelo.  
Mármore, altura 174 cm, base 195 cm.

“A violenta energia da Virgem não se produz a partir da riqueza gestual mas de sua disposição “arquitetônica”. Uma das coisas que mais nos surpreende é precisamente essa: a Virgem não diz nada, mas sua *presença* é a dessas vigorosas sibilas que povoarão o firmamento de Miguelangelo. (História Geral da Arte, *Escultura II*, 1996, p.64)

Testemunho de um mundo sobre-humano aprisionado num espaço reduzido - por definição reduzido, quanto ao humano, impetuoso e violento em sua afirmação, termo radical de comparação com a nossa limitada existência.

É por isso que Chalumeau nos chama a atenção para os escritos de Winckelmann que já identificava o estilo *sublime* na Renascença, nas obras de Miguelangelo e Rafael. (Chalumeau, 1997, p.50)



### O sublime e o grotesco na arte do Barroco:

O *grotesco* é a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte, junto do *sublime*, como meio de contraste, diz Victor Hugo. É fonte de inspiração principalmente para o Barroco Flamengo. “Rubens assim o compreendia sem dúvida, quando se comprazia em misturar com o desenrolar de pompas reais, com coroações, com brilhantes cerimônias, alguma hedionda figura de anão da corte”. (Victor Hugo, 1988, p.31).



5. Dois Sátiros, 1614 - 1618 Peter Paul Rubens.  
Óleo sobre tábuas. 56X50,5 cm

Rubens pinta “Dois sátiros” (fig.5), um dos seus vários trabalhos tratando de temas mitológicos, mostrando-nos a união fértil do sublime com o grotesco. A perfeição da obra do mestre barroco em nos transmitir o sentimento *sublime* contrasta com a figura grotesca do homem com chifres de animal.

Parece que o *grotesco* é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o *belo* com uma percepção mais fresca e mais excitada, diz Victor Hugo. Podemos também dizer, acrescenta, que o contato do *disforme* deu ao *sublime* alguma coisa de mais puro, de maior, de mais *sublime* enfim que o *belo* antigo.

Com que poder o *grotesco*, este germe da *comédia*, teve que crescer e ampliar-se! Na poesia nova, enquanto o *sublime* representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, o *grotesco* representa o papel da besta humana. É a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes. É ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, hipócrita.



6. O Rápto de Perséfone, 1621-1622. Bernini.  
Mármore, altura 255 cm. Roma.

Além dos pintores espanhóis, tanto o *sublime* quanto o *grotesco*, inspiram escultores italianos como o grande Bernini, que na obra *O rapto de Perséfone*, (fig.6) onde junto à enorme *beleza* das formas e a *sensação sublime* dos dois deuses ali *presentificados*, introduz a figura *grotesca* do cão de três cabeças, também parte da mitologia grega.

O *belo* tem somente um tipo, o *feio* tem mil. É que o *belo*, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito. O que chamamos *feio*, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos

escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. O império do *belo* no Ocidente começará a cambalear com a arte Barroca e, principalmente com o Romantismo.

Novas categorias aparecem na prática artística e no pensamento estético. Por exemplo, Friedrich Schlegel (1772-1829), um dos maiores românticos alemães, se ocupará da *ironia*, e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) recorrerá a ela para definir a forma romântica da arte. Inclusive o *feio*, tão depreciado como antítese do *belo*, será objeto de reflexão estética em meados do século XIX.

Hegel foi o primeiro a elaborar, porém na forma de seu idealismo absoluto, uma História das categorias estéticas, mas postas em relação necessária com as formas históricas fundamentais da arte. Desse modo, a categoria estética do *sublime*, ele a descobre na forma simbólica da arte do Antigo Oriente, na qual a idéia, o conteúdo, não encontra a expressão, não encontra a forma adequada. Já o *belo*, corresponde à arte clássica na qual a figura humana encontra o equilíbrio de conteúdo e forma, ou expressão adequada à idéia. ( Vázquez, 1999, p.160)

“A essência da arte consiste na livre totalidade que resulta da íntima união entre o conteúdo e a forma que lhe é mais adequada. Só na arte clássica aparece esta realidade que é conforme ao conceito do belo e que a arte simbólica em vão procurou atingir”. ( Hegel, 1996. p. 473)

### **O sublime e o pitoresco na arte do Barroco:**

No ensaio “*O Pitoresco e o Sublime*”, elaborado por Argan, diz ele que o *pitoresco* é uma qualidade que repercute na natureza pelo “gosto” dos pintores, e especialmente dos pintores do período Barroco. A “*poética do pitoresco*”, faz a intermediação na passagem da *sensação* ao *sentimento*. É exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista-educador é guia dos contemporâneos. Por isso, quase ao mesmo tempo em que Alexander Cozens (1717-1786) definia o *pitoresco*, Edmund Burke (1727-1795) definia o *sublime*, em 1757. (Argan, 1992, p.17-18) Cozens, pintor e tratadista teorizou sobre o *pitoresco*, pois estava preocupado em dar à pintura inglesa do século XVIII, predominantemente retratista, uma escola de paisagistas.

Burke desenvolveu a tese afirmando que o “gosto é o juiz infalível do *belo*. O *belo* emana do instinto social e o *sublime* do instinto de conservação”. A causa eficiente do *belo* será, portanto, um sentimento de *prazer positivo* que faz nascer o amor que acompanha o *relaxamento* dos nossos músculos e dos nossos nervos. Pelo contrário, “o *sublime* está ligado à tensão, ao *hipertónus* muscular e nervoso. Impelido por um sentimento benéfico de dor, ou desprazer. O *sublime* está ligado ao vazio, ao terrível, às trevas, à solidão, ao silêncio” ( Huisman, 1994, p.34).

A tese de Burke terá grande influência sobre Kant, pois é dela que ele parte para refletir e desenvolver sua tese sobre o *sublime*, na *Crítica do Juízo*, na passagem da “Analítica do Sublime”.

São estas, portanto, as duas categorias em que se instala a concepção da relação humana com a natureza, comenta Argan, a qual se pretende utilizar em seus aspectos domésticos e usufruir como fonte cósmica de energia sobre-humana. As formas de representação pictórica destas duas categorias são diferentes. O *pitoresco* se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas. O *sublime* é visionário e angustiado, com cores às vezes foscas, ou pálidas, o desenho de traços levemente marcados, com gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que a aprisiona e anula seus esforços. ( Argan, 1992, p.19)

O *pitoresco* tem duas concepções que se confundem no uso do termo e que lhe dão um peculiar aspecto, diz Valeriano Bozal, no texto *Belo, sublime y pitoresco*. ( Bozal, 2000, p.41) O pitoresco é em primeiro lugar uma qualidade formal, é aquele que tem a ver com a qualidade do pictórico. Em pintura, o que se refere à cor, a luz e sombra, ou o contraste entre elas, em lugar daquilo referido a linha e ao desenho. Em segundo lugar, é também aquele objeto, visão ou perspectiva da natureza, que merece ser pintado. Refere-se, pois ao natural, à paisagem, que em virtude de certa qualidade, singularidade, sua variedade ou sua irregularidade seduzem os sentidos. Busca-se na natureza aquilo que, porque parece escapar à regularidade das leis naturais, parece artístico e às vezes a arte gosta do que parece escapar a regra, a unidade formal, e se aproxima à natureza.

Argan entende que cada uma das categorias tem seus precedentes históricos. Na Renascença, diz ele, o *sublime* vem de Miguelangelo, o *belo*, já prestes a desaparecer, vem de Rafael. No Barroco, o *pitoresco* está presente nos holandeses. Uma grande obra de arte *pitoresca* do barroco holandês de que fala Argan, é a pintura do mestre Johannes Vermeer (1632-1675), pois seus quadros não contêm história ou paixão. Seu tema é a luz, suave, quase palpável em cenas da vida cotidiana.



7. A criada de cozinha, 1658, Vermeer.  
Óleo sobre tela (45x40 cm)

*Pitoresca* é a obra de Vermeer quando pinta o cotidiano, como mostra este quadro, “A criada de cozinha” (fig.7). Ele banha a cozinha com uma radiação muda e o rosto comum da camponesa está absorto na tarefa doméstica. A mulher apenas despeja leite, mas há uma sensação de uma luminosidade silenciosa, de uma sacralidade temporal.

A categoria estética do pitoresco parece conter em si um momento, parece congelar um instante registrado e desta forma o torna imortal. Desta maneira, se relacionam na categoria do *pitoresco* os âmbitos da natureza e da arte, diz Bozal.

A natureza que descobre o *pitoresco* não é uniforme como a beleza, tampouco “atemorizante” como o sublime. Abre a perspectiva do singular, mescla-a ao que parece escapar à lei e à sua relação com o resto. O resultado é agradável ainda que não seja *belo*, e o ânimo se vê movido ainda que não seja *sublime*. Com relação ao seu conteúdo, o pitoresco não se identifica somente com a natureza desabitada; o rural, o lugar em que a natureza e o homem colaboram, é cenário favorito do sentimento *pitoresco*.

### **O sublime e arte entre o Neoclassicismo e o Romantismo:**

Com relação à *categoria estética do sublime*, as obras que Argan considera os pilares desta poética são, por exemplo, John Henry Füssli (1741-1825) e William Blake (1757-1827). Ambos artistas situados no contexto histórico entre os movimentos Neoclássico e Romântico (1750-1850).

Para Füssli, o ponto de referência era Miguelangelo, tido como exemplo supremo de artista “inspirado”, que capta e transmite mensagens ultraterrenas, de outros mundos. A pintura de Füssli é visionária, diz Argan, de uma elegância que oscila entre a perfeição e a perversidade, além de contradizer intencionalmente a tese da racionalidade. Entre os séculos XVIII e XIX, Füssli significou o retorno ao direito da fantasia, descoberta da exploração psicológica e do gosto pelo terrificante, além do belo e incitantemente carnal (*História Geral da Arte, Pintura III*, 1995, p.32). Füssli vê na arte uma atividade inteiramente espiritual, assim como antinaturalista: todavia, o *sublime* para ele, diz Argan, está na profundidade e não na altura, no sonho e no pesadelo, mais até do que nas visões transcendentais.



8. *Pesadelo*, 1785-1790. Füssli.  
Óleo sobre tela, 75x64 cm.

O *sublime* na obra de Füssli está por entre uma estranha atmosfera sensual cujo inquietante mal-estar constitui uma descoberta precoce do onírico. No *Pesadelo* (fig.8) uma jovem se entrega deitada à morbidez de sua completa sexualidade corporal, opressão do obscuro interior de sua mente. (História Geral da Arte, *Pintura III*, 1995, p.29)

Para Blake, poeta, pintor, ilustrador, a arte é pura atividade do espírito, que escapa à matéria, é conhecimento intuitivo não mais das coisas individuais, mas das forças eternas e sobre-humanas da criação, diz Argan. O *sublime* em Blake aparece assim, carregado de forte misticismo, pois além de místico era um visionário, panteísta, sensualista, um sonhador, lúcido, sonâmbulo e iluminado. Tanto a existência eterna como a presente, a terra e o céu eram um só para ele, indivisível realidade. (História Geral da Arte, *Pintura III*, 1995, p.32)





9. A visão de Ezequiel, 1805. W. Blake.

Uma das obras *sublimes* de Blake pode ser este quadro, “A visão de Ezequiel”, (fig.9) que contemplou quatro figuras E cada uma tinha quatro faces, e cada uma tinha quatro asas.(...) E quanto a aparência dos seus rostos, tinham as quatro um rosto de homem”. (Roob,1997, p.649)

Assim, como Füssli vive de pesadelos, Blake vive de visões, mas em ambos é dominante o pensamento do passado, mais como mitologia do que história. Ambos reconhecem que a ciência é o reino da nova cultura e contestam-na porque querem que o artista seja um ser excepcional, em contato com tudo o que a ciência, nos limites da sua racionalidade, não chega a compreender.

O *sublime*, poética do absoluto, se contrapõe ao *pitoresco*, poética do relativo. A poética do *sublime* exalta na arte clássica a expressão total da existência, e nisso é neoclássica, diz Argan. A poética iluminista do *pitoresco* vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural, e a poética romântica do *sublime*, o indivíduo que paga com a angústia e o pavor da solidão a soberba do seu próprio isolamento. Mas ambas as poéticas se completam, e

na sua contradição dialética, refletem o grande problema da época, a dificuldade da relação entre indivíduo e coletividade. Assim, Argan entende Constable e Turner, na vertente do *pitoresco*, e Füssli e Blake na vertente do *sublime* trabalhando durante os mesmos anos.

Portanto, *belo, feio, trágico, grotesco, sublime, pitoresco*, podem ser identificados desde o tempo antigo ou até mesmo na arte de outras sociedades, como por exemplo a arte africana, sem contudo receber a devida atenção. Porém, na medida em que os artistas vão se libertando da tirania do *belo clássico*, tem se ampliado este leque de possibilidades de *sentimentos estéticos* que uma obra de arte pode nos provocar. Observamos então nessa breve viagem pela história de algumas categorias estéticas e a história da arte, que a manifestação artística da trajetória do *sublime*, a categoria que mais nos interessa compreender, já pode ser identificada desde a antiguidade clássica, infiltra-se na arte cristã Medieval, manifesta-se na Renascença, reacende com força no Barroco, é muitas vezes associada a outras categorias estéticas que já começam a mostrar sua força e ressurge com todo ímpeto nos grandes artistas místicos, do Neoclassicismo e do Romantismo.

Assim, é possível perceber que como pensamento estético, o *sublime* não era desconhecido da estética clássica, pois Boileau (1636-1711), traduziu no século XVII, em 1674, o *tratado Do sublime* de Longino do século I, como já mencionamos. Entretanto, em 1725, no século XVIII, apareceu a tradução em inglês do mesmo Longino, porém, a aparição da

versão inglesa e sua recepção propõem uma troca substancial quanto ao modo de entender a categoria estética do sublime, comenta Valeriano Bozal. Produz-se uma troca relevante no modo em que a estética inglesa entende o sublime. Os autores empiristas psicologizam o tratado. É a experiência psicológica de temor e respeito o que pretende ser explicado, o que recebe uma atenção especial. O que vale a pena ser estudado é a experiência do receptor e o que objetivamente a provoca. Quais são os objetos ou suas propriedades que provocam nosso medo é a questão principal. Não é tanto uma questão lingüística, formal ou retórica, senão real, de conteúdo quase antropológico. Um tratado de retórica sobre o sublime não partia das experiências psicológicas do leitor ou espectador. O muito grande e o muito profundo, por exemplo, atemorizam. (Bozal,2000, p.41)

Desde a *Poética* de Aristóteles, onde este havia considerado que a experiência de temor e compaixão eram resultado da mimese trágica e meios da catarse desses sentimentos e outros parecidos, nenhuma teoria estética havia considerado que a experiência estética consistiria em sentimentos distintos da satisfação que proporciona a contemplação da beleza. O *medo* não se havia considerado desde então elemento essencial de uma experiência estética, porém ainda agora estabelecia sérias dificuldades a seus valores. No entanto, diz Bozal, uma boa parte da produção artística da época se dedica a criar objetos em que o terrível ganha um peso singular. Burke, dentro da literatura inglesa, com a obra "*Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre o sublime e o belo*", concentra-se na descrição do prazer que provoca, assim como dos

objetos que o causam, com profusão de citações de antigos e modernos. Do “tronco comum” do temor nascem as causas do “deleitoso horror” que consiste a percepção do sublime: o poder, a grandeza, a infinitude, a obscuridade, a privação, etc. O princípio do temor é universal, como é universal o medo da morte, pois nasce do instinto da própria conservação. O sentimento do sublime enlaça, pois, com o impulso mais primitivo, o instinto de sobrevivência. Vamos ver que na estética idealista a partir de Kant, os sentimentos de temor e liberdade também se enlaçam no sublime, complementa Bozal.

Logo, percebe-se o *sublime*, que já se manifesta desde a arte da Antigüidade Clássica, mesmo passando por algumas transformações chega até o século XIX, ainda coberto com este véu, com este ar carregado de um sentimento místico e/ou religioso, na medida em que está sempre evocando o sagrado.

Entretanto, quando esta categoria estética é reativada no século XX, ela passa a ter um outro sentido, é ressignificada. Porém, este assunto será abordado com especial atenção e aprofundamento no próximo capítulo da pesquisa, quando então vai tratar das *Poéticas sublimes no século XX*.

## 2. POÉTICAS SUBLIMES NO SÉCULO XX

Quais são as interrelações, contraposições e fenômenos de ruptura, que distinguem os paradigmas epistemológicos, nas práticas e teorias artísticas e na noção de sublime do século XX, no cenário artístico brasileiro e internacional, e que marcam as mudanças surgidas na sensibilidade e na forma de conhecimento que emergem das novas conceituações de mundo?

Buscando responder esta questão, estruturamos o capítulo de modo que possamos fazer uma breve análise dos períodos do século XX compreendidos como *Modernidade* e *Pós-Modernidade*, através de algumas de suas expressões artísticas e teóricas em correlação com o sublime, a fim de diferenciá-las e perceber de que lugar vivencia-se essa sensação e esse sentimento, por quê e de que modo esta categoria é reativada e re-simbolizada, ou seja, de que forma é ressignificada pela modernidade e como chega até à contemporaneidade.

A arte, a cultura e também a crítica, a estética e a historiografia, estão submetidas nos últimos anos a um forte debate, no curso do qual se tem revisado as concepções até então aceitas e se tem estabelecido polemicamente hipóteses de trabalho. Dois termos têm protagonizado em boa medida esse debate: *Modernidade* e *Pós-Modernidade*. Com o primeiro se fazia alusão às manifestações artísticas e culturais que, se dizia, haviam entrado em crise; o segundo implicava sua substituição, mudanças, horizontes diferentes dos estabelecidos. Modernidade e Pós-Modernidade, Moderno e Pós-Moderno, Modernismo e Pós-Modernismo, são termos muito utilizados por críticos, teóricos e historiadores nos últimos tempos, entretanto não existe um acordo completo com relação a estes conceitos. (Bozal.1989, p.8)

Diz Lyotard que “nem a modernidade nem a pós-modernidade podem ser identificadas como entidades históricas claramente circunscritas, onde a segunda chegaria sempre “depois” da primeira. Falta precisar, pelo contrário, que o pós-moderno está já comprometido no moderno pelo fato de que a modernidade, a temporalidade moderna comporta em si o impulso para se exceder num estado que não é o seu”. (Lyotard, 1997, p.34)

Na Modernidade vamos investigar tanto o pensamento quanto a prática artística em dois momentos: primeiro, como se dá a relação do sublime com a obra que possui **o objeto artístico**, e a seguir vamos observar quando **o objeto artístico é desmaterializado**. E na Pós-Modernidade vamos investigar como se dá a relação do sublime com uma arte que se tornou cada vez mais *informe*.

## 2.1. Modernidade:

“A estética moderna é uma estética do sublime, mas nostálgica; permite que o “impresentificável” seja alegado apenas como um conteúdo ausente, mas a forma continua a proporcionar ao leitor ou ao espectador, graças à sua consistência reconhecível, matéria para consolação e prazer”.(Lyotard,1993,p.26)

Modernização, modernidade e modernismo, são três conceitos em torno dos quais tem girado a reflexão sobre o mundo moderno e sua cultura. Modernização se refere a uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial e suas conseqüências; modernidade das condições sociais e experiências, que são vistas como os efeitos desses processos. Modernismo, no entanto, significa a propriedade ou a qualidade de ser moderno ou atualizado. Contudo, tende também a implicar um certo tipo de atitude que se caracteriza por formas específicas de resposta tanto à modernização como à modernidade. (Harrison, 2001, p.6)

Ou dito de uma forma mais concisa, a *modernidade* seria o embasamento filosófico que vai permitir que haja toda a estrutura para o *modernismo* (escola/corrente), que se caracteriza como a materialização concreta deste pensamento filosófico, como no caso da prática artística, afirma Blanca Brites<sup>9</sup>. O pensamento moderno reflete através da relação binária, por exemplo: figuração/abstração, certo/errado, ou um ou outro, não abrindo possibilidades para uma terceira via; além, é claro, da confiança cega na razão, na universalidade e na verdade única. “O modernismo é o fato, a modernidade é a reflexão sobre o fato”. (Teixeira Coelho,1995, p.17)

---

<sup>9</sup>Conforme debates desenvolvidos nas aulas da disciplina “Seminário sobre a Pós-Modernidade” (2º semestre/2000 – IA/UFRGS)

No texto “*Modernidade*” *significações na História*”, Ma. Lúcia Bastos Kern analisa as origens e os significados dos termos “moderno” e “modernidade” comentando que a modernidade seria a consciência da formação de uma nova época, que se distancia de um passado imediato, através da consolidação de valores renovados. E que o sentido de conflito da modernidade em relação aos valores estabelecidos apareceu de forma evidente já no século XVII, com a famosa “*Querelle entre lês anciens et lês modernes*”, onde o humanismo lutou para se manter contra o crescente cartesianismo<sup>10</sup> e as mudanças do conhecimento científico. Com este conflito a termo moderno e a palavra modernidade começaram a ter um sentido de conflito. O termo “moderno” passou progressivamente a ser relacionado com a ciência, fato que possibilitou a perda da Antigüidade clássica como modelo de renovação. “Moderno” assumiu ainda o significado de “luz”, em contraste com a escuridão do passado. Com o iluminismo, o fascínio pela antigüidade clássica se dissolveu, em parte, visto que para os filósofos ser moderno exigiria projetar a nova sociedade, tendo como fundamento a razão e o conhecimento científico. A modernidade era concebida então, de forma linear, voltada para o futuro, e tendo como fim alcançar a perfeição. (Kern,1991, p.70-71)

---

<sup>10</sup> Cartesianismo, pode ser resumido como: 1) o caráter originário do *cógitó* como auto-evidência do sujeito pensante e princípio de todas as outras evidências; 2) presença das *idéias* no pensamento, como únicos objetos possíveis de conhecimento imediato; 3) caráter universal e absoluto da razão que, partindo do *cógitó* e valendo-se das idéias, pode chegar a descobrir todas as verdades possíveis; 4) função subordinada, em relação à razão, da experiência, que só é útil para decidir nos casos em que a razão apresenta alternativas equivalentes; 5) dualismo de substância pensante e substância extensa, pelo qual cada uma delas se comporta segundo lei própria. Na filosofia moderna e contemporânea, permaneceram como características do cartesianismo, sobretudo os itens 1, 2 e 4. (Abbagnano. *Dicionário de Filosofia*)



O termo modernidade vai adquirindo um sentido cada vez mais preciso: é a época do *projeto moderno*, isto é, aquele que se fundamenta no conhecimento racional, na razão instrumental e na autonomia da estética, três campos em que “a felicidade é historicamente possível”, em que a felicidade aparece como resultado do progresso histórico. O *projeto moderno* se alinha como um desenvolvimento do *projeto ilustrado*, com as tonalidades que se queira porém, essencialmente seguindo seus eixos principais. O *projeto ilustrado* estabelece a supremacia do conhecimento racional, científico, sobre a crença, e considera que somente o conhecimento da natureza pode garantir a verdade e a felicidade. Concebe a moral e o direito sobre fundamentos universais e repele os pontos de vista particulares neste âmbito. Considera a autonomia do artístico e cultural com relação à família, ao Estado e também à religião e à igreja. O *projeto moderno* concede à arte um papel muito importante: mostrar o que não pode ser dito, oferecer à nossa percepção o que a linguagem racional, discursiva, argumentativa, deixa necessariamente fora, sugere modelos de vida que não assumem a unilateralidade do cotidiano e assim, incentivam a transformação deste cotidiano. (Bozal,1989, p.10)

Lyotard no livro, “*A Condição Pós-Moderna*”, argumenta que as metanarrativas que marcam a modernidade podem ser caracterizadas como: a emancipação progressiva da razão e da liberdade; a emancipação progressiva ou catastrófica do trabalho (fonte de valor alienado do capitalismo) e a crença do enriquecimento da humanidade inteira através dos progressos da tecnociência. A idéia de modernidade está estreitamente correlacionada

com o princípio de que é possível e necessário romper com a tradição e instaurar uma maneira de viver e de pensar absolutamente nova, pois a modernidade nasceu da *crise da representação*<sup>11</sup>, e com ela surgiu a questão da produção do novo. O *novo* é o que escapa à representação do mundo como cópia. Foi a partir dessa visão dos modernos que emergiu a estética do novo, como negação do classicismo e como proposta de mudança.

O século XX foi o século que produziu até agora a ruptura mais radical com o passado. A arte deste século não apenas decretou que qualquer tema era adequado, mas também libertou a forma (no Cubismo), das regras tradicionais e livrou as cores (no Fovismo) da obrigação de representar com exatidão os objetos, além de desafiar as convenções. Mas um tema permanecia constante: a arte se concentrava menos na realidade visual externa e mais na visão interna. No coração dessa filosofia de rejeição ao passado, chamada Modernismo, havia a busca incessante de uma liberdade radical de expressão. (Strickland, 1999, p.128)

---

<sup>11</sup> Diz Santaella no texto *“Imagem como representação visual e mental”* que os teóricos culturais e filósofos do pós-modernismo discutem sob o tópico **“crise da representação”** uma série de temas bastante variados. Por exemplo, temos a tese de G. Lukács da impossibilidade de representação do mundo da arte do século XX; a tese de Lyotard da perda de uma realidade que precede a representação em um mundo que se apresenta somente por frases, já que ele perdeu sua representatividade absoluta e, finalmente, a visão de Heidegger da *repraesentatio* como resultado de “trazer para si o existente como um contrario, relacioná-lo consigo próprio e, neste sentido, recuperá-lo para si como um campo decisivo”. E também as teses que possuem interesse semiótico: a tese de Foucault sobre a perda da representação e a tese de Derrida sobre a impossibilidade da representação.

Para Foucault a perda da representação se dá a partir do século XIX. De acordo com ele, no limiar do empiricismo e do historicismo de século XIX, esse modelo clássico de representação é novamente abandonado numa nova ruptura. A ordem das coisas não é mais fundamentada na razão e suas representações, mas nas regularidades históricas, que são inerentes ao sistema das coisas.

Derrida critica “o estatuto da representação no sentido geral de imaginação, mas também no sentido da representação como repetição ou reprodução da apresentação, como *presentificação* que ocupa o lugar de uma “outra imaginação”. De acordo com a filosofia da presença de Derrida, a representação não pode ser uma presentificação no sentido de uma repetição de algo presente anteriormente. Ela “não é a modificação de um acontecimento de uma apresentação original”. (Santaella, 1998, p.24-25)

A modernidade gerou outra concepção de arte que entrava em confronto com tudo até então considerado dado e estabelecido. Introduziu uma desestabilização nos critérios estéticos, anunciando uma desestabilização análoga e assustadora da ordem social. A constituição da crítica de arte moderna teve um papel fundamental na divulgação, consagração e consolidação do modernismo. (Bueno, 1999, p.144) Um dos críticos mais influentes, Clement Greenberg, no texto, “*A necessidade do formalismo*” expõe seus princípios sobre a arte moderna, e faz a defesa da “qualidade” da obra insistindo na ênfase artesanal e formalista do modernismo.

“A preocupação modernista com o valor estético, ou qualidade estética, como fim último, é nova em si mesmo. O que a torna nova é sua explicitação, sua autoconsciência e sua intensidade. Essa autoconsciência e intensidade (juntamente com a crescente racionalidade do século XIX no ajustamento de meios a fins) não podiam deixar de levar a uma preocupação muito mais rigorosa e ampla com a natureza do meio em cada arte, portanto com a técnica. Essa foi também uma preocupação contestadora, e por ter sido posta em prática por artistas, poetas, romancistas e compositores, e não por pedantes, não pode deixar de se converter também numa preocupação “artesanal” (o que não quer dizer o mesmo que preocupação “mecânica” – ou pelo menos o melhor do modernismo mostrou que não quer dizer o mesmo).” (Greenberg, 1997, p.126)

O moderno se fundamenta na atualidade e na transitoriedade, e desta maneira se opõe ao antigo e por conseqüência ao clássico. Desta maneira a arte vai se afastando da pretensão de *reproduzir a natureza* e segue na direção da abstração, em que passam a dominar a forma, as linhas e as cores. Tornando-se absolutamente convulsiva, pois um estilo se sobrepõe ao outro com enorme rapidez, a arte vai se concentrando menos

na realidade visual e mais na visão interna, vai se preocupando mais em expressar aquilo que está além do objeto, aquilo que está invisível.

Uma das figuras mais influentes na arte moderna foi o artista francês **Marcel Duchamp** (1887-1968). Além de lançar o Dadá inspirou diversos outros movimentos, do *Pop* ao Conceitual. Para ele, a concepção da obra de arte era mais importante que o produto acabado. Em 1913, inventou uma nova forma de arte chamada *ready-made*<sup>12</sup>, que abriu as comportas de uma arte puramente imaginária e não apenas retiniana (interpretando o mundo visual). Assim ele mudou o conceito do que constitui a arte. (Strickland,1999, p.148) Em 1920 Marcel Duchamp associou-se a Katherine Dreier, pintora e colecionadora da nova arte, para com ela formar a “*Société Anonyme, Inc*”. A sociedade era uma movimentada agência encarregada de difundir as exposições das obras cubistas e abstratas da coleção de Katherine e dela se originou diretamente o Museu de Arte Moderna de Nova York, fundado em 1929, que logo começaria a adquirir as obras mais representativas dos movimentos modernistas de ambos os lados do Atlântico. (Chipp,1996, p.512)

Duchamp representa a ruptura absoluta na alvorada do século XX principalmente pelo abandono que institui desde muito cedo de tudo o que tem relação com o que ele chamava a “arte retiniana”, isto é, com a representação “clássica”, inclusive em suas formas “revolucionárias”, como o

---

<sup>12</sup> Ready-made, nome dado por Duchamp a um tipo de obra que inventou, consistindo em um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como obra de arte. Seu primeiro ready-made (1912) foi uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho. O ready-made é apenas um, qualquer um, de um grande número de objetos idênticos, sem individualidade ou característica própria. Assim, a escolha do ready-made se dá totalmente ao acaso. (Chilvers. *Dicionário Oxford de Arte*)

Impressionismo ou o Cubismo, em detrimento de uma concepção de arte baseada principalmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da implicação referencial. A arte de Duchamp tem em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma “*presença*”, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial que a une ao que a provocou. (Dubois, 1993, p.254)

Visto sob a perspectiva atual, Duchamp parece ser o mais influente artista do século XX. A sua avaliação crítica das condições em que a arte foi criada e comercializada estabeleceu uma tendência que hoje continua atual. Foi ele quem respondeu de forma mais radical às mudanças que foram impostas pela era industrial ao mundo da arte. E, no entanto, Duchamp é o menos espetacular dos artistas que o século XX produziu até agora. A sua obra representa um quebra-cabeça para artistas e historiadores de arte e continua a ser um enigma para o grande público. (Mink, 2000, p. 7)

No Brasil, o artista luso-brasileiro Artur Barrio, como ele mesmo diz, havia tido, ainda na década de 1960, contato com os manifestos dadaístas e surrealistas, e certamente entendeu Duchamp quando este, compreendendo as regras de funcionamento da instituição arte, investigava formas de fazer arte que dialogassem com a própria instituição. As *apropriações* feitas por Duchamp, os *ready-made*, estão na ordem dos questionamentos de valor e utilidade. O percurso que Barrio faz desde suas experiências ritualísticas

com o corpo até a objetivação e organização de um espaço para a arte passa também pelas *apropriações*. (Cabo, 2001, p100)

Desde a segunda década do século XX alguns fatores tornaram-se indicativos do aparecimento de uma nova situação cultural no Brasil. Em reação a antigos e sedimentados estratos de nossas artes e letras, tributárias, ainda depois da Primeira Guerra Mundial, de valores já esgotados em fins do século XIX na Europa – sempre centro das atenções da nação – afirmou-se gradualmente uma orientação revolucionária de sensibilidade e de idéias resultante nos anos posteriores em sucessivas e agudas manifestações que configuraram de vez o fenômeno conhecido como *Modernismo*. Entre essas manifestações aparece, como um marco decisivo de arregimentação e ao mesmo tempo com toda a força de um símbolo, a Semana de Arte Moderna. Nela demonstrava-se o quanto era imperiosa e urgente a renovação mental no meio. A transformação pretendida embasava-se na absorção das tendências mais avançadas da cultura e da arte do Velho Mundo, havendo consciência da necessidade de introduzir nessa atualização um conhecimento aprofundado da realidade nacional. Embora suas não poucas contradições, a Semana de 1922 representou, ao aglutinar esforços dispersos em várias áreas poéticas, o primeiro gesto coletivo de rejeição do passadismo em que aqui descansavam a expressão icônica, musical e verbal. Mas era na órbita das artes visuais que a definição de Modernismo no Brasil pode ganhar sua mais avançada consistência. (Zanini, 1983, p.502)

Até agora falamos em arte moderna de forma genérica mas vamos entretanto nessa etapa salientar suas principais características sob o enfoque dos historiadores contemporâneos, para quem o modernismo está dividido em dois momentos distintos: **primeiras vanguardas** e **segundas vanguardas**, e que caracterizam a arte ocidental do século XX, apontando algumas de suas produções artísticas que têm vinculação com a categoria estética do sublime.

### **2.1.1. A arte das primeiras vanguardas:**

A arte das *primeiras vanguardas*, isto é, a arte produzida nos primeiros trinta anos do século XX, tem um papel importante: terminar com a distância entre a arte e a vida, estabelecer uma conexão direta entre ambas, abrir a possibilidade de que todos sejamos artistas e de que todos os materiais e formas sirvam para fazer arte. (Bozal, 1989, p.12)

As *primeiras vanguardas* compreendem o período que teve **início** na primeira metade do século XX e que **termina** na Segunda Guerra Mundial. Seus **antecedentes** são as pesquisas dos pós-impressionistas como: Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin, Paul Signac, George Seurat e do Simbolismo, movimento voltado ao espiritualismo e ao idealismo, surgido na segunda metade do século XIX simultaneamente aos pós-impressionistas. Suas **características genéricas envolvem** movimentos artísticos com estéticas diferentes. Embora possuam antecedentes e influências de movimentos anteriores, cada movimento surge com suas

próprias pesquisas estéticas e segue seu próprio caminho separado e paralelo em relação aos demais. Têm como preocupação constante e obstinada a criação do novo. Com a intenção de romper com as manifestações anteriores, se opõe ao passado e assumem forte compromisso com o futuro. Como assumem também um compromisso com a idéia de progresso, têm como base um experimentalismo constante com novos materiais e novos procedimentos, diferentes dos utilizados anteriormente, buscando uma trajetória paralela à das inovações do campo científico e tecnológico. Podemos destacar neste período os **movimentos artísticos** conhecidos como: Cubismo; as correntes do abstracionismo geométrico: Construtivismo, Neoplasticismo, Concretismo; o Fovismo; o Expressionismo; o Dadaísmo; o Surrealismo e o Futurismo. (Araújo.Tese,1998)

Foi na primeira metade do século XX, que reinou a *Escola de Paris*, pois a maioria dos movimentos artísticos emanava da França. “Até a Segunda Guerra Mundial, a *Cidade Luz* brilhou com toda a intensidade da arte moderna”. (Strickland,1999, p.128)

No entanto, conforme argumenta Tadeu Chiarelli no livro “*Arte internacional brasileira*”, a arte europeia para cá trazida parece ter sido obrigada a realizar uma série de adaptações, de interações com o meio físico e humano que acabaram por conferir-lhe certas características que hoje a distanciam do modelo original. Esquemáticamente, a arte brasileira poderia ser dividida em dois grandes grupos: o primeiro congregaria as manifestações dos segmentos sociais marginalizados, onde conviveriam em



amalgama contribuições de diversas culturas, como as de derivação indígena, africana, portuguesa e de outros povos para cá imigrados no século XIX. Essas manifestações teriam um caráter fundamentalmente popular e serviriam de base para uma parcela significativa da produção artística erudita; o segundo grupo congregaria justamente a produção erudita, herdeira da arte européia, iniciada no país de maneira mais sistemática com a atuação da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro no século XIX. Essa arte erudita, com o passar dos anos iria se fortalecendo e sobrepujando as manifestações populares, formando a corrente principal da arte do país, assumindo em definitivo a responsabilidade de representação da arte brasileira para os setores oficiais da cultura local. A produção de caráter popular, seguindo um processo internacional, foi cada vez mais se cristalizando ou dissolvendo-se em contato com a cultura de massa, e hoje talvez apenas nos locais mais afastados dos centros hegemônicos ainda persistam com alguma integridade. O que caracteriza, porém, a corrente principal da arte brasileira seria justamente sua capacidade de se apropriar de certas posturas e procedimentos da arte popular, apropriação esta que acabaria por particularizar a sua produção em relação à arte de outros países. (Chiarelli,1999, p.12)

Assim, o circuito artístico brasileiro foi se constituindo de maneira singular, tendo de um lado a Academia, o Estado e um pequeno setor da burguesia, interessados numa produção que deveria enaltecer as glórias do Império ou dos valores daquela classe social; do outro, artistas de origem predominantemente popular, mais artesãos que artistas eruditos, repetindo

fórmulas ou engendrando uma visualidade pouco ligada àquela requerida pelos padrões instituídos do século XIX. Esse circuito, que se perpetuaria até o século XX, parece ter sido preenchido com o passar do tempo por dois segmentos estranhos ou a princípio marginalizados em relação ao contingente dos “filhos das classes abastadas”. Chiarelli se refere aos artistas imigrantes. Sintomaticamente, diz ele, seria um artista imigrante que daria início à escola paisagística brasileira, baseada no naturalismo: o alemão Georg Grimm. E também outro artista imigrante realiza, já no século XX, uma das sínteses mais instigantes entre a tradição da pintura europeia e uma possível visualidade brasileira: o italiano Alfredo Volpi. E também existiram um número grande de artistas imigrantes ou de primeiros descendentes atuando decisivamente no preenchimento do circuito de arte brasileiro: Castagneto, Visconti, Segall, Brecheret, Abramo, Viaro, Goeldi, Guinard, Portinari, Rebolo, Pennachi, Mabe e outros.

No entanto, tais afirmações não querem absolutamente fazer entender que as transformações ocorridas na arte brasileira do início do século XX devam ser creditadas apenas ao imigrante ou seus descendentes. Almeida Jr., Antonio Parreira, Batista da Costa, Di Cavalcanti, e muitos outros, sem dúvida, tomaram parte no processo de constituição/transformação do circuito artístico do país. A produção realizada por mulheres, como por exemplo, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, desde o início do século XX, no Brasil são fundamentais para se pensar a própria arte brasileira tanto do ponto de vista de sua estrutura enquanto circuito, quanto daquele referente a certas especificidades poéticas. (Chiarelli, 1999, p.14-15)

### **O objeto artístico:**

Neste período inicial da arte moderna, o objeto artístico ainda provoca a sensação e o sentimento do sublime. Podemos entender por “objeto artístico” tradicional aquele que se dispõe em uma parede ou em um espaço para ser contemplado, isto é, aquele que em primeiro lugar, é um objeto, que como tal objeto pode ser transferido de um lugar para outro, pode ser comprado, vendido, doado, enfim, possui uma presença e entidade material bem definida e posso me referir a ele com suficiente precisão para que os demais compreendam a que me refiro. Todas estas são notas próprias de um objeto. Além de que, temos que considerar que esse objeto está destinado à contemplação, se exhibe ou mostra-se e eu, espectador, público, o contemplo e gozo com sua presença. Eu o contemplo e posso voltar a contemplá-lo, pois é uma obra feita; são as obras que têm ficado fixadas, mais ou menos claramente, suas relações formais e materiais adquirem assim, também elas, objetividade. Tudo isso não quer dizer que tais objetos tenham sido criados sempre para atender a essa função. Não cabe a menor dúvida de que muitos objetos artísticos que hoje contemplamos foram criados com intenção muito diferente, mágica, religiosa, política, ou outras, porém, tampouco há dúvida de que na atualidade respondam a esses critérios de contemplação que o museu, a galeria, a crítica e a história da arte, o mercado têm fixado. (Bozal,1989, p.28)

Assim, esse objeto artístico moderno, como disse Lyotard, ainda permite “presentificações” do “impresentificável” através de matéria reconhecível.

“Vou chamar moderna à arte que consagra o seu *petit technique*, como dizia Diderot, a “presentificar” o que há de “impresentificável”. Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver”. (Lyotard,1993, p.22)

### **A ressignificação do sublime:**

E é para falar desta “presentificação” com este outro sentido que está sendo adotado pela modernidade, não mais místico e/ou religioso, que seguimos as reflexões de Didi-Huberman no livro “*O que vemos, o que nos olha*”, quando traça um paralelo entre o *sublime* kantiano e a *aura* de Benjamin, ou seja, quando observa que na modernidade ocorreu uma ressignificação da *aura*, e que a partir de então, deu origem a uma nova dimensão do sublime. Acompanhamos com ele, as observações de Walter Benjamin, quando pensando sobre o *objeto artístico* pergunta, o que é a *aura*? E responde que *aura*, é uma trama singular de *espaço* e *tempo*: “manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja”. (Benjamin,1992,p.81)

Benjamin nos fala do *poder da distância* como tal, e não de um poder vagamente divino, ainda que oculto, ainda que ele mesmo distante. Adianta um *princípio de distância*, que afirma ser irreduzível e fundamental, pois opera até na maior proximidade possível do objeto. A *aura* seria então, o próprio efeito dialético, saído dessa tensão entre o longínquo e o próximo, ou melhor, do longínquo mais essencial agarrado, mantido, no próximo mais conjuntural. Benjamin define desse modo a essência da *aura* por um *princípio de distância*. (Dubois,1993, p.311)

A *aura* é “uma trama singular de espaço e tempo”, um *espaçamento tramado*, e mesmo *trabalhado*, ou como dizia Benjamin, “traço do trabalho

humano esquecido na coisa”. *Espaço tramado* em todos os sentidos do termo, isto é, como um sutil tecido ou então como um *acontecimento* único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede. E acabaria por dar origem, nessa “coisa trabalhada” ou nesse ataque de visibilidade, a algo como uma metamorfose visual específica que emerge desse tecido mesmo, desse casulo de espaço e de tempo.

A *aura* seria, portanto, como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder de distância*. Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar. Benjamin insiste, que esse *dom de visibilidade* permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição. Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma. O objeto aurático supõe assim uma forma de *ir* e *vir* incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias (contraditórias) se experimentam umas às outras, dialeticamente.

Para Benjamin é o valor de “culto” que daria à *aura* seu verdadeiro *poder de experiência*. Quando comenta sua definição do fenômeno aurático enquanto *única aparição de uma realidade longínqua*, Benjamin escreve que essa definição tem o mérito de esclarecer o *caráter cultural da aura*. O longínquo por essência é inacessível. É essencial, que à imagem que serve ao culto não se possa ter acesso. Mas temos que ter muito cuidado para não reduzir a *aura*, como é feito geralmente, diz Didi-Huberman, à esfera da *ilusão* pura e simples.

Aqui, surge uma questão bastante complexa, quanto ao **fenômeno da aura e a modernidade**. “A ausência de ilusões e o declínio da aura são fenômenos idênticos”, argumenta Didi-Huberman. E é precisamente em termos de *declínio da aura* que a modernidade irá receber aqui sua definição mais notória, a que propõe o “*poder da proximidade*” consecutivo à reprodutibilidade e a possibilidade, extremamente ampliada desde a invenção da fotografia, de manipular as imagens, mas as imagens enquanto reproduções, enquanto multiplicações esquecidas daquela “*única aparição*” que era a característica do objeto visual “tradicional”. A posição de Benjamin quanto a definição de aura, aponta por um lado, a *aura como valor cultural* propriamente dito, a aura como vetor de ilusão e como fenômeno de crença que era atacada por uma crítica vigorosa do modernismo militante.

Não importa aqui, qual posição tomar mas sim construir uma capaz de ultrapassar o dilema, ou seja, de reconhecer na própria aura uma instância dialética. A aura, não é um conceito ambíguo, é um conceito dialético apropriado à experiência dialética cuja estrutura ele tenta pensar. Mas o que é, no entanto, um *culto*? Nos vem imediatamente à memória, o conceito de mundo preciso dos atos da crença ou da devoção. No entanto, *cultus*, do verbo latino *colere*, designou a princípio simplesmente o ato de *habitar* um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. E um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um *lugar trabalhado*. Uma terra ou uma morada, uma morada ou mesmo uma obra de arte. (Didi-Huberman, 1998, p.156)

Por isso o adjetivo *cultus* está ligado tão explicitamente ao mundo do *ornatus* e da “cultura” no sentido estético do termo.

Assim, a morada “trabalhada” será por excelência a morada do deus, na qual a relação profana, “*habitar com*”, e “*habitar em*”, se abre a uma reciprocidade confortadora, protetora, sacralizada. Pode parecer impossível, filologicamente e historicamente falando, evocar um “*valor de culto*”, associado à *aura* de um objeto visual, sem fazer referência explícita ao mundo da crença e das religiões constituídas, entretanto, parece necessário *secularizar, ressecularizar* essa noção de aura, a fim de compreender algo da eficácia “estranha” e “única” de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, *desconstruam as crenças, os valores culturais*.

A aparição não é, portanto, propriedade característica da crença, é por acreditar nisso que o homem do visível se encerra na tautologia. A distância não é propriedade característica do divino, como se houve com muita frequência. Não é senão um predicado histórico e antropológico dele, mesmo que faça parte da definição histórica e antropológica do divino, querer impor-se como o sujeito por excelência. (Didi-Huberman, 1998, p.158)

Quando Walter Benjamin evoca a *imagem aurática* dizendo que, ao nos olhar, “é ela que se torna dona de nós”, ele nos fala do *poder da distância*. A *ausência* e a *distância*, não são figuras do divino. Como ele mesmo disse, a religião constitui evidentemente o paradigma histórico e a forma antropológica exemplar da aura, por isso não devemos parar de interrogar os mitos e os ritos em que toda a nossa história da arte se origina.

Pois “como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso”.(Benjamin,1992, p.82.)

Mas isso não impede que a modernidade tenha precisamente nos permitido romper esse vínculo, abrir essa relação fechada. A modernidade acabou re-simbolizando inteiramente a *aura*, porque agitou em todos os sentidos, deslocou, perturbou essa relação da arte com a religião. Fazendo isso, nos deu acesso a algo como sua fenomenologia fundamental. A aura re-simbolizada, deu origem a uma nova dimensão do sentimento estético do sublime, na medida em que se tornava aí “a forma pura do que surge”.

Lyotard observou que a arte moderna tinha como proposta fazer ver algo que se pode conceber e que não se pode ver. Reconhece nestas instruções os axiomas<sup>13</sup> das vanguardas pictóricas, na medida em que se consagram a aludir ao “impresentificável” através de “presentificações” visíveis.

Portanto, uma estética da *pintura sublime* será: “como pintura, “presentificará” alguma coisa, mas de um modo negativo; evitará portanto a figuração ou a representação, será “branca” como um quadrado de Malevitch, só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando desprazer.” (Lyotard,1993, p.23)

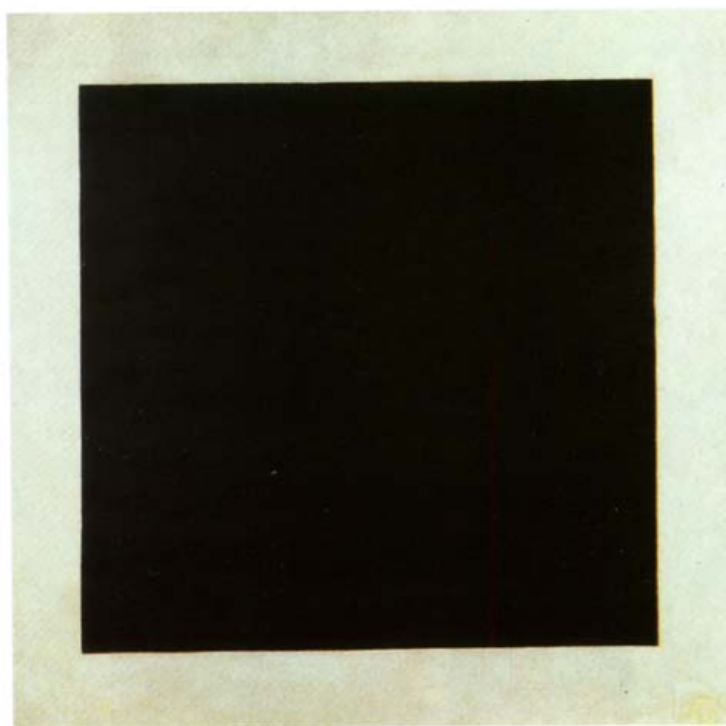
---

<sup>13</sup>Axioma do grego  $\alpha\chi\iota\omega\mu\alpha$ , é: 1. A verdade evidente ou o pressuposto mais fundamental e necessário sobre o qual se fundamenta um sistema lógico ou matemático; 2. Uma proposição que não se pode deduzir de outras proposições, mas que serve de ponto de partida para outras proposições que dela podem ser inferidas. A sua prova consiste na possibilidade de se utilizá-la na elaboração de um sistema coerente e inclusivo. (Giles. *Dicionário de Filosofia*)



**Kasimir Malevitch (1878-1935)** pintor e projetista russo, foi ao lado de Mondrian, o mais importante pioneiro da arte abstrata geométrica. Animado pelo desejo “de libertar a arte do fardo do objeto”, lançou o movimento suprematista, que conduziu a arte abstrata a uma simplicidade geométrica nunca antes vista. Afirmou ter composto uma pintura “consistindo em nada além de um quadrado preto sobre fundo branco”, em 1913.

(Chilvers. *Dicionário Oxford de Arte*).



10. **Quadrado Preto sobre Fundo Branco, 1913**  
Kasimir Malevitch  
Óleo sobre tela, 106,2X106,5 cm

*“Quadrado Preto sobre Fundo Branco”*  
*(fig.10)* Símbolo de distanciamento final do artista em relação ao mundo visível e exterior, nele invocou o ícone desta era, liberto e nu.

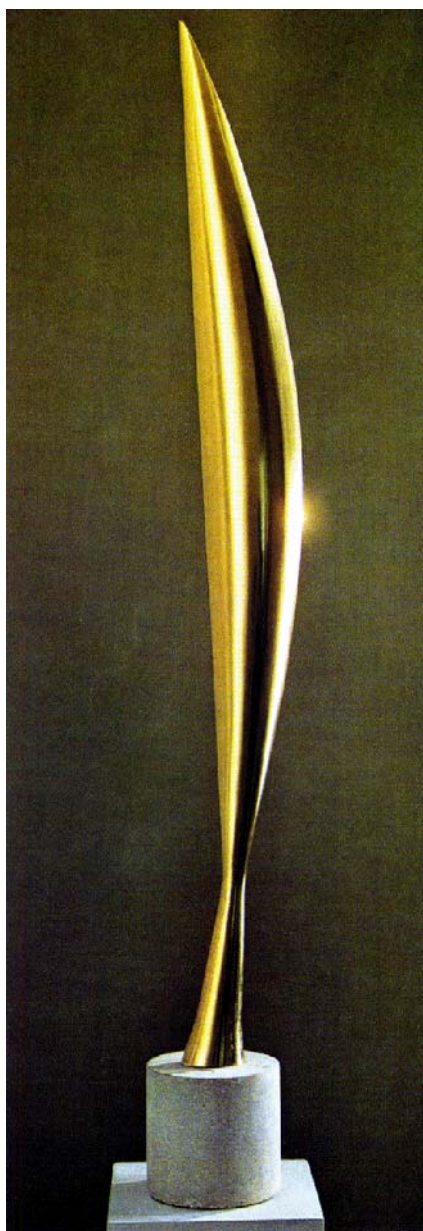
(Ruhrberg,1999,p.164)

Seus quadros flutuando em fundo branco e, mais tarde, seus quadros branco sobre branco simplificaram a arte mais radicalmente do que em qualquer outra época anterior. Ficou conhecido como um dos fundadores do Suprematismo, sistema que se empenhava em alcançar uma pureza

absoluta de forma e de cor. Para ele, esse método constituía uma expressão de absoluto sentimento artístico ou o que chamava então de “sensação não-objetiva”. Em 1918, levou o desenvolvimento da arte não-objetiva à sua conclusão lógica, numa série de obras intitulada “Branco sobre Branco”, consistindo num quadro branco sobre fundo branco, o abstrato dos abstratos. (O livro da Arte,1999, p.294) Ele falou da “supremacia da sensação pura”. A extensão do fundo dos seus quadros, as texturas vibrantes que parecem prolongar-se virtualmente até ao infinito e os concisos signos visuais que flutuam à sua frente correspondem à amplitude da sua sensibilidade. O significado revolucionário de sua pintura reside no percurso, no processo de deslocação em direção ao infinito, em direção a essa zona de perfeição “não-objetiva” em que as oposições entre homem e natureza, espírito e matéria seriam ultrapassadas. (Ruhrberg,1999, p.162)

A escultura logo mergulhou na corrente anti-realismo que varreu a pintura do século XX através de um dos seus maiores representantes **Constantin Brancusi (1876-1957)**. Diz Rosalind Krauss no livro *“Caminhos da escultura moderna”*, que Brancusi inicia a carreira no fim da primeira década do século XX, atingindo o ápice no princípio dos anos 20. Quase metade de sua produção envolveu o entalhamento direto da pedra ou da madeira, fazendo da tarefa de transformar a matéria bruta um trabalho árduo e paciente. Mesmo quando moldados em bronze, os objetos eram cuidadosamente polidos por Brancusi até suas superfícies atingirem um acabamento lustroso que proporcionasse um reflexo *perfeito*. (Krauss,1998, p.107)

Brancusi declarou certa vez: “o meu trabalho é animado, acima de tudo, pelo realismo. Procuo a realidade interior e oculta, a essência interior das coisas na sua própria e permanente natureza”. (Ruhrberg,1999, p.424) Porém, como escultor, permaneceu afastado do misticismo esotérico de alguns dos seus intérpretes.



11. Pássaro no Espaço, 1919. Constantin Brancusi.  
Bronze polido.  
Altura 137,2 cm – circunferência 9,5 - 37,7 cm

*Pássaro no Espaço*, (fig.11) onde a forma de bronze, semelhante a uma chama, parece alterar-se continuamente conforme a luz incide na alongada convexidade da superfície da escultura. Ao atingir a forma tubular, a luz tende a dissolver os contornos verticais em um brilho impreciso e instável, fragmentando nossa percepção de sua forma absoluta.

(Krauss,1998, p.118)

“Não é a imagem abstrata de um pássaro, mas o próprio vôo tornado visível e concreto”. (Janson,1992, p.737)

As *primeiras vanguardas* se dedicam a consagrar, portanto, o “impresentificável” através de “presentificações” visíveis. “Os sistemas das razões em nome das quais ou com as quais esta tarefa pode sustentar-se ou justificar-se merecem uma grande atenção, mas só podem formar-se a partir da vocação para o sublime, para a legitimar, ou seja, para a mascarar. Permanecem inexplicáveis sem a incomensurabilidade da realidade relativamente ao conceito que está implicado na filosofia kantiana do sublime”. (Lyotard, 1993, p.23)

### **2.1.2. A arte das segundas vanguardas:**

As *segundas vanguardas* continuam a tradição da criação de *novas* idéias estéticas. **Iniciou** aproximadamente no final da Segunda Guerra e **terminou** em fins dos anos 60 e início dos anos 70. Podemos citar como suas **características genéricas**, basicamente as mesmas das primeiras vanguardas. Mas, a busca pelo novo é ainda maior e a desconexão entre os diferentes movimentos é mais perceptível. As relações com os movimentos anteriores são mais sutis e o processo de surgimento de novas tendências é muito mais acelerado. Os **movimentos** situados dentro deste período são: o Informalismo e o Expressionismo Abstrato; a *Pop Art*; o Novo Realismo; o Novo Abstracionismo; a Minimal Art; a Arte Cinética; os Movimentos de Desmaterialização do Objeto Artístico, a Arte Povera e o Hiper Realismo. (Araújo. Tese, 1998)

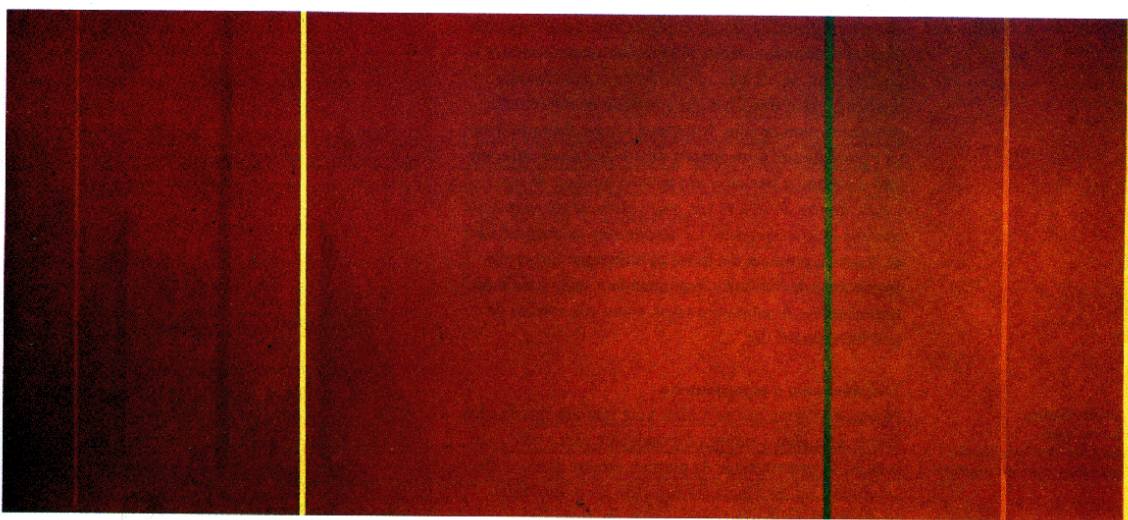
Quando dissemos que o sublime na arte moderna se tornava a forma pura do que surge”, é só pensar em artistas como **Barnett Newman** e **Mark Rothko**, por exemplo. Uma imagem pintada que existe no mundo finito pode comunicar algo infinito quando nós, como observadores, entramos mental e perceptivamente no espaço da imagem. Este ponto de vista deu forma à obra da maturidade de Newman e Rothko, os maiores artistas norte-americanos da *Color Field Painting*. (Ruhrberg,1999, p.288) Nas suas obras, o *sublime* assim como a *aura* terá como que voltado às condições formais elementares de sua aparição: uma dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante) um trabalho da memória.

O que distingue a obra de Newman, no corpo das vanguardas e do *expressionismo abstrato norte-americano*, não é o fato de estar obcecado pela questão do tempo, pois esta obsessão é partilhada por muitos pintores, mas sim o fato de dar uma resposta inesperada: que *o tempo é o próprio quadro*. Um quadro de Newman não tem como objetivo fazer ver que a duração excede a consciência, mas de ser ele próprio a ocorrência, o próprio momento que chega. Um quadro dele é um anjo. Não anuncia nada, é o próprio anúncio. (Lyotard,1997, p.85-86)

Newman escreve num curto texto inacabado e datado do fim de 1949, *Prologue for a New Esthetic*, que, nos seus quadros, não se dedica “à manipulação do espaço, nem à imagem, mas sim a uma sensação de tempo”. Não se trata, acrescenta, do tempo repleto de sentimentos de nostalgia, de grandes dramas, de associações e de história, o qual foi o objeto constante da pintura. Um dos seus quadros chama-se *Now*.

Qual seria o *Now* que Newman teria em vista? Um seu amigo e comentador, Thomas B. Hesse, escreve que esse tempo era o *Makom* ou o *Hamakom* da tradição hebraica, o *ali*, o sítio, o lugar que representa um dos nomes dados pela Tora, ao Senhor, o *Inominável*. O quadro representa a presença, o ser oferece-se *aqui e agora*. (Lyotard,1997, p.95)

Lyotard comenta que a obra "*Vir Heroicus Sublimis*", (fig.12) não "conta" obviamente, um acontecimento, que não faz referência de forma figurativa, a cenas extraídas de narrativas conhecidas pelo observador ou reconstituíveis por ele. Simboliza, sem dúvida, diz ele, acontecimentos, como é sugerido pelo seu título. (Lyotard,1997, p.89)



12. *Vir Heroicus Sublimis*, 1950. Barnett Newman  
Óleo sobre tela, 242,2 X 513,6 cm.

Aos seus olhos, a arte da figura paternal européia, plana, geométrica, angular, era fundamentalmente uma arte secular, não transcendental, "não trágica". Conseqüentemente, esta permanecia impermeável à "sublimidade" que Newman tentou evocar nas suas telas. Para ele, a Abstração nada tinha a ver com a geometria. O que ele exigia da arte era

que, em primeiro lugar, a sua linguagem fosse abstrata; em segundo lugar, que a sua dinâmica fosse um propósito ritual; e em terceiro lugar, que o seu objetivo fosse a visão e o esclarecimento. Influenciado pela filosofia de Espinosa e de Burke, pôs no lugar da beleza a verdade e o sublime como referência ao que é conhecido e visível. Em vez do efeito mediado, a experiência imediata tornou-se o objetivo da sua pintura.

A pintura ia assim tornar-se portadora de uma idéia experienciada perceptualmente e que podia ser compreendida materialmente; tornava-se resultado de um pensamento pictórico que era simultaneamente radical e profundamente emocional. Este pensamento manifesta-se essencialmente através da cor, no *campo* cromático que se iria tornar um *espaço* cromático, quando, como o artista o estipulou, o observador se aproximasse o suficiente da pintura e, esquecendo a percepção tradicional e habitual, entrasse no luminoso plano cromático produzido através da aplicação de finas camadas de tinta fluida.

Acreditava que a vontade de o observador penetrar na pintura tinha que ser total e firme. Este não deve ter a possibilidade de se orientar dentro do espaço real e, no caso dos grandes formatos, não deve ter hipótese de ver toda a imagem de uma só vez, pois a sublimidade exige que não haja ordem compositiva. Não obstante, suas composições possuem um fator de ordenação. Em vez do ângulo reto de Mondrian, encontramos o “*zip*”: uma linha vertical em vez de contornos vagos, como que a seção de uma interminável fita. (Ruhrberg, 1999, p.288)

Reservadas, porém profundamente evocativas, as obras de **Mark Rothko (1903-1970)** dão a sensação de conterem uma verdade veemente, como se representassem a concretização de uma longa e árdua meditação.



Nessa obra "*Light Red over Black*", (fig.13) extensões retangulares de cores intensas flutuam pela tela. Suas bordas borradas fazem com que as massas de cor pareçam vibrar, com uma qualidade nebulosa, mágica e sublime. Suas pinturas possuem uma aura de calma e silêncio.

13. *Light Red over Black*, 1957. Rothko  
óleo sobre tela, 232,7 X 152,7 cm

Rothko pretendia fazer o espectador mergulhar numa experiência totalmente da cor. Disse: "Pinto quadros grandes porque desejo criar um estado de intimidade. Um quadro grande é uma transação imediata; leva-nos para dentro dele". (O livro da Arte, p.400) Russo-americano, Mark Rothko chegou aos EUA em 1913, e era em boa parte um pintor autodidata que geralmente trabalhava em grande escala.



Podemos neste momento, traçar um paralelo com o artista Artur Barrio que mantém afinidades com o movimento expressionista quando, através da busca das experiências primeiras do homem no mundo, numa ótica subjetiva, estabelece essas experiências como arte. Identificando a existência com a arte (sem distinção entre sensibilidade e intelecto), encontra, através desta, a condição de ação. (Cabo,2001, p.103)

No entanto, não é só com os artistas da *Color Field Painting*, que pode-se vivenciar o sublime, pois os *Movimentos de Desmaterialização da Arte Objeto* vão proporcionar outros modos para experiências cada vez mais profundas da arte e do sublime. Por isso, vamos agora nos deter um pouco mais em esclarecer suas propostas e posteriores influências, até chegarmos na contemporaneidade, onde está a obra de arte que intentamos analisar e interpretar e que tem vinculação com esses movimentos.

### **O objeto artístico desmaterializado:**

Os Movimentos de Desmaterialização do Objeto Artístico **iniciaram** lá pelo final dos anos 50, através de manifestações conhecidas com o nome de **Arte de Ação** cuja principal manifestação é o *Happening*, e desenvolveu-se com maior intensidade nos anos 60 até começo dos anos 70 com o surgimento da **Arte Conceitual** que abrange manifestações como: *Body Art* ou Arte do Corpo e as Performances, *Land Art* ou Arte Ambiental. Apesar de diferentes entre si, estes movimentos têm em comum o fato de se consistirem em manifestações efêmeras e surgiram como reação ao objeto

artístico enquanto mercadoria. No começo foram movimentos contra o sistema mercantil das galerias, além de se oporem ao *marchand*, intermediário entre obras e público, entre artistas e clientes, que não só arbitra o mercado da arte, mas que, mediante as flutuações da cotização comercial, influi decisivamente na cotização artística de um determinado artista. Baseado nisso as obras eram efêmeras em sua maioria, ficando apenas o registro através de fotos e filmes. Ironicamente, muitas dessas obras acabaram sendo absorvidas pelo mesmo mercado contestado. (Araújo. Tese, 1998)

A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi numa década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Esses e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som -com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação- e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmeras padronizadas individuais. (Archer,2001, p.62)

Lembra-nos Valeriano Bozal que nos anos 50 na Europa, a progressiva mistura de formas de arte individuais era uma questão aceitável na prática artística “convencional”, mas quando surgiu nos EUA por volta de

1959-1960, adotou uma forma muito mais radical. Quem abriu esta porta estética particular foi o compositor John Cage. Em contato com o Zen Budismo, ele descobriu o fenômeno do silêncio como o equivalente musical ao puro nada. Em finais dos anos 50, lecionava na *New School for Social Research* de Nova York, onde transmitia a seus alunos uma sensibilidade para situações complexas, ensinava-lhes o princípio da causalidade e discutia formas de organizar os sons e eventos. Isso acabou sendo a fonte de muitas e diferentes “*Action Arts*”, **Artes de Ação**, que depois entraram na história da arte como *Happenings* e *Fluxus*.

**Happening**, (“acontecimento”). Forma de espetáculo, muitas vezes cuidadosamente planejado mas quase sempre incorporando algum elemento de espontaneidade, em que um artista executa ou dirige uma ação que combina teatro com artes visuais. O termo foi cunhado por Allan Kaprow em 1959 e tem sido usado para designar uma multiplicidade de fenômenos artísticos. A princípio, o conceito de *happening* vincula-se estreitamente ao repúdio de Kaprow às idéias tradicionais de habilidade técnica e permanência nas artes. O *happening* foi idealizado como um verdadeiro “evento”. Tinha afinidades com a arte teatral e a *performance* e não se limitava, como a arte ambiental, ao espaço de uma galeria ou de algum outro lugar previamente preparado. Em acordo com as teorias do compositor John Cage acerca da importância do acaso na criação artística, os *happenings* foram descritos como “eventos teatrais espontâneos e sem trama”. Nos Estados Unidos, os principais responsáveis pelo desenvolvimento do *happening* em suas primeiras fases foram, além de Cage e Kaprow, os artistas Jim Dine,

Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg e Roy Lichtenstein. O termo foi bastante usado para designar representações teatrais de propaganda político-social, como por exemplo muitos dos *happenings* organizados por Joseph Beuys, e eventos programados para chocar a moral estabelecida. Por outro lado, o *happening* era tido como algo que deveria criar situações ou eventos que revestissem de aura poética e fantástica os elementos da vida e da tecnologia cotidianas. Entretanto, a teoria do *happening* é tão diversa quanto sua prática. (Chilvers.*Dicionário Oxford de Arte*)

Pergunta Valeriano Bozal no texto, “*La crisis del objeto artístico*”, se uma ação é um objeto? Posso referir a ação – que nunca será igual – porém, a ação nova não é a anterior, é outra, posso repetir a ação, mas não posso transferi-la no sentido em que transfiro uma mesa, uma cadeira, etc. E como vender, comprar, doar, etc? Posso vender, trocar, doar, comprar, testemunhos gráficos da ação, fotografias, vídeos, filmes, desenhos, porém nada disso constitui a ação mesma. O happening aparece como a manifestação mais radical da crise do objeto artístico tradicional. (Bozal, 1989, p.29)

O **Fluxus** foi a primeira forma de arte desde o Dadá que ultrapassou e misturou gêneros individuais. Nunca pode ser reduzido a um denominador comum, devido, à elasticidade e obstinação internacional e também à sua posição indeterminada entre as outras artes. Embora a maior parte dos artistas Fluxus pertencesse ao vanguardismo experimental da literatura e da música, eram de áreas profissionais muito diferentes. Em Colônia estava Nam June Paik, compositor, e Wolf Vostell, artista gráfico da publicidade. Originou-se nos cursos dados por John Cage entre 1956-1960. Era um

fenômeno que surgiu internacionalmente e que durante algum tempo concentrou-se mais em alguns locais como em Nova Iorque. Os mais importantes integrantes foram: George Maciunas, organizador, Allan Kaprow, Yoko Ono, La Monte Yang, Nam June Paik, Wolf Vostell e Joseph Beuys. Fluxus se esforçou para ser esquecido não só como “movimento”, mas mesmo como uma tendência ou atitude. Assim, poucos dos relatos históricos sobre as artes dos anos 60 têm muito a dizer sobre eles. E, apesar disso, tão logo alguém comece a estudar Fluxus como fenômeno do final dos anos 50 e início dos 60, passa a ver seus traços em todos os movimentos artísticos que se seguiram nos anos 60 e 70, do minimalismo e da arte conceitual à *performance*, vídeo, *mail art* e *correspondence art*”. (Huysen, 1996, p.142)

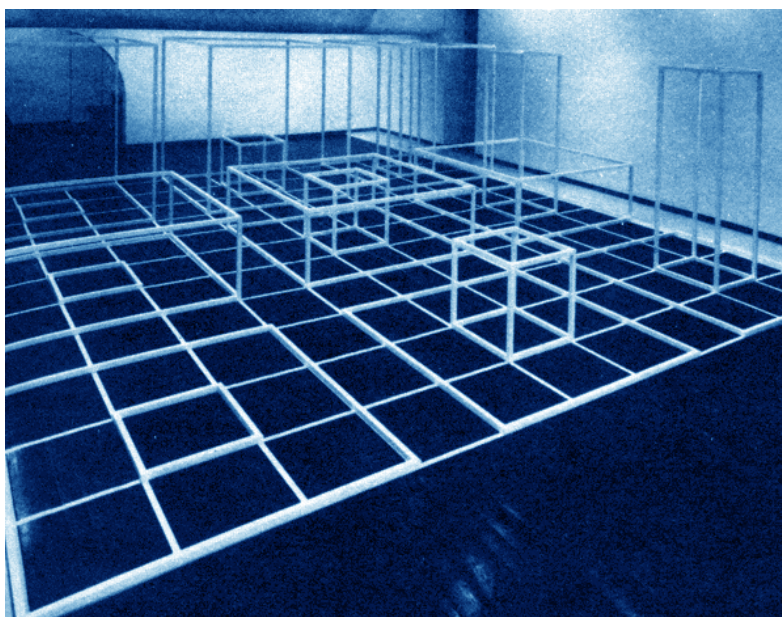
Uma comparação possível entre o caráter dos *Happenings* e dos Fluxus é que ambos decorriam do Dadá, mas, enquanto os *Happenings* eram extensivos, uma multiplicidade de coisas, os eventos do Fluxus eram simples e unitários na concepção. Além disso, a “antiarte” dos artistas do Fluxus, e isto incluía Beuys, visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político. (Archer, 2001, p.116)

**Arte Conceitual** era originalmente um empreendimento com dois sentidos: um exame teórico do conceito “arte” e, conceitos apresentados como arte. A necessidade desse empreendimento surgiu da crise da pintura e do impasse da estética Formalista e Mínima. O advento da arte conceitual também refletia a obra iconoclasta de Marcel Duchamp, cuja influência na arte da vanguarda tem excedido a de qualquer outro artista. (Walker, 1977, p.57)

A arte do final dos anos 50 e começo dos anos 60, nos Estados Unidos e na Europa, foi pontilhada de esforços protoconceituais, pós- Duchampianos, contextualizados e postulantes do não-objeto<sup>14</sup>, mas em sua grande maioria esses esforços permaneceram na periferia da corrente modernista predominante e, geralmente, nas imediações de carreiras dedicadas principalmente à pintura e à escultura. Arte Conceitual, como passou a ser conhecida, foi uma das muitas alternativas inter-relacionadas e parcialmente sobrepostas às formas tradicionais e práticas de exposição. O termo, embora criado pelo artista californiano Edward Kienholz no começo dos anos 60, recebeu realmente sua primeira exegese teórica de Sol Le Witt, cujas estruturas cúbicas brancas (fig.14) eram, de acordo com sua definição, conceitualistas. A arte conceitual também fez um uso inteiramente novo da fotografia em arte, assim como do filme e do vídeo, que se tornou amplamente acessível, pela primeira vez, na década de 60. (Stangos,2000, p.185)

**14. Séries A, 1967.**  
**Sol Le Witt.**  
 (7.12 X 7.12 X 2.06 m.)

Estruturas  
 retilíneas exploram  
 o contraste entre a  
 ordem conceitual e  
 a desordem visual  
 provocando  
 sensações.



<sup>14</sup> Embora partindo de pressupostos diversos, a teoria do não-objeto, que o poeta e crítico brasileiro Ferreira Gullar veiculou no final dos anos 50, guarda um parentesco com estas atitudes. (Stangos, 2000, p183)

Propôs questões interessantes para o pensamento artístico e está na base da reação que lhe seguiu. Agora não mais a obra, mas apenas o *conceito*. Não mais o produto, mas apenas o *processo*. Outro traço característico é que se abolem as distâncias entre o artista e o crítico; isto é, o artista é seu próprio crítico, só ele pode explicar sua obra, e, portanto, defini-la como arte. Não é mais o objeto em si, que, aliás, não existe mais, que se apresenta e se define como arte em si e por si mesmo. (Teixeira Coelho, 1995, p.116)

Como um grande guarda-chuva a Arte Conceitual abarcava diversos **movimentos**: Body Art e a Performance, a Land Art ou Arte Ambiental e Arte Processo. Entre os **principais artistas** conceituais encontram-se, por exemplo, entre os americanos: Sol Le Witt, Joseph Kosuth, John Baldessari, Jenny Holzer, Bruce Nauman, Chris Burden, Jonathan Borotsky; Christo; e entre os alemães: Joseph Beuys, Hanne Darboven e Hans Haacke.

A Arte Conceitual ocupava-se em alto grau de um exame do que era a arte: quais eram as características necessárias e suficientes para que uma coisa fosse considerada arte, e como ela podia ser exibida e ter sua curadoria e sua crítica. O Conceitualismo atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do *fazer artístico*. (Archer, 2001, p.77)

Vale observar que talvez tenha sido a arte Conceitual a que mais tenha facilitado a participação de artistas, especialmente latino-americanos, em geral excluídos do sistema hegemônico de circulação de informações artísticas, centralizado na Europa e nos Estados Unidos. (Freire, 1999, p.27)



**15. *The Eden Plan – an exercise for the creisure and circulations*, 1969.**

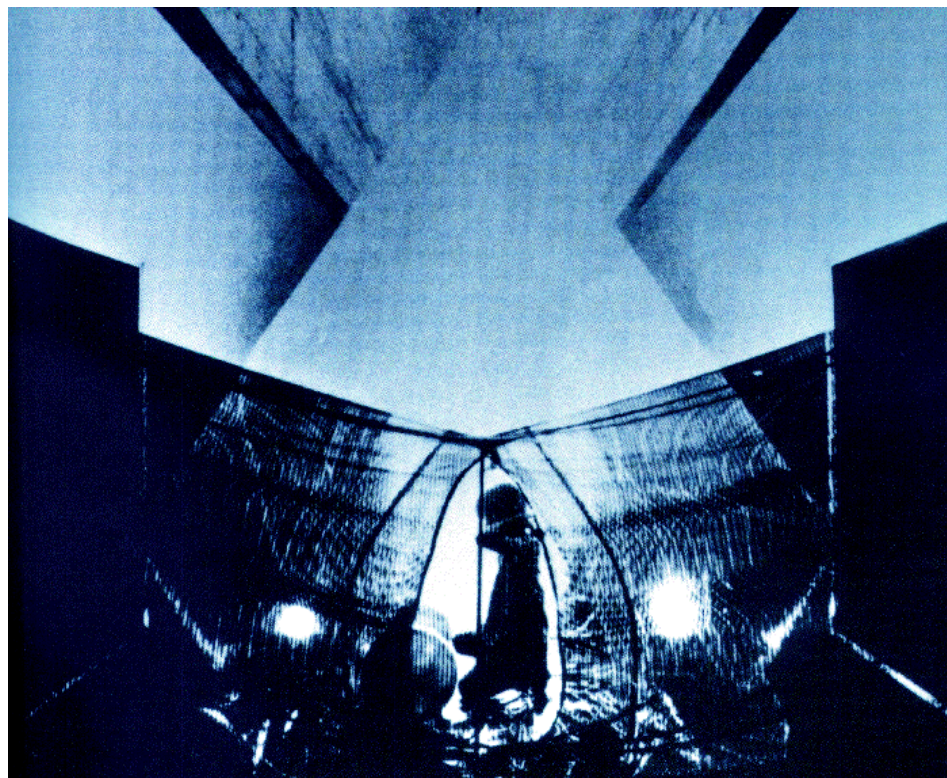
**Hélio Oiticica.**

Instalação parcial realizada em Barcelona.

No Brasil, comenta Chiarelli, dentre os movimentos artísticos que se organizaram ao sabor da abertura ocorrida nos anos 50, talvez o mais instigante tenha sido o Neoconcretismo, uma facção do movimento concreto brasileiro, grupo de artistas e poetas interessados nos questionamentos formais propostos pelas tendências construtivas européias do século XX. Fundamentalmente internacionalista, mas engajado num processo de absorção crítica de certos postulados canônicos daquelas vanguardas européias, o Neoconcretismo acabou por romper com elas ao fundi-las à subjetividade dos artistas que compunham o grupo. Tal subjetividade, por sua vez impregnada por uma vivência fortemente marcada por alguns elementos próprios do ambiente local, fez com que alguns neoconcretos,



sobretudo aqueles que optaram pela *desmaterialização da obra de arte* e/ou pela participação do espectador no processo artístico, acabassem por adotar como elementos constitutivos de suas produções certas características locais até então utilizadas na arte produzida no Brasil apenas como temário. A luz, as cores vibrantes do país, a sensualidade das manifestações artísticas populares e das relações pessoais de certos grupos, etc., todas essas particularidades físicas e sociais do complexo sistema brasileiro foram incorporadas por artistas como Hélio Oiticica (fig.15) e Ligia Clark (fig.16) e Lygia Pape, que acabaram constituindo uma arte fortemente marcada pelo debate artístico e estético internacional dos anos 50/60 e, ao mesmo tempo, irremediavelmente impregnada pelos influxos do ambiente físico e humano brasileiro. (Chiarelli, 1999, p.31)

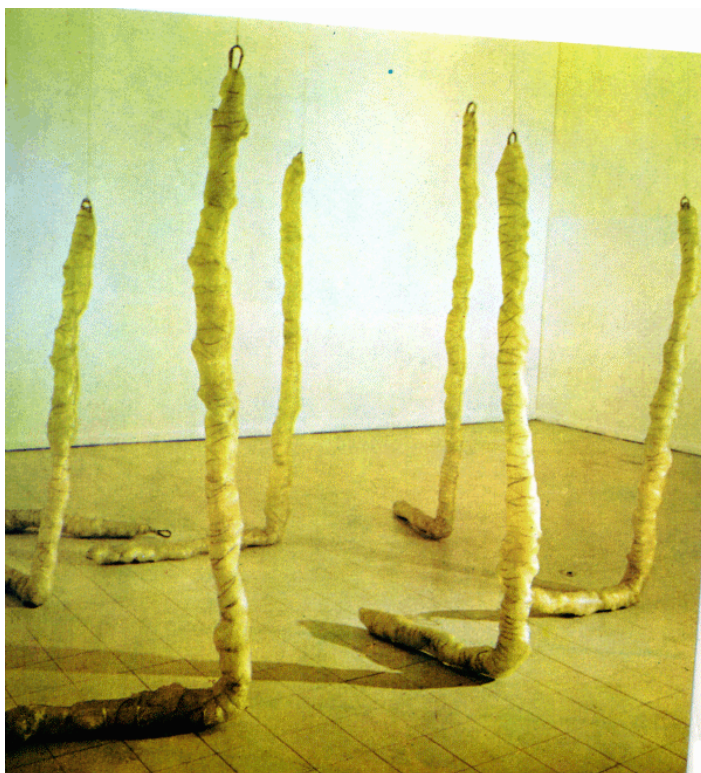


**16. A casa é o corpo, 1968. Ligia Clark.**  
Experiência com objeto relacional. (plástico, rede, lona, elástico)  
180 X 80 X 16 cm.

Emergiu no início dos anos 60, produto da experiência pessoal de artistas em diferentes partes do mundo, uma arte mais preocupada no processo de criação artística, que passa a ser enfatizado em detrimento do produto acabado, da obra de arte. O ambiente e o espectador ganham um espaço privilegiado no trabalho desses artistas, que despontam mais empenhados em produzir novas relações espaciais, em instaurar lugares, do que em gerar novas formas. No Brasil Ligia Clark e Hélio Oiticica, na Alemanha Beuys, nos EUA Eva Hesse e Claes Oldenburg, entre outros.

Ligia Clark usou o corpo, mas para dialogar com o mundo e as pessoas e sua arte evoca esta consciência do centro interior como contrapartida da desterritorialização das referências.

Eva Hesse, por exemplo, remete a um diálogo com a vida através de seu corpo e sua condição feminina, com conotações orgânicas e viscerais.



Ligia e Eva tinham como proposta estimular experiências pois, ultrapassando o objeto, suas obras provocavam sensações e sentimentos no espectador.

17. *Sem Título, 1970.* Eva Hesse.  
Fibra de vidro sobre polietileno.  
Poste mais alto: 2.82 cm

### **A crise das vanguardas:**

No entanto, entre o final dos anos 60 e início dos anos 70, o processo de inovação constante das vanguardas começa a entrar em crise. Entre os fatores que levaram a esta crise, podemos destacar alguns externos e outros internos.

Alguns **fatores externos**: - o fracasso do regime marxista na Europa e a afirmação do neoliberalismo econômico cada vez mais concentrador das riquezas, que trouxeram o fim do estado de bem estar social às economias liberais e determinaram uma certa desilusão em relação às propostas modernas de solução para as questões sociais às quais as vanguardas, pelo seu processo de contestação ao estabelecido, sempre estiveram vinculadas; - a constatação de que o desenvolvimento científico e tecnológico, a cujo progresso a modernidade e, principalmente, as vanguardas sempre estiveram vinculadas, nem sempre pode trazer apenas benefícios à humanidade, como comprovam, entre outros exemplos, a poluição e as bombas termonucleares.

Alguns **fatores internos**: - os novos movimentos, por mais radicais que fossem, já não causavam tanto impacto à sociedade e deste modo, perderam o sentido como instrumento revolucionário; - a modernidade ter assumido o progresso como valor em si mesmo, pois o “novo” passou a ser um valor fundamental no processo histórico moderno. Este fator, se por um lado fez com que na época das vanguardas, mais que qualquer outro período, se chegasse a inúmeras respostas ao fazer artístico, por outro lado, esta luta incessante pela superação levou a que prematuramente se

queimassem etapas de processos ainda não totalmente desenvolvidos; - o processo de renovação constante das vanguardas, de incessante procura pelo novo, tornou-se rotina e, paradoxalmente, passou a ser uma nova tradição e um novo academismo e, desta forma, a inovação tornou-se normal e cíclica e deixou de ser perturbadora e revolucionária; - a constatação de que a nova vanguarda sempre leva implícita sua própria destruição, pois, no momento em que impõe uma nova estética, já se incorpora à arte oficial e estabelecida e passa a ser objeto de superação do movimento seguinte. (Araújo. Tese, 1998)

#### **A crise da modernidade:**

“O fim da modernidade é o momento em que não foi mais possível sustentarmos que é possível, através de um único sistema filosófico, dar explicações que tenham eficácia em todos os domínios do saber humano: em nível cognitivo, em nível de conhecimento, em nível prático, em nível moral e também em nível subjetivo, em nível artístico, etc. No momento em que perdemos esta unidade de um sistema, ou a possibilidade de haver um sistema filosófico que explique as diversas regiões fundamentais do saber e convívio humano, neste momento chegamos ao fim da modernidade. Porque a modernidade se caracteriza justamente através da idéia da razão em que, de certo modo, o problema da unidade foi encontrado a partir de um princípio determinado. (...) Porém, há um outro elemento importante que nos revela o fim da modernidade. É a idéia de que a fé na ciência, no produto da ciência, na tecnologia, enquanto era a fé a possibilidade de uma verdade a ser buscada, também se esvaziou”. (Stein, 1991, p.21)

Lyotard argumenta que a modernidade é, enquanto proposta de uma crescente emancipação cultural, um projeto que, mais do que concluído, aparece hoje como *esgotado*, pois suas bases se encontram nas idéias do iluminismo, das “luzes” (a verdade, o progresso, a liberdade).

“Esta idéia (de liberdade, de ‘luz’, de socialismo, etc.) tem um valor *legitimante* porque é universal. Orienta todas as realidades humanas. Dá à modernidade o seu modo característico: o *projeto*, esse projeto de que Habermas diz que permaneceu inacabado, e que deve ser retomado, renovado. O meu argumento é o de que o *projeto moderno* (da realização da universalidade) não foi abandonado, esquecido, mas *destruído*, ‘*liquidado*’ ”.  
(Lyotard, 1993, p.32)

Portanto, graves questões começaram a provocar mudanças na maneira de viver. Diz François Dosse no livro “*Historia do Estruturalismo*”, que Foucault botou a história na berlinda para entender como, no próprio berço da razão iluminista, ela pode dar origem ao “*monstro nazista e ao totalitarismo stalinista*”. No âmago de sua relação com a história existe esse traumatismo que o leva a não se contentar com aparências enganadoras, a revelar o avesso e a apreender, por trás das proclamações do iluminismo, o estabelecimento de dispositivos de submissão: por trás da liberdade, a grande reclusão; por trás da igualdade, a escravidão do corpo; por trás da fraternidade, a exclusão. (Dosse, 1994, p.290) Também os horrores da guerra do Vietnã, vão oferecer um contexto favorável a uma *reavaliação dos valores* sustentados pelas democracias européias, além de outros tantos fatos ocorridos desta natureza e também, do avanço galopante da ciência e da irrupção da tecnologia no cotidiano das nossas vidas.

## 2.2. Pós-Modernidade:

“O pós-moderno seria aquilo que no moderno alega o “impresentificável” na própria “presentificação”; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com “presentificações” novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de “impresentificável”. (Lyotard,1993,p.26)

Pós-moderno, Pós-Modernismo, Pós-Modernidade são termos polêmicos. Alguns teóricos consideram que a Modernidade ainda não terminou, e outros que ela foi liquidada, conforme vimos nos exemplos anteriormente citados de Lyotard e Habermas. Por isso, compreendemos ser importante situarmos de onde estamos partindo para falar sobre este tema. Estamos acompanhando o pensamento dos pós-estruturalistas<sup>15</sup> franceses, nas figuras, por exemplo, de Lyotard, Deleuze e Derrida, porque abraçamos

---

<sup>15</sup> O pós-estruturalismo pode ser caracterizado como um modo de pensamento, um estilo de filosofar e uma forma escrita, embora o termo não deva ser utilizado para dar qualquer idéia de homogeneidade, singularidade ou unidade. Toma como seu objeto teórico o “estruturalismo”. Deve ser visto como uma resposta filosófica específica, fortemente motivada pelo trabalho de Nietzsche e Heidegger, que começa na França no início dos anos 60. É uma crítica ao estruturalismo, feita a partir de seu interior, isto é, ele volta alguns dos argumentos do estruturalismo contra o próprio estruturalismo e aponta certas inconsistências fundamentais em seu método, que os estruturalistas ignoram. Entretanto, o pós-estruturalismo não pode ser simplesmente reduzido a um conjunto de pressupostos compartilhados, a um método, a uma teoria ou até mesmo a uma escola. É melhor referir-se a ele como um *movimento de pensamento*, uma complexa rede de pensamento, que corporifica diferentes formas de prática crítica. É, decididamente interdisciplinar, apresentando-se por meio de muitas e diferentes correntes. Considerado em termos da história cultural contemporânea, pode ser compreendido como pertencendo ao amplo movimento do formalismo europeu, com vínculos históricos explícitos tanto com a lingüística e a poética formalista e futurista quanto com a *avant-garde* artística européia. A genealogia do pós-estruturalismo francês tem que ser compreendida, em parte, por suas filiações com o pensamento de Nietzsche. Em particular, com sua crítica da verdade e sua ênfase na pluralidade da interpretação; com a centralidade que ele concede à questão do estilo, visto como crucial tanto filosoficamente quanto esteticamente, para que cada um se supere a si próprio, em um processo de perpétuo autodevir; com a importância dada ao conceito de *vontade de potência* e suas manifestações como vontade de verdade e vontade de saber. É uma reação ao pensamento hegeliano. (Peters, 2000, p.9, 28, 32)

o conceito de pós-modernidade como termo organizacional, que facilita a percepção de mudanças estruturais profundas, isto é, rupturas que geram um outro pensamento e atitude por parte de intelectuais, e artistas atuando em diversos campos da arte e da cultura.

Uma das mais influentes e discutidas definições de pós-moderno deve-se ao pensador pós-estruturalista francês Jean-François Lyotard que, em seu livro *A condição pós-moderna* (originalmente publicado em 1979), analisou a situação do conhecimento nas sociedades mais avançadas, relacionando-a a uma ruptura não apenas com a assim chamada “era moderna”, mas também com várias formas tradicionalmente “modernas” de ver o mundo. Neste livro Lyotard estava preocupado com os grandes relatos (ou grandes narrativas), desenvolvidos a partir da Ilustração, marcando assim, a modernidade. Em outro livro *O pós-moderno explicado às crianças*, ele menciona especificamente esse tema dizendo que as grandes narrativas são, pois, histórias que as culturas contam sobre suas práticas e crenças, com a finalidade de legitimá-las. A inovação de Lyotard consiste em reunir, sob uma mesma análise narrativa, elementos que anteriormente eram considerados de forma separada, isto é, o econômico (pós-industrial) e o cultural (pós-moderno). Ele sugere que a situação do conhecimento se altera à medida que as sociedades entram na era pós-industrial e as culturas entram na era pós-moderna, indicando, de forma ativa, uma homologia estrutural entre mudanças nos modos econômicos e mudanças nos modos culturais, sem atribuir qualquer prioridade a um deles. (Peters, 2000, p.17-18)

Assim, o pós-moderno, do ponto de vista filosófico, é associado à deposição das idéias de progresso do Iluminismo, que sustentaram a modernidade e por isso pode ser compreendido como uma reação a esses ideais. Lyotard entende que já pagamos caro o suficiente a nostalgia do *todo* e do *uno*, da reconciliação do conceito e do sensível, da experiência transparente e comunicável. Já não existe mais horizonte de universalidade ou de universalização, de emancipação geral, oferecido aos olhos do homem pós-moderno, diz ele. Também podemos observar e estabelecer uma espécie de declínio na confiança que os ocidentais dos últimos séculos punham no princípio do progresso geral da humanidade. Essa idéia de progresso possível ou necessário enraizava-se na certeza de que o desenvolvimento das *artes*, da *tecnologia*, do conhecimento e das liberdades seria proveitoso à humanidade no seu conjunto. Todas as tendências partilhavam da mesma crença de que as iniciativas, as descobertas, as instituições só têm alguma legitimidade se contribuíssem para a emancipação da humanidade. Porém, depois destes dois últimos séculos, tornamo-nos mais atentos aos sinais que indicam um movimento contrário. Nem o liberalismo, econômico ou político, nem os diversos marxismos saem destes dois séculos sangrentos sem incorrerem na acusação de crime contra a humanidade. (Lyotard, 1993, p.95)

Reportamo-nos aos debates desenvolvidos no seminário com Blanca Brites sobre esse tema, para apontar algumas de suas características básicas como: o pensamento pós-moderno não refletir mais como o moderno através da relação binária porque pressupõe uma terceira via,



uma terceira hipótese, evitando aquele jogo do certo/errado, bom/mau, etc, etc.; além disso, valoriza o indivíduo, a emoção e o aspecto lúdico da vida.

Quanto à questão de pressupor uma terceira via de pensamento, encontramos Derrida, que seguindo Nietzsche, Heidegger e Saussure, questiona os pressupostos que governam o pensamento binário, demonstrando como as posições binárias sustentam, sempre, uma hierarquia ou uma economia do valor que opera pela subordinação de um dos termos da oposição binária ao outro, utilizando a desconstrução para denunciar, deslindar e reverter essas hierarquias. (Peters,2000, p.32)

Na cultura em geral o pós-moderno está associado à alegre aceitação do imediato, à citação e à paródia deliberadas, à celebração do irônico, do efêmero e do irrelevante. É freqüentemente tomado como uma reação contra a confiança sisuda e ingênua no progresso e na verdade ou objetividades científicas. Nos seus aspectos pós-estruturalistas, o pós-moderno inclui a negação da existência de significados estáveis, da correspondência entre linguagem e o mundo e de realidades, verdades ou fatos que devam ser fixados como objetos de investigação. (Blackburn. *Dicionário Oxford de Filosofia*)

O pós-moderno, portanto, tem dois significados gerais, relacionados aos dois sentidos do termo “moderno”. Um é que ele pode ser utilizado esteticamente, para se referir, especificamente, às transformações nas artes, ocorridas após o modernismo ou em reação a ele. Ou em um sentido histórico e filosófico, para se referir a um período ou a um *ethos*, um hábito – a “pós-modernidade”. No segundo sentido, pode-se argumentar que ele

representa uma transformação da modernidade ou uma mudança radical no sistema de valores e práticas subjacentes à modernidade. Nos usos registrados do termo, entre 1949 e 1980, ele é aplicado, primeiramente à arquitetura, à história, à sociologia, à literatura e às artes. Nestes últimos casos, ele é usado para representar uma outra época, visto também como uma reação ao modernismo. (Peters,2000, p.13)

No texto *“Polêmicas (pós)modernas”*, Hall Foster comenta que existem pelo menos duas posturas sobre a pós-modernidade na política cultural americana: uma, alinhada com uma política neoconservadora, a outra derivada da teoria pós-estruturalista. Diz ele que a pós-modernidade “neoconservadora”, é a mais familiar das duas: definida sobretudo em termos de estilo, deriva da modernidade que, reduzida à sua pior imagem formalista, é contestada como uma volta ao narrativo, ao ornamental e a figura. É puramente estilística já que proclama a volta à história (a tradição humanista) e a volta do sujeito (o artista/arquiteto como autor por antonomásia). E a pós-modernidade “pós-estruturalista”, por outro lado, assume “a morte do homem” não somente como criador original de artefatos únicos, senão também como o sujeito centro da representação e da história.(Picó,1998,p.249)

A pós-modernidade, pode, portanto, ser compreendida como o pensamento que relê, repensa o que foi codificado e sedimentado pela tradição, mas como se coloca num outro espaço cultural, ele desloca todo um complexo de significações. Entretanto, a questão da pós-modernidade é, antes de qualquer coisa, a das expressões do pensamento na arte, na literatura, na filosofia e na política.

Conforme observamos, nas décadas de 50, 60 e especialmente 70, com a explosão da cultura de massas, de modo cada vez mais crescente, os processos artísticos, a partir da *pop art*, começaram a apresentar processos de misturas de meios e efeitos, especialmente dos pictóricos e fotográficos. Fazendo uso irônico, crítico e inusitadamente criativo dos ícones da cultura de massa, deram início ao processo hoje conhecido como hibridização das artes, que se acentuou nas décadas de 70 com as *Instalações e Ambientes*. De acordo com os teóricos da pós-modernidade, na década de 60, a arte moderna, já crepuscular, cedia terreno para outros tipos de criação, dentro de novos princípios que vieram a ser chamados de pós-modernos. (Santaella, 1998, p.179)

Desse modo, podemos concluir que o pós-modernismo desenvolve-se a partir do contexto do alto modernismo estético, da história da vanguarda artística ocidental e, em particular, da inovação e do experimentalismo artístico que se seguiram à *crise da representação* que culminou com a abstração. O pós-modernismo está também relacionado com o completo abandono da preocupação estética que se dá com os *ready-made* de Duchamp, as *instalações* de Joseph Beuys, as reproduções mecânicas das serigrafias de Andy Warhol e o movimento conhecido como conceitualismo.

Em 1979, a crítica norte-americana Rosalind Krauss propôs uma fundamentação lógica para entender a subsequente proliferação das formas de arte que, por falta de uma palavra melhor, continuavam sendo agrupadas

sob o título geral de “escultura”. Tomando a idéia de Morris do “campo expandido”, Rosalind argumentava que a *Land Art*, poderia ser mais bem definida em termos de um duplo negativo: ela não era nem arquitetura nem paisagem. Além disso, sugeria ela, outros trabalhos podiam ser mais bem colocados em uma de três outras categorias relacionadas: paisagem e arquitetura, arquitetura e não-arquitetura, e paisagem e não-paisagem. À primeira vista estas parecem ser meramente contraditórias em si, mas quando colocadas contra muito do que era denominado *Arte Ambiental* e *Instalação*, começaram a fazer sentido. Tanto “Ambiental” quanto “Instalação” são rótulos que se tornaram correntes desde os anos 70 para dar conta da crescente freqüência com que os espectadores precisavam estar *na obra* de arte para poder vê-la e vivenciá-la.

Pois foi na **Instalação** que por suas características específicas, conforme trataremos aqui, onde identificamos ser possível vivenciar a *experiência estética do sublime*, com sensações e sentimentos profundamente mais intensos. Vamos, portanto, aprofundar um pouco mais o estudo de sua proposta, porque é nesse tipo de arte que consideramos a possibilidade de inserir a *poética* “**Uma Extensão no Tempo**”, de Barrio, que afirma fazer “intervenção” pois parte dos espaços. Mas conforme discussões sobre o possível conceito de “instalação”, ela incorpora a “intervenção”, porém, o contrário não acontece.

Foi a partir da década de 60 que o termo “instalação”, que até então significava montagem (a instalação) de uma exposição, passa a nomear essa operação artística em que o espaço (entorno) torna-se parte constituinte da obra. Sua origem, no entanto, remonta aos *environments*, aos ambientes dos dadaístas. Mais tarde o *Environment Art* e a *Land Art* tomariam não apenas o contexto da galeria, mas todo o entorno, a natureza inteira, como objeto de apreciação estética. Antes do uso geral do termo “instalação”, que se popularizou só nos anos 70, as expressões *Ambiente*, *Environment* e *Assemblage* nomeavam, mais freqüentemente, operações nas quais os artistas reuniam os mais diferentes materiais num dado espaço.

Se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da Instalação, a primeira observação a ser feita é que ela não ocupa o espaço, mas o reconstrói criticamente. Dessa forma a Instalação nega, em tese, o poder de compra e não se presta ao adorno e, portanto, até mesmo à pretensão de “ter em casa” é frustrada pela estrutura mesma desses trabalhos, que remetem ao público em detrimento do privado. A composição da obra pode reduzir-se ao ato de selecionar materiais e transportá-los à sala de exposição. A atividade diminuída do artista exigiria uma elevada participação do espectador. O ambiente convida à participação do público. A recepção aí deve envolver outros sentidos além da visão. É tátil, manipulatória, corporal, sinestésica. A instalação seria a resultante de um processo de diferenciação buscada pelas poéticas contemporâneas em relação às formas modernistas de prática artística.

Além dessas características relativas ao espaço, o elemento temporal é também colocado em pauta, isto é, o caráter efêmero das Instalações nega perenidade à obra. No limite, o que esses trabalhos propõem é uma indagação profunda acerca do estatuto do objeto da arte no tempo e no espaço. A impossibilidade de abarcar toda a Instalação através das lentes fotográficas parece interessante, pois remete à questão da inexistência de uma perspectiva única e ideal para que essas instalações sejam vistas e, portanto, fotografadas. Além dos registros, a Instalação remete ao fator intrínseco representado pelo seu contexto, à densidade do *lugar* em seus múltiplos sentidos sociais, culturais, arquitetônicos, econômicos, políticos, etc. Esse contexto, por certo imaterial, vem sendo elemento central de operações para diversos artistas, a partir dos anos 60. (Freire, 1999, p.91)

Joseph Beuys conjurou os ocultos medos ancestrais do homem, porém, dispensando-lhe consolo ao mesmo tempo.



18. O Fim do século XX, 1983. Joseph Beuys.  
Instalação. Dusseldórfia, Galeria Schmela.

As obras de Beuys estão de tal modo impregnadas da realidade, que exercem uma impressão direta sobre todos os observadores. Revelam a ruptura entre o homem e a realidade que o cerca, sendo o seu conceito de realidade extremamente mais complexo do que o de um autodesignado gestor de crises. O seu conceito abrangia espaço e tempo, natureza e cultura, existência viva e utopia concreta. Beuys recorda conexões existenciais, esquecidas ou enterradas. Graças a uma linguagem figurada, extraordinariamente plástica, rica em metáforas e impregnadas de símbolos, foi buscar o conhecimento destas conexões existenciais nos subterrâneos do inconsciente, para onde elas tinham sido empurradas e trouxe-as de novo para a luz da consciência. Não obstante todas as reações emocionais que a sua arte conseguiu desencadear, ela dirigia-se, antes de mais, ao ser pensante. (Honnef,1994, p.41)

Sylviane Leprun no texto "*Maneiras de Instalações*", comenta que a instalação, surgida na virada dos anos 70, é presentemente uma figura reconhecida da prática artística. A instalação enaltece o *lugar* solicitando suas qualidades sensoriais e arquiteturas. A instalação é conceitual e cenográfica. Afirma que a instalação é forma singular de ocupação do espaço, oriunda de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico. O papel plástico e didático do desenho na percepção e restituição do espaço na/da instalação é fundamental. É uma escrita que constrói, estrutura o programa. Materiais de trabalho, os esboços constituem o sedimento, a origem da obra. Arquivos entendidos no sentido literal do

termo, a matéria desenhada dá à peça (no sentido em que a instalação é uma encenação) sua dimensão antropológica. O lugar é uma vez mais percebido como um espaço associador e fundador. O espírito do lugar engaja a qualidade plástica, estética e ideológica da manifestação. Instalações são assim reconstituídas, historicizadas e reatualizadas em um espaço simbólico conjugado a uma prospecção da humanidade. É uma reflexão sobre o tempo, sobre as mutações do mundo e os sonhos infinitos dos homens.

A instalação *Líquidos Preciosos* (fig.19) da artista franco-americana **Louise Bourgeois** envolve, provoca sensações, evoca sentimentos pois é “uma alquimia da memória encerrada em recipientes, barris e gaiolas, em mentes e crânios”.



19. **Líquidos Preciosos (pormenor), 1992. Louise Bourgeois.**  
Instalação. Madeira e vários materiais.  
Altura e diâmetro: 426,7 cm.



*Líquidos Preciosos* é um barril pouco iluminado, onde o espectador pode entrar, que contém duas esferas de madeira e dúzias de frascos de vidro suspensos por varetas sobre uma cama de ferro. Como num teatro miniatura, ela apresentou as neuroses e a histeria que provinham da experiência de infância. Com relação à questão espacial da instalação, diz ela: “A relação de uma pessoa com o espaço circundante é uma preocupação contínua. Pode ser acidental ou próxima; simples ou envolvente; sutil ou brusca. Pode ser dolorosa ou agradável. Acima de tudo pode ser real ou imaginária”. (Ruhrberg,1999, p.560)

No Brasil, a instalação de Rivane Neuenschwander *Sem título, 1995* (fig.20) é envolvente, sutil, ao mesmo tempo pode ser agradável e desagradável. Provoca sensações estranhas e perturbadoras. Rivane vai tecendo a memória da vida cotidiana que flui desperdiçada. Entre o espiritual e o temporal, esse trabalho evoca uma paciência que tece sua trama no infinito, incorporando a parte ausente do mundo, que está, porém, ali presentificado, mesmo não encontrando quase matéria em que se manifestar.



**20. Sem Título, 1995. Rivane Neuenschwander.**  
Instalação. Nylon e incenso. 30 X 8 X 6 cm

Foi através dessa liberdade clamada a partir da arte conceitual dos anos 60/70, que materiais precários e muitas vezes efêmeros anunciam a possibilidade de a arte se desgarrar de seus aspectos mais objetuais, coisificados e particularmente mercadológicos, para exercer papéis sociais e políticos. Aqui no Brasil, atuando sob o regime militar, artistas criaram estratégias simbólicas e metafóricas para romper o cerco à liberdade de expressão, acusar a mercantilização da arte e apontar para a necessidade de interação público/espectador.

O panorama dos anos 80, que marca a transição da era moderna para a pós-moderna, se configura internacionalmente por mudanças políticas profundas. O mundo soviético é vencido pelo processo de abertura (*glasnost / perestroika*), que repercute na derrocada do comunismo e culmina com a derrubada do muro de Berlim e a reunificação da Alemanha, já em 1989. A China sofre uma reforma cultural e ingressa na economia de mercado. O Brasil é marcado pela abertura política e a transição democrática, com o final do regime militar e a instituição das eleições diretas em 1984.

O período de transição entre os anos 80 e 90 anunciam mudanças no panorama internacional, que terão forte impacto na formação artística da nova geração e passarão a compor as bases para um novo mundo. Na arte, a noção de que a originalidade da criação é um mito modernista, foi discutida e sistematizada pela crítica norte-americana Rosalind Krauss em seu livro *The Originality of the Avant-Garde Art and the Other Modernist Myths*. Para Rosalind, a busca de originalidade e autenticidade estão sendo progressivamente engolidas e perdem seu lugar e sentido em um mundo

gerado pela informação midiática e pela reprodutibilidade virtual. A própria noção de arte neste momento está mergulhada numa condição de estranhamento e instabilidade, gerada progressivamente no percurso histórico das experimentações trazidas por artistas do século XX. (Canton, 2001, p.23 e 28)

A arte dos anos 90 é tão diversificada quanto o mundo pós-Guerra Fria. Encontra-se em estado de fluxo e, ainda assim, há certas atitudes recorrentes, que mantêm uma frequência significativa, pois esta arte pode ser considerada extremamente política. Instalações carregadas de textos exortam o espectador a refletir sobre temas como a epidemia de AIDS, os problemas ambientais, os sem-teto, racismo, sexismo e violência. Os materiais e os formatos são tão variados quanto os temas e admitem formas alternativas, como a arte performática, gêneros híbridos, como a arte derivada da fotografia, e continua se multiplicando. Os pós-modernos podem afirmar que a rejeição modernista da realidade está obsoleta, mas o processo de reinvenção da arte continua inabalável. Um conceito-chave do Modernismo esvaziado pela arte dos anos 80 é a idéia de arte objeto, do original feito à mão. Os artistas passaram a se apropriar de imagens de fontes diversas, como fizeram os artistas *pop*, mas recorrendo tanto à história da arte e à mitologia quanto à comunicação de massa. Os artistas da apropriação buscam anexar a força dos originais ao mesmo tempo que revelam sua força de manipulação como propaganda. (Strickland, 1999, p.190)

Essa arte assim como a vida nesta década reflete o instável final do século XX. Oferece mais perguntas que respostas, mais desafios que certezas.

Por isso, Lyotard afirma que o “pós” de “pós-moderno”, não significa um movimento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, isto é, de *repetição*, mas sim um processo em “*ana*”, um processo de *análise*, *analogia*, *anamnese*, *anamorfose*, que elabora um “esquecimento inicial”. Diz ele que, suspeita-se que esta “ruptura” é antes uma maneira de esquecer ou de reprimir o passado, isto é, de o repelir, mais do que o ultrapassar, porém, esclarece melhor esta sua idéia dizendo que:

“para compreender bem a obra dos pintores modernos, digamos de Manet a Duchamp ou Barnett Newman, seria preciso comparar o seu trabalho com uma *anamnese*, no sentido usado na terapêutica psicanalítica. Como o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconscientes com situações passadas, o que lhe permite descobrir sentidos ocultos da sua vida, do seu comportamento”. (Lyotard, 1993, p.97)

Poderá haver desenvolvimento sem *anamnese*? A *anamnese* conduz, através de uma dolorosa elaboração, a elaborar o luto das fixações, das afeições de todos os gêneros, amores e terrores, que estão associadas a estes nomes. De momento, ainda estamos numa melancolia vaga, do tipo “fim de século”, aparentemente inexplicável, complementa Lyotard.

Portanto, para os primeiros da vanguarda artística, a ruptura com o passado, a ordem racional da cultura e a idéia de progresso estavam relacionadas com a liberdade individual e a paz social. Para a consciência da modernidade tardia, estão relacionadas com a angústia, a insegurança e o sentimento de não-liberdade, diz ele. Pensa que o que se esboça como

horizonte para o futuro é uma complexidade da vida cada vez maior, por isso, se inscreve uma tarefa decisiva: “tornar a humanidade apta a adaptar-se a meios de *sentir*, de *compreender* e de *fazer* muito complexos, que excedem o que a humanidade procura. Essa tarefa implica no mínimo a resistência ao simplismo, às palavras de ordem simplificadoras, aos pedidos de clareza e facilidade, aos desejos de restaurar valores seguros”. (Lyotard, 1993, p. 104)

“É necessário que se torne claro que não nos compete fornecer realidade, mas inventar alusões ao concebível que não pode ser ‘presentificado’”. (Lyotard, 1993, p.27)

É dessa forma que a arte tem se posicionado desde a modernidade até a contemporaneidade. E um forte argumento para essa constatação são os trabalhos artísticos aqui apontados, destacando principalmente a poética “**Uma Extensão no Tempo**”, do artista luso-brasileiro Artur Barrio.

Portanto, vamos no capítulo seguinte analisar as condições de possibilidade desse trabalho artístico “presentificar” o “impresentificável”, e de nos *fazer sentir* o que não pode ser representado, provocando-nos a *experiência estética sublime*.

### 3. POSSIBILIDADES PARA A ANÁLISE DO SUBLIME NA POÉTICA DE BARRIO

Que condições tornam possível identificar como sendo a *experiência estética sublime*, as *sensações* e *sentimentos* decorridos da poética selecionada?

A resposta à essa questão já vem se desdobrando desde o início da pesquisa, quando comentamos sobre o *estranhamento* que este trabalho artístico provocou e o sentimento que despertou. E logo a seguir, quando nos preocupamos em dar sentido a noção de *categoria estética do sublime* e sua relação histórica com a arte. Do mesmo modo, quando buscamos esclarecer a mudança radical que passa o sublime, tanto como conceito quanto prática artística, por ocasião da sua reativação no século XX, onde encontra-se a poética “**Uma Extensão no Tempo**” (fig.24) que estamos analisando e interpretando.

Portanto, depois do esclarecimento conceitual e da contextualização na História da Arte desta categoria estética, este é o momento do cruzamento propriamente dito entre a *prática artística* e o *conceito filosófico*,

que se dará através da leitura da poética de Barrio, à luz das abordagens filosóficas, semiológicas e iconográficas<sup>16</sup>.

### **Sobre a compreensão da obra de arte:**

Entretanto, gostaríamos ainda de mencionar que abordaremos o trabalho artístico através de três pontos de vista: o primeiro é o da leitura da **obra de arte**<sup>17</sup>, momento em que vamos apontar nesse tipo de arte contemporânea brasileira, as condições de possibilidade para a *experiência estética sublime*; o segundo ponto de vista é o que vai observar **o fazer da obra de arte**, buscando esclarecer inicialmente o conceito de “*poiética*” e salientar sua fundamental importância para o desenvolvimento da pesquisa *sobre arte* e para a compreensão dessa obra selecionada; e o terceiro é aquele que vai investigar a relação que se estabelece entre **o receptor e a obra de arte**, isto é, vai tratar da *experiência estética* que esta poética proporcionou.

---

<sup>16</sup> Estudos realizados no *Seminário de Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais*, com Jean Lancri (Universidade de Paris – Panthéon/Sorbone), abril, 2002, no IA / UFRGS.

<sup>17</sup> Conforme Frederico Morais, *obra* é um conceito estourado em arte. Diz ele que Eco e outros teóricos da obra de arte aberta, como Vinca Mazini, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. O caminho seguido pela arte – da fase moderna à atual, pós-moderna – foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável): o específico pictórico ou escultórico, a moldura ou pedestal, o suporte da representação, a elaboração artesanal, o painel ou chão, e, como consequência, o museu e a galeria. (Morais, Frederico. IN: *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. 2001, p.169)

Compreendemos essa reflexão de Frederico Morais, entretanto, vamos utilizar esse termo por considerarmos que o conceito *obra* possa ter adquirido um *outro* significado, isto é, possa estar ressignificado nos dias atuais como tantos outros conceitos.

### 3.1. A obra de arte:

sobre a experiência estética sublime na poética de Artur Barrio:



**24. Uma Extensão no Tempo, 1995. Artur Barrio.**  
Sal grosso (esparso) lâmpadas (40 wts), aro, aste, saco de lona.  
Paço Imperial, Rio de Janeiro.



O encontro com essa obra de arte se deu em 1995 no Paço Imperial do Rio de Janeiro, um casarão em estilo colonial. Incluía duas salas imensas, pois o pé-direito deste tipo de construção é muito mais alto do que o das construções atuais, o que sugere uma maior ampliação do espaço.

Na primeira sala, maior, o acesso se dava através de uma porta em arco que permanecia fechada, e que quando abrimos a primeira impressão foi de um *choque*, pois o salão parecia vazio. Mas era um vazio daqueles como nos fala Teixeira Coelho quando recorda que na cultura japonesa, o vazio não é assim tão vazio, pois está ocupado por existências e não-existências e define-se pela tensão entre umas e outras. (Teixeira Coelho, 1995, p.11) Ou mesmo na nossa cultura de derivação europeia, o vazio não é inteiramente vazio, basta lembrar do nosso compositor popular Chico Buarque, dizendo que “*é sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar*”. Assim foi com essa obra de Barrio, um vazio cheio de *presença* que fomos sentindo na medida que entramos na obra, na medida que fomos envolvidos por ela. Mas o *choque* parecia decorrer da impossibilidade da imaginação em apresentar algo que estava ali *presente*, então ocorreu um *blank*, diria Lyotard, um vazio em nós também, causando-nos ao mesmo tempo espanto, afinal percebemos que a imaginação tem limites.

O salão estava imerso numa penumbra, nada nas paredes, e o chão brilhava como se coberto por estrelas, o que logo é identificado como sendo sal grosso, iluminado por poucas e pequenas lâmpadas de luz fraca espalhadas pelo chão, que extraíam reflexos dos cristais de sal. Encostado em uma das paredes, um saco de sal grosso parecia nos convidar a

espalhar mais sal pelo chão, participando assim da continuação da obra. Na outra sala, menor, também mergulhada na penumbra, espalhadas no chão e na parede, em níveis de altura variadas antigas obras do artista, objetos acumulados através do tempo. Memória, desordem, história pessoal.

Uma emoção estranha nos invadiu, um “*não sei quê*” diria Boileau, principalmente na sala maior, aquela com apenas sal grosso e pequenas lâmpadas, ali a *sensação* parecia mais intensa e muito mais perturbadora. Ora sensação de prazer, ora desprazer, e as vezes a impressão de que estes sentimentos ocorriam simultaneamente causando um profundo conflito interior. Uma angústia abotoava o peito, talvez provocada pela frustração de não conseguir abarcar a totalidade da obra.

Que imagem complexa nos oferecia este trabalho artístico !

Porém, imagens têm o poder de nos informar. Aristóteles sugeriu que todo processo de pensamento requeria imagens. Disse que, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto a alma nunca pensa sem uma imagem mental. (Aristóteles, *De Anima*) Para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição do significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que

formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com nosso desejo, experiência ou questionamento. Com o tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, podemos sondar mais fundo e descobrir mais detalhes.

Mas, imagens se tornam símbolos quando os significados de seus elementos só podem ser entendidos com a ajuda do código de uma convenção cultural, diz Santaella no livro *“Imagem: cognição, semiótica, mídia”*. Portanto, só podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim, como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos. No entanto, os elementos da nossa resposta, o vocabulário que empregamos para desentranhar o sentido que uma imagem encerra, comenta Manguel no livro *“Lendo Imagens”*, são determinados não só pela iconografia mundial mas também por um amplo espectro de circunstâncias, sociais ou privadas.

Vamos então, buscar nos materiais empregados por Barrio nessa obra, os significados que encerram seus elementos, como todo aquele sal grosso espalhado pelo chão que cobria o salão, nos obrigando a andar sobre ele, aumentando a *sensação* de *prazer/desprazer*. *Prazer* talvez da *sensação* de algo se transformando com nossa presença, na medida em que andávamos sobre ele esmagando-o, *desprazer* talvez pela sensação de desequilíbrio, de instabilidade que nos fazia sentir. Como saber?

O sal pode ser reconhecido como um elemento altamente simbólico, pois é ao mesmo tempo *conservador* de alimentos e *destruidor* pela

corrosão. Por esse motivo, o seu símbolo se aplica à lei das *transmutações físicas* e à lei das *transmutações morais e espirituais*.

Os místicos acreditam que colocado em pequenos montes à entrada das casas, à beira dos poços, ou no chão, após as cerimônias funerárias, tem o poder de purificar os lugares e os objetos que estiverem maculados e também às vezes comparam a alma a uma terra salgada. O sal pode ter também todo um outro sentido simbólico e opor-se à fertilidade. Nesse caso, a terra salgada significa *terra árida*, endurecida. Os romanos, jogavam sal nas terras das cidades que destruíam para tornar o solo para sempre estéril. Para os gregos, assim como para os hebreus e os árabes, o sal é o símbolo da amizade, da hospitalidade, porque é compartilhado, e símbolo da palavra dada, porque o seu sabor é indispensável. O sal, combinação e neutralização de duas substâncias complementares, além de seu produto final, é formado de cristais cúbicos e desta forma é a origem do simbolismo hermético. (Chevalier, 1996, p.797) Assim, já existe no simbolismo do **sal** a **ação do tempo** como condição de transformação, principalmente no caso de ser ao mesmo tempo **conservador** de alimentos e **destruidor** pela corrosão.

Mas era sal iluminado por poucas e pequenas lâmpadas de luz fraca espalhadas pelo chão, que extraíam reflexos dos seus cristais, dizíamos. Assim, a luz que em vários casos, as fronteiras ficam indecisas entre a *luz-símbolo* e a *luz-metáfora*, carrega também todo um significado. Pode-se perguntar se a luz, aspecto final da matéria que se desloca com uma velocidade limitada, e a luz de que falam os místicos têm alguma coisa em comum, a não ser o fato de serem um *limite* ideal e um resultado.

Vai-se na direção do símbolo quando se considera a luz como o primeiro aspecto do mundo *informe*.

Embrenhando-se na sua direção, entra-se num caminho que parece poder levar além da luz, isto é, além de toda forma e além de todo conceito. A luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução. Essa lei se verifica em numerosas civilizações. Sua significação é que, assim como acontece na vida humana em todos os seus níveis, uma época sombria é seguida, em todos os planos cósmicos, de uma época *luminosa* pura, regenerada. O simbolismo da saída das trevas se encontra nos rituais de iniciação, assim como nas mitologias da morte, ou na concepção dos ciclos históricos. Simbolismo próprio a certas experiências místicas: o além da luz são as trevas. Para os egípcios a luz do céu é a *salvação do homem*, e é por isso que mandavam costurar sobre sua mortalha um amuleto símbolo do sol. O mundo sensível é uma impostura das trevas, que procura raptar a luz, mas consegue apenas aprisionar seus reflexos na matéria.

O sentido simbólico da luz nasceu da contemplação da natureza. A Pérsia, o Egito e todas as mitologias atribuíram uma natureza luminosa à divindade. Os psicólogos e os analistas observaram que à ascensão estão ligadas a imagens luminosas, acompanhadas de um sentimento de euforia, enquanto que à descida estão ligadas a imagens sombrias, acompanhadas de um sentimento de medo. (Chevalier, 1996, p.567)

Portanto, a luz simboliza a força que dá e que tira a vida, e desta forma nos remete a noção de temporalidade, de finitude, isto é, está correlacionada ao *tempo* que transcorre entre o nascimento e a morte. Além da questão temporal, o que mais nos chama a atenção com relação aos seus aspectos simbólicos é se considerar a **luz** como o **primeiro aspecto do mundo *informe***. Então, entra-se num caminho que parece levar para além da luz, para além da forma, pois este caminho parece nos preparar para uma experiência do supra-sensível, do **sublime**.

Assim, através da relação estabelecida entre o simbolismo do sal e o da luz, está contida a questão da ação do tempo, o que provavelmente acentua a nossa *sensação* do fenômeno que Barrio intenciona nos fazer vivenciar, conforme anuncia o título do seu trabalho “Uma Extensão no Tempo”, que pode ser considerado como um índice, mas...

“O que é, por conseguinte o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”. Santo Agostinho. (Confissões, XI/14)

*Tempo* do grego  $\chi\rho\omicron\nu\omicron\zeta$ , *khronos*, pode ser compreendido através de três concepções fundamentais: tempo como *ordem mensurável do movimento*; tempo como *movimento intuído*; tempo como *estrutura de possibilidade*.

À primeira concepção vincula-se, na Antigüidade ao conceito cíclico do mundo e da vida do homem e na época moderna, o conceito científico do tempo. *Tempo como ordem mensurável do movimento* é a mais antiga e difundida. Os Pitagóricos, ao definirem o tempo como, “a esfera que abrange tudo”, relacionaram-no com o céu, que com o seu movimento ordenado permite medi-lo perfeitamente. Nessa linha de interpretação, encontram-se

ainda Platão e Aristóteles, que definem o tempo dizendo: “o tempo é o número (a medida) do movimento segundo o antes e o depois.

À segunda vincula-se o conceito de consciência, com a qual o tempo é identificado. *Tempo como movimento intuído* é aquele do qual nos fala Santo Agostinho na citação acima. Na concepção moderna é considerado como intuição do movimento ou “devir intuído”. Essa concepção do tempo como *devir intuído*, só faz interpretá-lo em função do *presente*, porque a intuição do *devir* é sempre um *agora*, um instante presente. É por isso, que temos condição de intuir essa “presentificação” do Tempo que Barrio procura nos fazer vivenciar neste trabalho artístico.

E a terceira concepção de Tempo, derivada da filosofia existencialista, apresenta algumas inovações no conceito. *Tempo como condição de possibilidade* é o conceito encontrado em Heidegger na obra *Ser e Tempo* (1927). Onde a característica dessa concepção é o primado do *futuro* na interpretação do tempo, e se constitui como uma inovação na sua análise.

Entretanto, para compreender melhor essa questão do *tempo* com relação à obra selecionada, vamos acompanhar as reflexões de Ricardo Timm de Souza no livro “*O tempo e a máquina do tempo: estudos de filosofia e de pós-modernidade*”. Diz ele que uma das características fundamentais da contemporaneidade é a superação do fixismo do tempo lógico através da redescoberta, dolorosa, intensa, fragmentária, do peso da temporalidade. A essa temporalidade redescoberta, alguns terão dado o nome de “existência”. Assim, a passagem da Modernidade à Contemporaneidade corresponde, à passagem do Tempo à Temporalidade.

O ser humano, voltando-se para dentro de si mesmo, encontra ali dilatações e contrações acentuadas, inesperadas. Assim, a afirmação agostiniana a respeito da “indizibilidade” do tempo, enquanto fenômeno reassume uma atualidade sem suspeitas. (Souza, 1998, p.140) Desse modo, a situação existencial é inseparável da temporalidade: o tempo une os sentidos do existir e, por isso, a temporalidade é o sentido da existência. Ela torna possíveis todas as características existenciais. Existir é o mesmo que temporalizar-se. (*História da Filosofia*, 1999, p.457) Assim, a temporalidade humana não é uma soma de momentos, mas uma *extensão* compreensiva do passado, do presente e do futuro.

Artur Barrio traz a forte marca dessa questão da temporalidade em seus trabalhos, tanto no que se refere a efemeridade dos materiais que utiliza, por isso fadados a um tempo curto de duração, tanto nas propostas artísticas como *acontecimento*, quanto na inserção temporal na obra como é o caso da poética “*Uma Extensão no Tempo*”. Acostumado a provocar *sensações* e *sentimentos* através de seus trabalhos artísticos, conforme veremos no tópico “*o fazer da obra de arte*”, Barrio coroa sua trajetória de pesquisa *em arte* com essa poética carregada de signos densos e enigmáticos. Quando estabelece relação entre o *tempo* e esses elementos simbólicos como o *sal* e a *luz*, percebe-se que a escolha desses materiais não é inocente, pois o artista teve a intenção de provocar determinadas *sensações*. Por isso, usa materiais que por sua própria carga simbólica já provocam os efeitos que Barrio quer incorporar na obra, porque afinal, ele



quer nos fazer *experienciar* algo. E é desse modo que consegue *presentificar* o *Tempo*, em toda a sua grandeza Absoluta.

Mas como Barrio pode *presentificar* algo *impresentificável*, algo que é infinitamente Absoluto como o *Tempo*? Como faz *sentir* que há algo, que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver?

Uma pista para esta questão pode ser encontrada com Immanuel Kant, na “*Crítica da Faculdade do Juízo*”, onde diz que não se pode apresentar no espaço e no tempo, o infinito da potência ou o absoluto da grandeza, os quais são *idéias puras*. Porém, indica o caminho a seguir, nomeando o *informe*, a ausência da forma como indício possível do “impresentificável”. Assim é que para ele uma das diferenças entre a *categoria estética do belo* e a *categoria estética do sublime*, está exatamente nesse fato de que o *sublime* pode também ser encontrado em um objeto sem forma; na medida que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade.

Este é o caso dessa poética de Barrio “Uma Extensão no Tempo”, que fazendo parte daquele grupo de obras de arte em que o objeto artístico foi desmaterializado, apresenta-nos o Tempo em sua totalidade através da ausência da forma. Afinal, o Tempo que é algo “absolutamente grande”, isto é, algo que é grande acima de toda comparação; é uma idéia da razão. Diz Kant que se denominamos algo não somente grande, mas absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação) grande, isto é, *sublime*,

então se tem a imediata “perspiciência”, a imediata clareza, de que não permitimos procurar para o mesmo nenhum padrão de medida adequado a ele fora dele, mas simplesmente nele. Trata-se de uma grandeza que é igual a si mesma. Disso segue-se, portanto, que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas idéias.

(*Crítica do Juízo*, §25, p.96) Desse modo Kant diz:

“O verdadeiro sublime não pode estar contido em nenhuma forma sensível, mas concerne somente a idéias da razão, que, embora não possibilitem nenhuma representação adequada a elas, são avivadas e evocadas ao ânimo precisamente por essa inadequação, que se deixa apresentar sensivelmente”. (*Crítica do Juízo*, §23 p.91)

Quando Kant fala em grandeza, explica que a sua avaliação através de conceitos numéricos é matemática, mas sua avaliação na simples intuição é estética, isto é, determinada subjetivamente e não objetivamente. Mas para a avaliação estética das grandezas certamente existe um máximo, e se ele é ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é possível medida maior subjetivamente, então ele comporta a idéia do *sublime* e produz aquela *comoção* que nenhuma avaliação matemática das grandezas pode afetar através de números.

A “presentificação” do “impresentificável” aponta, portanto, para um mundo de possibilidades, de experimentações artísticas. O artista, no caso Barrio nessa obra “Uma Extensão no Tempo”, experimenta combinações que permitem o *acontecimento*, não imita a natureza, é um *simulacro*.

Gostaríamos de abrir um espaço para tratar do conceito “simulacro”, e de como o compreendemos em relação à poética de Barrio. Partimos da interpretação de Perniola, que detecta o caráter essencial do *simulacro* como dissolução entre aparência e realidade, em favor de uma terceira dimensão que se sobrepõe a ambas. (Perniola, 2000, p.26) Afirma no texto “*Fenômeno e Simulacro*”, que essa noção é relativa em relação à tradicional oposição entre original e cópia. O *simulacro* não é o resultado de uma reprodução mais ou menos fiel do original, mas o ponto de chegada de um processo de emancipação da cópia de sua dependência em relação a ele. Chega-se ao *simulacro* não por imitação, mas por um mimetismo vertiginoso graças ao qual o que é ilegítimo, derivado, replicado, se libera do autêntico, do originário, do único. Por isso, na sociedade contemporânea esse conceito adquire relevância: nela, os processos de repetição, transmissão e mistura desempenham um papel essencial. Essa dimensão é favorecida por dois fatores, um de caráter “tecnológico” e o outro de caráter “antropológico”: São eles a *informatização* e o *sincretismo*, isto é, a disponibilidade imediata de acesso não só às notícias, como aos comportamentos, aos estilos de vida, às mentalidades do mundo inteiro, bem como a mistura desses comportamentos, estilos de vida e mentalidades em combinações surpreendentes e autônomas.

Portanto, o *simulacro* é uma recusa do conceito metafísico de aparência, é um *acontecimento* que enquanto tal permite a “presentificação” do “impresentificável”, conforme podemos *sentir* nessa poética de Barrio.

Podemos conceber o absolutamente grande, o absolutamente poderoso, mas parece-nos que qualquer *representação* de um objeto destinado a *fazer ver* essa grandeza ou esse poder absoluto, ainda são insuficientes. Diz Kant que por serem idéias da razão, como o Tempo, não podem ser *representadas* e sim *apresentadas*.

Quanto a complexidade dessa dicotomia, encontramos apoio para melhor compreendê-la em sua relação com a obra analisada, através de Lucia Santaella quando esclarece que a discussão semiótica em torno da dicotomia *representação/apresentação* possui dois aspectos: por um lado, há a questão sobre até que ponto a função de signos é representativa e por outro, há a questão sobre a existência de signos não-representativos. Diz ela que etimologicamente, o conceito de *representação* se encontra em oposição ao de *apresentação*, e que essa questão da oposição entre ambas foi aprofundada na modernidade, na psicologia e na filosofia. A *apresentação* é utilizada tendencialmente para a presença direta de um conteúdo na mente, enquanto a *representação* é reservada para casos de consciência de um conteúdo, nos quais um momento de redação, reprodução e duplicação estão em jogo. (Santaella,1998, p.19) É por força de uma idéia na mente do espectador que o símbolo se relaciona com seu objeto. Ele não está ligado àquilo que representa através de alguma similaridade (caso do ícone), nem por conexão causal, factual, física, concreta (caso do índice). A relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de idéias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto. (ibid., p.60-63)

Desse modo, uma das mais complexas teorias da percepção foi aquela que se desenvolveu dentro dos esquemas lógicos da semiótica, esta, por sua vez, inserida na filosofia científica de Peirce. Por ser uma teoria lógica da percepção, ela nos permite compreender em detalhes o funcionamento da *temporalidade lógica da percepção*. Vamos mencionar apenas alguns aspectos mais relevantes. Tão logo o *percepto*<sup>18</sup>, ou um feixe de perceptos atinge os nossos sentidos ele é imediatamente convertido em *percipuum*, ou seja, o modo como o *percepto* se apresenta àquele que percebe, ao ser filtrado pelos sentidos. É o *percepto* tal como aparece, traduzido na forma e de acordo com os limites e determinações que nossos sensores lhe impõe.

Ao atingir os nossos sentidos, o *percepto* pode fazê-lo de três modos: o do sentimento, o do *choque* e o do automatismo interpretativo: 1) como qualidade de sentir, como mera qualidade de sentimento, vaga e indefinível; 2) na forma de um *choque*, quando o percepto atinge os sentidos de modo surpreendente, compelindo nossa atenção com menor ou maior brutalidade; 3) através do automatismo dos hábitos, ou seja, em estados perceptivos usuais, o *percipuum* se conforma aos esquemas gerais reguladores da ação perceptiva, desembocando numa interpretação que corresponde ao julgamento de percepção, ou seja, é aquele que nos diz o que é que está sendo percebido. (Santaella, 1998, p.86)

---

<sup>18</sup> Considera-se *percepto* como tudo aquilo que se apresenta à percepção. *Percepto* refere-se àquilo que é comumente chamado de **estímulo**. Peirce o define como elemento de compulsão e insistência na percepção. Esse elemento corresponde à teimosia com que o *percepto*, ou aquilo que está fora de nós, apresentando-se à porta dos sentidos, insiste na sua singularidade, compelindo-nos a atentar para ele. (Santaella, 1998, p.86)

O que se conserva na arte é um bloco de sensações, isto é, um composto de *perceptos* e *afectos*. Os *perceptos* não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, percepções e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido.

O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé. Manter-se de pé sozinho é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo.

As sensações como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se assemelham-se a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição, o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta curta duração*. O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito *percipiente*, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro.

É de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto. (Deleuze e Guattari, 1992, p.213-217)

A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre percepções, comenta Manguel: entre aquela que o artista imaginou e aquela que o artista pôs na obra; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do artista podem nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. Quando tentamos ler uma obra de arte, ela pode nos parecer perdida em um abismo de incompreensão ou, se preferirmos, em um vasto abismo que é terra de ninguém, feito de interpretações múltiplas.

Fenômenos artísticos que receberam o nome de hibridização das artes e contemporaneamente parecem de modo mais cabal nas *instalações*, onde objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturados numa arquitetura, com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas, responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive.

Acreditamos que essa instalação do Barrio, “Uma Extensão no Tempo”, por estar carregada de signos e símbolos, por nós percebidos, nos provocou um torpor atravessado por uma experiência inefável, uma experiência da grandiosidade, através de um *acontecimento*.

“O que faz do acontecimento do encontro de uma palavra, de um cheiro, de um lugar, de um livro, de um rosto, não é sua novidade comparada com outros “acontecimentos”. É o ter valor de iniciação”.  
(Lyotard, 1993, p.110)

Portanto, o que foi exposto aqui, através deste tipo de leitura da obra de Barrio, foram as possibilidades para a *experiência estética sublime*. No entanto, compreendemos que essa poética sugere outras interpretações, afinal, partimos das reflexões do polêmico Jacques Derrida, que é uma das maiores influências no pensamento pós-estruturalista, através de seus ensaios contidos no livro “*A Escritura e a Diferença*”, onde numa crítica ao estruturalismo afirma que ele surge de e reflete uma importante “ruptura” na história do pensamento humano, pois efetua um corte final com o platonismo daquele tipo que as pessoas detectaram na estética filosófica. Uma visão platonista da linguagem pensa que as palavras e os signos são substitutos das coisas que significam e pensa também que esses objetos transcendentes são o centro fixo sobre o qual se constroem as estruturas de pensamento e de linguagem. Mas a ruptura crucial na história do pensamento consistia num reconhecimento de que,

“o substituto não se substitui a nada que lhe tenha de certo modo preexistido. Desde então deve-se sem dúvida ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro tinha lugar natural, que não era um lugar fixo mas uma função,



uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos. Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso”. (Derrida, 1995, p.232)

O que ele está dizendo aqui é que, enquanto a maioria dos teóricos pensou que a linguagem humana e o mundo externo eram duas entidades distintas relacionadas por correspondência, o estruturalismo vê que a realidade subjacente não é nenhum mundo fixo, mas que a realidade é a própria estrutura de pensamento e linguagem. É sobre este reconhecimento que todo o estruturalismo assenta, diz ele. Entretanto, continuam a tratar a “estrutura” como um signo à maneira platônica, como uma entidade existente sobre a qual as teorias podem ser erguidas. Ele entende que,

“enquanto o sentido metafórico da noção de estrutura não for reconhecido *como tal*, isto é, suficientemente questionado e mesmo destruído na sua virtude figurativa a ponto de ser despertado a não-espacialidade ou a espacialidade original nele designada, arriscamo-nos, por uma espécie de desvio tanto mais despercebido quanto mais *eficaz*, a confundir o sentido com o seu modelo (...) Arriscamo-nos a interessar-nos pela própria figura, em detrimento do jogo que nela joga por metáfora”. (Derrida, 1995 p.31)

Esta noção de “jogo” é muito importante em Derrida. Expressar, ou simplesmente assinalar, o nosso abandono dos modos tradicionais de pensar requer que usemos a linguagem da tradição e corremos assim o risco de sermos de novo capturados por ela. O que ele está pedindo aqui é que os estruturalistas, e em geral os filósofos e os críticos, falem uma

linguagem nova, isto é, que todos nós usemos a linguagem de um modo diferente, consciente das suas limitações.

Perante uma obra de arte ou um texto, um mito ou uma história, não podemos esperar detectar neles alguma coisa que nos determine a sua interpretação correta, só podemos “jogar” com ele. Tendo perdido toda a esperança de existir um centro, ou origem, determinado pelo pensamento, diz ele, podemos inclinarmo-nos para o lado negativo, entristecido, nostálgico, culpado de pensar do jogo, ou em vez disso, encontrar uma causa para a afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem defeito, sem verdade e sem origem que é oferecida a uma interpretação ativa.

A mesma interpretação livre pode ser aplicada às artes visuais, ao teatro, à música, e este tipo de interpretação ficou conhecido como “desconstrução”, ou o desemaranhar sistemático de estruturas “impostas”. Desta maneira, envolve a interpretação do leitor como parte da criação da obra, o que conduz a uma espécie de liberdade, a liberdade de muitas “leituras”, indefinidas. Estas devem ser extraídas da obra de muitos modos diferentes. A idéia a abandonar é a de um significado natural, inato ou apropriado, devendo a interpretação reconhecer que se move num mundo sem pecado, sem verdade, sem origem. (Graham, 2001, p.258)

Porém, a produção de sentido da obra se dá através da soma da **poética** com a **poiética**, senão, corre-se o risco de ficar numa mera descrição da obra. Desse modo, deve-se tentar desvendar a **poiética** do artista para facilitar a relação com a **poética**.

### 3.2. O fazer da obra de arte:

Na tentativa de mergulharmos ainda mais profundamente nessa *poética*, preocupamo-nos também pelo *processo de instauração* da obra de arte, ou seja, por seus referenciais *poiéticos*. Porém, não através de uma abordagem *poiética*<sup>19</sup>, pois nosso olhar aproxima-se apenas em parte do artista, e de seu processo de criação, até porque Barrio não é um artista de ateliê, conforme ele mesmo deixa claro:

“A cidade substituindo o papel ou tela, pode ser o suporte da obra e da mesma forma o país, o continente ou o próprio planeta em relação ao Cosmo”. (Barrio, 2001, p.118)

Desse modo, contaremos principalmente com variada documentação sobre a arte de Artur Barrio, sob a forma de depoimentos do próprio artista e de diversas leituras críticas sobre sua trajetória de trabalho. Neste estudo de caso foi considerado para esta seleção, não apenas o choque e a reflexão que o trabalho artístico “*Uma Extensão no Tempo*” provocou, mas também o currículo do artista, reconhecido e legitimado no sistema das artes plásticas contemporâneas do Brasil e Internacionais, a existência de ensaios críticos sobre o artista também com reconhecimento legitimado no sistema das artes plásticas brasileira e principalmente a especificidade de sua linguagem plástica, que apresenta diversas possibilidades.

---

<sup>19</sup> *Poiética*, tradução da palavra francesa *poétique*, derivada do termo grego, *poiesis*, que significa criação ou produção. No entanto, a idéia de *poétique* foi proposta por Paul Valéry em 1937, por um lado, como o estudo da invenção e da composição, o papel do *acaso*, aquele da reflexão, da imitação, da cultura e do meio, e por outro lado, o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação. (Nara Cristina Santos. Dissertação de mestrado: *O instante na imagem ótica e numérica: uma maneira de olhar o tempo na arte contemporânea*, 1997)

O *fazer* artístico está sendo observado nesta pesquisa como a exteriorização de uma maneira de sentir o mundo, a partir de valores, pensamentos e condicionamentos que pertencem à história pessoal do artista, estruturados ao longo de uma interação social.

Entretanto, a questão da *poiética* ou dos *processos de instauração* da obra de arte, conforme comenta Icleia Cattani no texto “*História da Arte Contemporânea e Poiética*”,<sup>20</sup> embora possuam uma grande carga de subjetividade, são também históricos porque dependem do estatuto do produtor enquanto ser social num determinado momento, dos materiais disponibilizados, dos elencos de técnicas e dos sistemas formais aceitos pela sociedade de onde o artista atua.

Acompanhando as reflexões de Icleia Cattani destacamos que este estudo específico do *fazer* da poética coloca-se como ciência que analisa as manifestações artísticas, privilegiando seus *processos de instauração*. A *poiética* estruturou-se a partir do pensamento de Paul Valéry que dizia: “É tudo o que se refere à criação de obras nas quais a linguagem é, ao mesmo tempo, a substância e o meio. Isso compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, da reflexão, da imitação: o da cultura e do meio; por outro lado, o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, recursos e suportes da ação”.

Quem de certo modo sistematizou este conceito, foi René Passeron, elevando-o à categoria de uma ciência para o estudo da arte, e escreveu em seu texto *La Poiétique*: “resumindo, o objeto estudado por Valéry, não é o

---

<sup>20</sup> Texto distribuído em aula do dia 27/09/2000, no IA / UFRGS.

conjunto dos efeitos de uma obra percebida, nem a obra realizada, nem a obra por fazer (enquanto objeto), mas é a obra em se fazendo”, conforme citação de Icleia Cattani. Além disso, ele propõe defini-la como a ciência normativa dos critérios da obra e das operações que a instauram e diz :

“A *poiética* se ocupa menos dos afetos do artista do que dos lineamentos dinâmicos, voluntários e involuntários que o ligam à obra em execução. Em suma, seu objeto é a ποιησις (***poiésis***) que põe o criador frente a seu projeto e não a αισθησις (***aisthesis***) que ele pode experimentar em sua ação, ou suscitar através dela”. (Passeron, 1997, p.108)

Acredita que a atividade criadora se destaca por três diferenças:

1) ela elabora um objeto único; 2) ela dá existência a um pseudo-sujeito; 3) a obra compromete seu autor desde o começo da execução. E que não se aplica só à arte, mas também a todos os setores em que o homem se faz construtor. Portanto, Passeron afirma a *poiética* como ciência e como filosofia da conduta criadora. “O objeto da *poiética* é certamente restrito (a conduta criadora) mas o campo de investigação em que tal conduta pode ser percebida é novamente um campo estendido, o da antropologia histórica em todas as suas variedades”. (Passeron, 1997, p.108)

Concluimos com Icleia Cattani que se pode constatar que a *poiética* para a história da arte contemporânea representa um elemento precioso, pois se beneficia da proximidade com as obras e com os artistas, para conhecer, tentar compreender e analisar elementos que raramente se fizeram presentes na História da Arte até hoje, e que poderão contribuir duplamente tanto para uma reflexão mais complexa e completa sobre a arte

na contemporaneidade, quanto para um registro de tais aspectos, como testemunhos privilegiados destes tempos, para os pesquisadores futuros.

Portanto, para apreender a *poiética* de Barrio, devemos principalmente considerar a concepção que ele próprio tem do seu trabalho artístico, como pista para compreendermos melhor seu processo criativo:

“Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva / objetiva – mente/corpo. Considero esta relação uma coisa só, pois é ela que inicia o processo energético que irá deflagrar situações psicoorgânicas de envolvimento do espectador, levando-o a uma maior participação em relação à proposta apresentada, seja em seus aspectos tácteis, olfativos, gustativos, visuais, auditivos, seja em suas implicações de prazer e repulsa (...)”. Barrio 1970. (Barrio. 2001, p.120)

Com mais de trinta anos de arte, se tomarmos como marco inicial de suas atividades artísticas o ano de 1967 quando participa de sua primeira exposição, seu trabalho visto a partir de hoje, aparece como um conjunto de estratégias expressivas, de linguagem plural, pois vai do quase nada aos excessos. Faz desenhos, pinturas, filmes, slides, cadernos/livros, instalações, performances, ou conforme alguns, nada disso ou tudo isso. Parece que há um consenso de que querer nomear o que faz Barrio, é estar sempre correndo riscos.

Na produção de Barrio, como na de outros contemporâneos, há um deslocamento de eixo: suas intervenções deixaram de centrar-se na criação de objetos formalizados como quadros, esculturas, gravuras, etc., em nome da exploração da potência sensível e instantânea da intervenção própria-mente dita. (Cocchiarale. IN: Barrio, 2001, p.18)

Em 1969, Barrio lançou um manifesto em que defendia o uso de materiais efêmeros e precários, a favor de sua situação de terceiro-mundista, contra a alta qualidade e o alto custo dos materiais dos artistas europeus e norte-americanos. Realizadas em papel higiênico, urina, estopa, suas obras ou eram registradas em filmes e fotografias, ou constituíam situações momentaneamente experimentadas pelo público, posteriormente guardadas na memória. Não se trata de objetos comercializáveis. Eram, talvez, *objetos*, coisas e ações que provocavam entre repulsa e estranhamento. (Farias, 2002, p.23)

As *Situações* criadas por ele, nas décadas de 60 e 70, são objetos “deflagradores” ou “centros de energia acumulada”, conforme definiu o próprio artista. E as várias *Situações* criadas pelo artista (des)articulam o cotidiano automatizado pelo hábito. Um forte exemplo deste trabalho, são as *Situações* envolvendo as Trouxas ensangüentadas (TE e TT1) (fig.21), que foram integradas à coleção de Gilberto Chateaubriand, e que surgiram inicialmente nessa *Situação* de 1969 no MAM-RJ, por ocasião do Salão da Bússola. (Freire,1999, p.150-151) As trouxas ensangüentadas espalhadas pelo Rio de Janeiro e Belo Horizonte, em 1970, justificavam-se parcialmente como comentários sobre os subterrâneos hediondos da ditadura militar. Mas não se esgotavam como denúncia. Assim como também superavam a esfera da denúncia os 500 sacos de plástico com sangue, pedaços de unha, saliva (escarro), excrementos, meleca, ossos etc., igualmente dispersos pelo Rio de Janeiro. (Farias, 2002, p.23)



**21. Situação TE e TT1.**  
Touças ensanguentadas: lixo, ossos, carne.  
Evento *Do Corpo a Terra*, Belo Horizonte, 1970.

“*Situações* partem do pressuposto de pegar o outro pela surpresa, de criar uma situação que desconecte do momento em que ele se encontrava e lance-o em outro espaço de percepção, de visão das coisas através da surpresa, fazendo-o viajar para um outro sistema perceptivo, algo inabitual, talvez houvesse uma analogia com o “situacionismo” da época, talvez não, na época eu não tinha consciência desse movimento...Então as *Situações* para mim partem desse pressuposto, como foram as Touças, como chegaram os envelopes criando algo impactante pelos materiais, caso se considerasse aquilo arte ou não, o que seria aquilo? O que quer dizer? Enfim, mexer com as pessoas, com seus fundamentos, conceitos num mundo canalizado, formal”. Barrio, 1998. (Freire, 1999, p.150)

Portanto, as Touças surgem num momento trágico da história do Brasil em que a ditadura militar exercia forte repressão à liberdade do cidadão, através de torturas e assassinatos que não apareciam. Entretanto, Barrio desvela estes acontecimentos, faz aparecer metaforicamente os rastros do terror deixados pela ditadura que procurava ocultá-los, provocando dessa maneira a *sensação* de corpos ali encontrados, mutilados, torturados, mortos. Ele fez *sentir* a emoção de fatos como esses, não deixando que caíssem no esquecimento.



Seus projetos não são possíveis de remontagem. Habitados ao espírito do tempo e distantes de ideais abstratos de espaços atemporais, seus projetos são sempre pontos de partida para outras criações tornando as repetições inviáveis. Entretanto, diversas *Situações* criadas por Barrio têm projetos elaborados. São muitas vezes, livros de artista que Barrio prefere chamar de **cadernoslivros** (fig.22).



22. Registro de processo do trabalho artístico:  
"A Constelação da Tartaruga", 1981/1982.

A idéia do caderno, diferente do livro de artistas, como se classificou, a partir dos anos 60 produção análoga, acentua a dimensão processual de sua poética, isto é, são antes de tudo, **registros de processos**. Os registros, como documento, não tem função de esvaziamento do trabalho realizado, mas buscam ensinar. Estes registros ensinam sobre a presença de outros tempos no presente da obra.

Na forma de cadernos recusam uma visada instantânea, sugerindo a impossibilidade de se alcançar, através de um só olhar, a totalidade de um processo criativo que se estende, no caso dos *cadernoslivros* na seqüência das páginas o que nos projetos pode representar dias, meses ou anos. Entretanto, estes "ateliês de bolso", guardam muitas vezes o momento inicial de um projeto. (Freire. IN:Barrio,2001, p.23)

“Devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação, etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial”. (Barrio, 2001, p.26)

Nessa realidade em *trânsito*, as *situações* e *experiências* de Artur Barrio, materialmente frágeis, só podem ser perenizadas nos *registros* textuais e fotográficos de seu processo criativo. Apesar da grande diferença entre os meios, os métodos e os fins da experimentação científica e os da estética, qualquer experiência, independentemente de sua natureza, desdobra-se num lapso de tempo. Têm, por isso mesmo, um princípio, um meio, e um fim. O caráter temporal comum a todos os processos de experimentação, suscita, invariavelmente, a necessidade de registrá-los. Tal como um cientista, Barrio registra as situações que cria em textos, projetos, ensaios, anotações, divagações, contos, idéias, fragmentos de idéias, desenhos, colagens, etc., nos *Cadernoslivros* que têm como recheio a livre criatividade e são um novo suporte. (Cocchiarale. IN:Barrio,2001, p.19)

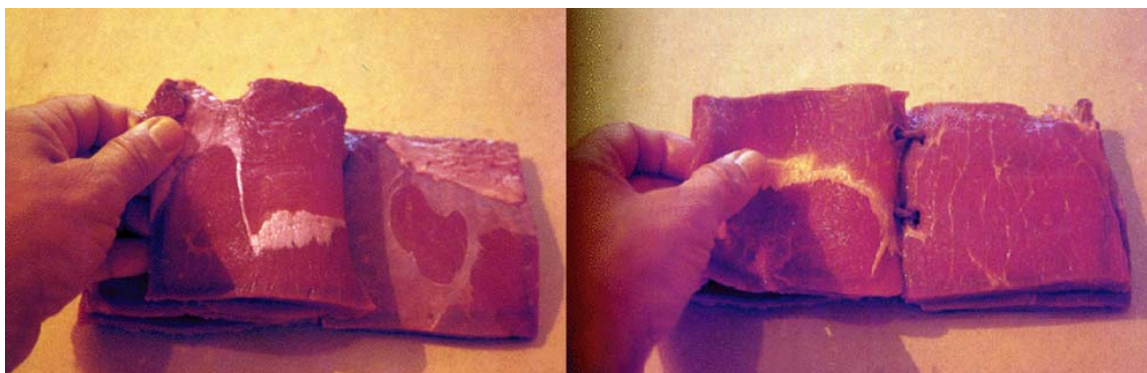
“Barrio pode ser situado num território de passagem, num *locus* que se situa ”entre” espaços, no intervalo em que o devir se faz mais importante que o passado ou o próprio aqui-agora. Melhor pensar num estado de flutuação, numa obra em *trânsito*.” (Bouso, Vitoria. IN: Barrio, 2001, p.13)

A noção de “trânsito” sugerida por Cocchiarale e por Bouso, parece estar estritamente ligada com essa experiência da simultaneidade, de disponibilidade e de dilatação do presente, que caracteriza a vida contemporânea. Essa noção, de fato, parece manter-nos freqüentemente em um

estado de provisoriedade e de indefinição, no qual o aspecto estático e o aspecto dinâmico da existência tendem paradoxalmente a coincidir. A ausência de um enraizamento que confira uma identidade não é mais percebida como uma falta a ser preenchida: somos estrangeiros na nossa terra e, vice-versa, sentimo-nos em casa em qualquer lugar. A idéia de *trânsito* nasce da continuação por esse caminho e se diferencia das noções anteriores por dar maior destaque ao *presente* e à *presença*. O *trânsito* mantém um caráter essencialmente dinâmico e itinerante, mas também porque implica um deslizamento para a dimensão espacial, para a experiência do deslocamento, da transferência, da descentralização. O *trânsito* é um “movimento do mesmo para o mesmo”, onde, porém, “mesmo” não quer dizer “igual”, porque implica a introdução de uma diferença, que é tanto mais profunda quanto menos chamativa. (Perniola, 2000, p.24-25-28)

A transitoriedade e precariedade dos materiais que Barrio elege em sua poética invalidam qualquer noção perene ou estática de *obra de arte*. Em seus trabalhos é fator fundamental a dinâmica das substâncias.

Ver por exemplo o *Livro de Carne* (fig.23), onde Barrio propõe: “a leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras; fissuras, etc., etc. - assim, como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc. ...” (Barrio, 2000, p.59)



23. Livro de Carne  
Livro de artista, 1979.

Realizado em 1979, o *Livro de Carne* começa no momento em que o açougueiro fatia a carne fria, seccionando tecidos e vasos capilares. Mesmo o leitor mais fascinado jamais deparou com um livro tão vivo, um livro cujas páginas possuem texturas desiguais, variações de tonalidade entre o vermelho e o azul; que trazem em suas irregularidades pequenos coágulos, lembrança do sangue que um dia correu espalhando-se pelos minúsculos canais, animando mesmo o poro mais recôndito. Talvez sintamos repulsa em manipulá-lo. (Farias, 2002, p.24)

A putrefação, os dejetos e humores do corpo, a violenta sensualidade da carne, faz com que o fluxo vital seja o ponto de apoio de uma poética da transformação. Não se alteram apenas os estados das substâncias, mas o que ele propõe através de sua obra é uma radical mudança da relação com a arte ao negar qualquer possibilidade de *contemplação* estética introduzindo o *choque* como fator fundamental da percepção. (Freire. IN: Barrio, 2001, p.21) Uma estética do *choque* é, portanto, não objetiva. Nela o objeto foi desviado e defletido, teve alterada a direção do movimento. Ela tem assim todo o encanto da estética kantiana com sua

tendência subjetiva. Mas o que ocorre precisamente, de fato, no *choque*? Nele, o espectador tem sua atenção desviada do “objeto” que causa o choque. Com isso, a possibilidade de contemplação no objeto ou diante dele, cessa. (Gasché, Rodolphe. IN: A Filosofia de W. Benjamin, 1997, p.205)

Perniola reflete no texto “*O sex appeal do inorgânico*” sobre o fato do *inorgânico* não ser unicamente o mineral, mas também o cadavérico, o mumificado, o tecnológico, o químico, o mercantil e o fetiche: também este se materializa, se transforma em algo de abstrato e de incorpóreo, sem por isso se transformar em qualquer coisa de imaginário ou irreal. O ponto de partida teórico do inorgânico pode ser individualizado na ausência da identidade, acompanhada por um trauma, por uma forte emoção ou, por um choque. Além disso há também a ausência da unidade: tudo se decompõe e fragmenta em partes infinitas, que podem dar lugar às mais diversificadas combinações. A passagem da obra de arte tradicional, caracterizada por uma identidade única e irrepetível, às formas atuais de expressão artística que como a fotografia e o cinema, dissolvem a obra numa multiplicidade de cópias privadas de um original. Como uma perda da “aura” e do valor cultural, o seu lugar é ocupado pelo valor expositivo, isto é, por uma acentuação da dimensão espetacular da obra que acaba por colocar na sombra a sua especificidade estética. (Perniola, 1998, p.175) Estas mudanças fazem-se acompanhar por uma profunda transformação da *percepção* e do *sentir*. Assim nasce um sentir que muda a percepção da proximidade e do afastamento não menos que a própria noção de realidade, a qual, por um lado, se torna geradora de ilusão, e, por outro, hiper-naturalista.

### 3.3. O receptor e a obra de arte:

As reflexões sobre a *recepção da obra de arte* são muito antigas, pois basta recordar na *República* de Platão a denúncia de certos efeitos estéticos incompatíveis com seu modelo político, ou a inclusão por Aristóteles em sua *Poética* do *efeito* catártico na definição da tragédia, comenta Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina no texto “*La recepción de la obra de arte*”. Porém, o surpreendente, diz ele, é que as abordagens que têm conduzido ao reconhecimento teórico das intrincadas questões que têm a ver com a recepção, são bem recentes, pois se dão a partir da década de sessenta do século XX. (Ortiz de Urbina. IN: Bozal, 1999, p. 213)

Para compreendermos melhor esta questão vamos acompanhar as reflexões de Ortiz de Urbina que, reportando-se à gênese da *estética da recepção*, relembra-nos que no **primeiro período**, da estética pré-autônoma (até o século XVII), a *recepção da obra de arte* havia sido considerada apenas como um *efeito* no contexto das artes subordinadas a funções espirituais de ordem religiosa ou política. Um *efeito* correlacionado a uma *mimesis* da realidade, dentro de uma ampla ideologia que supõe que o homem *representa*, copia uma realidade prévia a qual vai se adequar.

Porém, num **segundo período**, a situação troca vagarosamente ao longo do século XVIII em um processo que conhecemos como *autonomia* da arte e da estética. Ocorre então que as funções de organização que as convenções estéticas tiveram naturalmente na situação anterior são agora objeto de apropriação pela *subjetividade* estética autônoma que se esforça por organizar a obra de arte livremente a partir de si mesma. A estética

filosófica que inaugura o romantismo e culmina em Hegel bloqueia com seu conceito de obra de arte fechada e manifestação do absoluto, esta possibilidade dá lugar a uma teoria da recepção da obra de arte entendida como *contemplação*. Nesse caso, a atitude do *receptor da arte* é uma atitude *passiva* de quem se esquece de si mesmo e desaparece na obra, ignorando que a recepção da arte supõe um processo de *apropriação*, e, portanto, um esforço, uma aprendizagem, uma competência.

Na segunda metade do século XIX, num **terceiro período**, a reação positivista ocasionou o descrédito da estética filosófica, e os projetos cientificistas que culminam nas análises puramente formais da obra de arte, determinam uma interpretação *immanentista* da obra que exclui o papel do receptor. Porém, não podemos esquecer que nesse terceiro período (até a década de sessenta do séc.XX), surgem três grandes figuras que podemos chamar de os grandes precursores da *estética da recepção*. São eles: Valéry, Benjamin e Sartre. Valéry reconhece em sua poética que há um hiato entre a produção e a recepção da arte, afirmando de modo provocador que seus versos têm o sentido que se queira dar. Em seu famoso *Curso de Poética*, Valéry afirma que “a obra do espírito não existe senão em ato” e fora desse ato (de recepção) o que fica é um objeto “que não tem com o espírito nenhuma relação particular”. (Bozal, 1999, p.216)

Entretanto, ocorre uma troca de paradigma nos estudos da teoria da literatura que se produz na década de sessenta do séc.XX e que depois se amplia a toda a estética e que caracteriza o **quarto período**. Além disso, coincidem com estes tempos: 1) o esgotamento do modelo explicativo

formalista, estruturalista ou da interpretação imanente; 2) os intentos de renovação da história da arte com o esgotamento também das orientações positivistas e historicistas; 3) o final da experimentação das vanguardas que convertem essas obras, em clássicos da modernidade do século XX; 4) ao auge da orientação pragmática nas ciências humanas, fundamentalmente na lingüística; 5) a renovação da estética filosófica, depois de passados quarenta anos a que foi submetida, depois dos excessos da estética idealista baseada na filosofia da identidade e o entusiasmo por novos enfoques positivos e cientificistas. (Bozal, 1999, p. 218)

É especialmente significativa a coincidência nesse final da década de sessenta, da consciência de que o ciclo da arte *autônoma* se acaba e a certeza de que uma estética filosófica exige uma revisão dos pressupostos da estética idealista que tem condicionado todas as teorias estéticas. Os *manifestos* dessa nova tendência teórica são fundamentalmente dois: o discurso de H.R.Jauss e a lição de W. Iser em 1968. A atualização por parte do receptor significa de certo modo uma suspensão, do processo de comunicação, pois o receptor fica surpreendido interminavelmente na estrutura densa da linguagem poética. Assim, Jauss e Iser com suas duas orientações da recepção da arte são os dois pólos de um novo movimento estético.

As novas versões publicadas até hoje acerca das teses sobre a *estética da recepção* supõem um aprofundamento de seu conceito central: **a experiência estética**. É de certo modo, uma convergência das direções que distinguimos, situando seguramente a recepção da obra de arte no núcleo de uma mais ampla teoria estética, ainda por fazer.



Jauss aplica o conceito de *experiência estética* entendida como *poiesis*, como *aisthesis* e como *catharsis*. A *experiência estética* enquanto *poiesis* se refere a possibilidade por parte do receptor da obra de arte de entender o mundo como algo que pode ser produzido. A *experiência estética* enquanto *aisthesis* não é senão a reivindicação da classe intuitiva, sensível. E a *experiência estética* enquanto *catharsis* significa a possível dissolução dos interesses da vida prática, promovendo mediante os recursos da identificação estética uma apropriação de novas normas de comportamento social.

Iser propõe o conceito de *experiência estética* em chave antropológica, aprofundando a categoria antropológica de *jogo*. A *experiência estética* é capaz de dissolver como *jogo* os códigos convencionais sempre que o receptor execute o que a obra de arte insinua. Iser faz um estudo desses jogos que se dão na recepção, portanto, para ele a *experiência estética* do receptor se dá como: conflito com o consolidado, submissão antecipada ao imprevisível, ilusionismo e vertigem que destroem a estabilidade da percepção e a tirania da consciência. (Bozal, 1999, p.226-227)

Mas para aprofundar mais essa questão da **experiência estética**, nossa reflexão vai se dar, é claro, a partir do *sujeito* que frui a obra de arte e não do *objeto* artístico, porém não esquecendo que é o *sujeito* sensibilizado por este *objeto*. Quem primeiro propôs esta reflexão a partir do *sujeito* na história do pensamento ocidental foi Immanuel Kant. A concepção de Kant permite então uma nova leitura, sob o ângulo da *inclusão* necessária do

momento da recepção no conceito da obra, e oferece elementos suficientemente fortes para a construção de uma estética daquele tipo “pós-tradicional”, tão reclamada. Mas, lembra-nos Álvaro Valls no texto *“Pontes entre Adorno e Gadamer”*, só que agora enfatizando o aspecto do *jogo das faculdades*, não como uma harmonia estética, mas sim como um *vai-e-vem* de uma para a outra: da imaginação somos atraídos para o entendimento, e depois somos novamente atraídos para a imaginação. (Valls, 2002, p.175)

Assim, a filosofia de Kant, que é a filosofia do *sujeito*, se colocou na perspectiva da recepção com relação à arte, indagando: *como o sujeito cria e como o receptor sente a obra*. A noção de experiência desempenha um papel fundamental na teoria kantiana do conhecimento, pois ele admite, com os empiristas, que a experiência constitui o ponto de partida do conhecimento. Mas isso apenas significa que o conhecimento começa com a experiência, não que proceda dela, quer dizer, que obtenha sua validade apenas mediante a experiência. A experiência apresenta-se em Kant como a área dentro da qual o conhecimento torna-se possível. Segundo ele, *sensibilidade e entendimento* são as duas fontes do conhecimento humano. (Mora, Ferrater. *Dicionário de Filosofia*) Embora relacionadas entre si, essas duas faculdades coexistem desvinculadas, ou como diz Kant: “O entendimento nada pode intuir e os sentidos nada podem pensar. Só pela sua reunião, se obtém conhecimento”. (*Crítica da Razão Pura*, B75)

Ele insistiu ainda que nosso conhecimento está também sujeito a outra limitação de um tipo inteiramente diferente. Tudo o que apreendemos

de um modo ou de outro, seja uma percepção, uma sensação, uma lembrança, um pensamento, ou o que quer que seja, é apreendido por nós por meio de nosso aparelho corporal, por nossos cinco sentidos, nosso cérebro e nosso sistema nervoso central. Qualquer coisa com que esse aparelho conseguir lidar, pode ser uma experiência para nós. Mas aquilo com que ele não conseguir lidar, jamais poderá ser experiência para nós, pois não temos condições de apreendê-lo. Isso não significa que nada mais exista. Para além de onde nosso conhecimento alcança, *qualquer outra coisa* pode existir, mas seja lá como for, não temos meios de apreendê-la.

De um lado está o que existe, independente de nós e de nossa capacidade de experiência, e de outro está o que temos meios de experimentar. Os dois são radicalmente diferentes. O que é entregue à nossa consciência é o produto de nosso aparelho corporal, e assume as formas que assume, por causa da natureza deste aparelho. Isso significa que aquilo que as coisas são, independentemente de nossos modos de percepção, é algo de que não podemos formar nenhuma noção. De um lado temos o mundo das coisas como nos aparecem, e que Kant chama de **mundo dos fenômenos**, aquilo que temos meios de experimentar, o mundo dos objetos tal como aparecem para nós, onde todas as formas que esse conhecimento assume dependem do sujeito, ou seja, o mundo do conhecimento possível. Do outro lado está o **mundo das coisas em si**, tal como são em si mesmas, que chama de *noúmenon*, onde seu modo de existência nada tem a ver com os modos particulares com que registramos as coisas, pois é o mundo dos objetos em si, não dependem do sujeito e não é possível conhecer.

O mundo tal como aparece a nós não é um caos, pois ele está impregnado de ordem de vários tipos diferentes. Os constituintes fundamentais de toda essa ordem de coisas são os *objetos materiais* que existem numa estrutura de *espaço* e *tempo*. O que estes fundamentos caracterizam é o mundo da experiência, pois são características do modo, como nós, seres humanos, percebemos e entendemos. *Espaço* e *tempo* são formas da nossa sensibilidade, sem as quais não conseguiríamos perceber ou apreender nada no mundo. Essas formas de sensibilidade são as redes dentro das quais capturamos tudo quanto percebemos. E as categorias<sup>21</sup> de entendimento são estruturas dentro das quais tornamos inteligíveis para nós mesmos, tudo quanto nossos sentidos captam, sem as quais não conseguiríamos apreender nada do mundo a nossa volta. Todas essas coisas são aspectos de como funcionamos enquanto *sujeitos* experimentadores, enquanto seres no mundo (Magee, Bryan. *História da Filosofia*, 1999) Assim, o sujeito deve apresentar *capacidades* ou *faculdades* que possibilitem a experiência e o próprio conhecimento.

A primeira destas faculdades é a *sensibilidade*, definida como “a capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos”. Na *sensibilidade*, essas representações se dão de modo imediato pela *intuição*, que é fundamental a toda experiência estética. Além disso, para Kant o modo originário do conhecimento não é o

---

<sup>21</sup> Categorias, do grego κατηγορία, em geral, qualquer noção que sirva como regra para a investigação ou para a sua expressão lingüística em qualquer campo. (...) Para Kant as categorias são os modos pelos quais se manifesta a atividade do intelecto, que consiste, essencialmente, “em ordenar diversas representações sob uma representação comum”, isto é, em julgar. Elas são, portanto a forma do juízo, isto é, as formas em que o juízo se explica, independente do seu conteúdo empírico. (Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*)

juízo, mas a *intuição*. Entretanto, ele distingue *intuição empírica* e *intuição pura*: *intuição empírica* é aquele conhecimento no qual estão presentes as *sensações*, ou mesmo os efeitos causados na sensibilidade ao ser afetada pelos objetos; e *intuição pura*, a forma da sensibilidade que prescinde da matéria, por exemplo, o *tempo* e o *espaço*, que são condições *a priori* de possibilidade da *intuição empírica*.

Conhecer é síntese. O que entra em nós é uma informação sem forma, a impressão (aquilo que recebemos de fora), que é recebida por nossa estrutura sensorial: as formas da sensibilidade: *tempo* e *espaço*. O objeto só pode ser intuído no tempo e no espaço, e por isso constitui-se naquilo que Kant chamou de *fenômeno*, isto é, “objeto indeterminado de uma intuição empírica”. Mas se o objeto dado na intuição empírica é indeterminado, então a síntese, que o determina, não pode estar nele. Nem na sensibilidade, pois é nela que o objeto indeterminado aparece como tal, no tempo e no espaço.

Como então se dá a síntese? A síntese pressupõe uma faculdade do sujeito do conhecimento, cuja ação seja sintetizar. Essa faculdade é o *entendimento*, que Kant define como “faculdade de pensar”. O pensamento é o conhecimento mediante conceitos, que são sintetizados por juízos, que se formulam de acordo com certas regras e princípios da lógica, que, dados *a priori*, são condições de possibilidade dos próprios juízos. As formas possíveis de juízos podem se referir à *quantidade*, *qualidade*, *modalidade* e *relação*.  
(Caygill. *Dicionário Kant* )

As categorias ou os vários modos com que o intelecto unifica e sintetiza, podem ser enumeradas *a priori* porque não apresentam nenhum conteúdo empírico e referem-se apenas à forma do entendimento. A condição subjetiva de todos os juízos é a própria faculdade de julgar. Utilizada com relação a uma representação pela qual um objeto é dado, esta faculdade requer a concordância de duas faculdades de representação: da *faculdade da imaginação* (para a intuição e a composição do múltiplo da mesma) e da *faculdade do entendimento* (para o conceito como representação da unidade desta compreensão). (*Crítica do Juízo*, § 35)

Portanto, a **experiência estética** para Kant é: **intuitiva, sensível e cognitiva**. *Experiência estética intuitiva* é quando pela intuição as representações se dão de modo imediato na sensibilidade. É o efeito imediato que recebemos quando somos afetados pelos sentidos como a visão, audição, etc. *Experiência estética sensível* é a das emoções, mas apenas o fato de experimentar um sentimento, não significa que se está vivenciando uma experiência estética, pois esta começa com uma atividade conceitual (as associações podem ser conceituais). Falar de um sentimento é sempre conceitual, já que a experiência estética é exclusivamente humana. *Experiência estética cognitiva* porque o artista é sensível, mas também usa a cognição, pensa o que vai criar, como tornar visível ou como fazer sentir uma obra pensada apenas por ele. Assim, a *experiência estética* para Kant é fundamentada na *intuição* ou no *sentimento* dos objetos que nos satisfazem, e *essa sensação* começa e termina em relação aos objetos que a provocam<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Conforme curso: *Kant e a experiência estética*, com Christel Fricke (Heidelberg/Alemanha) e Álvaro Valls (UFRGS), de 23/09 a 03/12/1999, no IA/UFRGS.

Lyotard lembra-nos que houve uma “mudança de estatuto da experiência estética, quando ela deixa de se exprimir em primeiro lugar nos julgamentos de gosto, e passa a ser utilizada para explorar uma situação histórica da vida, ou seja, quando é relacionada com problemas da existência. Porque esta experiência entra assim num jogo de linguagem que já não é o da crítica estética, intervém nos procedimentos cognitivos e nas expectativas normativas e altera o modo como estes diferentes momentos *remetem* uns para os outros”. (Lyotard, 1993, p.15)

No entanto, sabemos que falar de uma *experiência estética* é um grande desafio, porque esse tipo de experiência é quase inexprimível, pois se trata de *sensação*, provocada pela satisfação imediata e intensa dessa experiência. *Sentir* é algo ambíguo, pois o sensível é, ao mesmo tempo, a qualidade que está no objeto e o sentimento interno que nosso corpo possui das qualidades sentidas. Portanto, a emoção estética ultrapassa toda e qualquer apreensão sensorial. Por conseguinte, a *experiência estética*, embora pressuponha a ação de um estímulo exterior, contraria o curso normal das sensações.

Portanto, este é o entendimento que obtivemos da relação que se estabeleceu na recepção da obra de arte “*Uma Extensão no Tempo*”, de Artur Barrio. A forma como apreendemos esse tipo de trabalho artístico, a maneira como se deu a *experiência estética sublime* vivenciada através dessa arte, o modo como fomos profundamente afetados por ela.

## CONCLUSÕES

A poética “Uma Extensão no Tempo”, de Artur Barrio, não só possibilitou a *experiência estética sublime* conforme acreditamos ter fundamentado aqui nesta pesquisa, como também estimulou uma profunda reflexão sobre os trabalhos artísticos que acontecem nos nossos dias, através desta prazerosa investigação. Prazer que começou com a fruição da obra e se estendeu para a pesquisa, em cada momento que tateando por aqui e por ali, encontrávamos respostas ao mesmo tempo em que novos caminhos se abriam. Impressionada com a força dessa arte, com as sensações e sentimentos provocados por ela, e particularmente intrigada com aquele “*não sei quê*” vivenciado através dessa poética é que saímos nesta viagem.

Entretanto, os desafios não foram poucos já que nos aventuramos a tirar um conceito de sua abstração filosófica e apontá-lo numa prática artística, ou seja, afirmar que uma obra de arte tornou possível uma experiência estética incomum, a do *sublime*.



Passamos então a estruturar condições que possibilitaram fundamentar que a sensação do sublime foi experienciada através dessa poética de Barrio e que, portanto, esta categoria estética serve como suporte para análise e interpretação de determinadas obras de arte. Questões decorreram desse problema e foram formuladas no início de cada capítulo, instigando apresentar suas respostas.

Numa breve recapitulação vamos ver o itinerário percorrido, isto é, vamos recordar os “saberes” obtidos pela investigação:

Em primeiro lugar tratamos de esclarecer o porquê do olhar *sobre* essa poética a partir de uma categoria estética e porquê do sublime, já que nesses tempos de permissividade falar em categoria estética já é uma questão polêmica. Ainda mais essa categoria que por si mereceu atenção, pois conforme observamos no decorrer da pesquisa, por estar a muito tempo associada ao místico e ao religioso, causou um certo estranhamento por parte das pessoas que fomos encontrando pelo caminho, quando passamos a estabelecer vínculos entre ela e obras de arte contemporâneas. Assim, o porquê de um olhar a partir de uma categoria estética como a do sublime, se deve ao fato que também a estética sofreu transformações no século XX, particularmente a partir da ruptura que se dá nos anos sessenta quando vai buscar na sua etimologia o *sentir*, a “sensação”, só que é um *sentir* que se move numa direção oposta à conciliação estética. Onde algo desse sentir vai

inspirar-se principalmente em certas estéticas da forma, influenciadas pela problemática do sublime.

Começamos com a divisão do trabalho na forma clássica, isto é, em três capítulos, sendo que o primeiro mais conceitual, deu sentido a noção de *categoria estética do sublime* e, percorreu a trajetória das *poéticas sublimes* desde a Antigüidade Clássica até o século XIX, relacionando-a a outras categorias estéticas em suas manifestações nas obras de arte. Contextualizamos historicamente esta categoria estética tanto como conceito quanto prática artística para possibilitar uma maior compreensão sobre a profunda mudança que ocorreu com ela no século seguinte, o século XX.

Nesse momento respondemos a pergunta pelo sentido da noção de *categoria estética*, para em seguida esclarecer o sentido de *categoria estética do sublime*. Argumentamos que *categoria estética* serve para indagar e compreender a própria realidade, e que para Kant são conceitos puros do entendimento, que não descrevem a realidade, mas tornam possível explicá-la. São os modos pelos quais se manifesta à atividade do intelecto, que consiste em ordenar diversas representações sob uma representação comum, isto é, em julgar. Mas, a *categoria estética do sublime*, segundo Kant é transcendental, isto é, condição de possibilidade da experiência; é uma estrutura que torna possível uma relação com o mundo, pois eleva a “alma” acima do lugar-comum, é uma experiência supra-sensível. E para Lyotard, a questão do sublime comanda fortemente a problemática das artes

da modernidade e da contemporaneidade, pois o que determina o sublime é o indeterminado, o *informe*. Ele parte do conceito kantiano de sublime onde essa categoria excede a sensibilidade, além de possibilitar uma experiência estética do *absoluto* através da insuficiência da forma.

No segundo capítulo demos destaque as *poéticas sublimes no século XX*, porque neste período essa categoria estética é reativada, porém é ressignificada, ressimbolizada, deixando de ser apenas “presentificação” do sagrado, amplia suas fronteiras. Observamos como e porquê de sua ressignificação, mas focando principalmente a transformação que ocorreu a partir da ruptura dos anos sessenta, a fim de diferenciar e analisar como esta categoria estética é reativada pela modernidade e de que maneira chega até os dias atuais. O que expusemos aqui foi à trajetória das *poéticas sublimes no século XX*, desde a modernidade até a contemporaneidade (que compreende a pós-modernidade), para chegarmos até a poética de Barrio, “Uma extensão no Tempo” que aconteceu em 1995.

Tratamos de responder a pergunta sobre os fenômenos de ruptura, interrelações e contraposições que distinguiram os paradigmas epistemológicos, nas práticas e teorias artísticas e na noção de sublime do século XX, traçando breves paralelos entre o cenário artístico brasileiro e internacional. Dentro deste capítulo conseguimos clarear que a ressignificação da noção de *sublime* se deu a partir da ressignificação da noção de *aura*, como também sua ruptura, isto é, quando o *sublime* deixa de estar condicionado

ao místico e ao religioso como aconteceu até o século XIX. Também tivemos a oportunidade de expor como se dá à manifestação do sublime através da prática artística quando existe o *objeto artístico* e como se dá quando este *objeto artístico é desmaterializado*. Passando então por outra transformação e ressurgindo com mais força. Afinal, a arte foi se tornando cada vez mais *informe*, transformando-se assim em terreno fértil para esta categoria estética do sublime, conforme observamos nas noções de Kant e Lyotard.

E no terceiro capítulo apontamos como a prática artística e o conceito filosófico se cruzaram, ou seja, através da leitura dessa poética identificamos a possibilidade desse tipo de arte contemporânea, provocar a *sensação do sublime*.

Tratamos em primeiro lugar da *obra de arte*. Decodificamos o simbolismo dos materiais empregados pelo artista e suas interrelações, como forma de evocar em nós sensações talvez do nosso arquétipo cultural. Para a seguir, estabelecer paralelos entre o conceito filosófico de sublime e as sensações e sentimentos que essa poética provocou. Portanto, observamos os aspectos formais dessa obra, seus elementos materiais e simbólicos e seu aspecto mais relevante para esta pesquisa que é a “presentificação” do “impresentificável”, isto é, do Tempo. Apontamos como esta presentificação se deu a partir do momento em que Barrio nos *fez sentir* algo que não se pode ver, mas que se pode conceber, e nos provocou a sensação do absolutamente grande, do absolutamente infinito.

Depois nos preocupamos com *o fazer da obra de arte*, pelo processo de instauração da obra, isto é, da abordagem *poiética*, ou como sugere Passeron, a ciência normativa dos critérios da obra e das operações que a instauram. Pois compreender mais profundamente essa poética, pressupõem compreendermos também os processos criativos do artista. Assim fomos igualmente possibilitando ao leitor desta dissertação a trajetória artística de Barrio, a coerência de suas obras com suas posições político/ideológicas e com seu tempo, além de destacar que ele não é bem um artista de ateliê, pois muitos dos seus trabalhos artísticos são interferências urbanas, acontecem na cidade, nas ruas, com as pessoas, onde Barrio como um *voyeur* assiste o encontro inesperado da obra com o público, assiste as experiências que suas obras vão provocando nos espectadores. Também tratamos de suas preocupações com o conceito “arte”, com a utilização de materiais “pobres” até como forma de protesto de um artista que vive e trabalha no Terceiro Mundo. Destacamos também, que na produção de Barrio, como de outros contemporâneos, há um deslocamento de eixo: suas intervenções deixaram de centrar-se na criação de objetos formalizados como quadros, esculturas, gravuras, etc., em nome da exploração da potência sensível e instantânea da intervenção propriamente dita. Por isso aprofundamos a questão de ser uma obra em “trânsito”, porque está ligada a essa experiência da simultaneidade, de dilatação do presente, do acontecimento.

E por último, tratamos da questão da *recepção da obra de arte*, isto é, da relação da obra de arte com o espectador, da *experiência estética* propriamente dita. Suas diversas interpretações, as influências da nova tendência teórica a partir de H.R. Jauss e de W. Iser, as transformações que vão ocorrendo com esta questão através dos tempos, para esclarecer de que forma esta se dando nos dias de hoje. Pois conforme afirmou Lyotard, houve mudança de estatuto da experiência estética quando ela deixou de se exprimir em primeiro lugar nos julgamento de gosto, e passou a ser utilizada para explorar uma situação histórica da vida, ou seja, quando passou a ser relacionada com problemas da existência.

Não estamos pretendendo concluir definitivamente a questão principal, ou seja, fundamentar que essa poética “Uma Extensão no Tempo”, de Barrio, nos provocou a *experiência estética sublime*, pois se trata apenas de encerrar um raciocínio, uma argumentação.

Sabemos que construir uma ponte ligando de um lado a filosofia e de outro a arte, não é tarefa muito fácil. No entanto, devemos lembrar que uma ponte é um lugar de passagem, um lugar suspenso entre dois pontos onde se apóia, ligando um ao outro num movimento contínuo. Entretanto, por ser um lugar de passagem, muitas coisas acontecem, muitas possibilidades surgem. Estamos tratando nesse caso, do fato desta ponte, que nos fez ficar num ir e vir constantes, acabar por nos possibilitar uma abertura para continuarmos nossa investigação. Como falamos no início, na medida em que respostas foram sendo encontradas, novas perguntas surgiam.

Pois foi assim que chegamos até o final desse trabalho de investigação, com mais questões brotando nesse terreno fértil em que se desenvolveu nossa pesquisa, como por exemplo: Quais as formas artísticas que permitem à experiência estética transcender a forma? A arte tecnológica integrar-se na estética do sublime? De que maneira?

Novas portas se abriram, estimulando nosso desejo em dar continuidade a essa pesquisa *sobre* a arte contemporânea, principalmente a que acontece no Brasil, conforme dissemos na introdução, por estar em contato direto com ela, e por acreditar que estamos contribuindo para a pesquisa *sobre* arte brasileira no nosso país, sem, no entanto esquecer da *sensação* que ficamos na conclusão do trabalho, de que conseguimos enxergar um pouco mais longe. E se assim o fizemos, como dizia Newton, “se enxerguei mais longe, foi porque me apoiei nos ombros de gigantes”.  
(Magee, 1999, p.68)

BIOGRAFIA – trajetória inicial.  
**Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes**

**Nasceu na cidade do Porto, Portugal, em 1º de fevereiro de 1945. Em 1955 viajou para o Brasil e fixou-se na cidade do Rio de Janeiro, onde vive e trabalha.** Fez seus estudos na Escola de Belas Artes, e começou em 1966, registrar seus escritos e desenhos em *CadernosLivros* que representam o embrião de seus trabalhos. **Principais exposições:** Em 1967 apresentou seus desenhos em coletiva na Galeria Gemini/RJ. Em 1969, realizou trabalho conjunto com Ivald Granato e Luís Pires para a representação brasileira à VI Bienal de Paris e expôs na Galeria Celina/RJ. Participou também em 1969 do Salão da Bússula, no Museu de Arte Moderna/RJ. Em 1978 expõe *CadernosLivros* na Pinacoteca/SP. Em 1983 expõe no Museu de Arte Moderna/RJ. Em 1999 expõe no *Queens Museum of Art*, Nova York. Em 2000 expõe no Museu de Arte Contemporânea, Serralves, Portugal, e neste mesmo ano expõe no Paço das Artes/SP.

Em 1979 o Instituto de Artes Plásticas da Funarte dedica-lhe o livro “Artur Barrio”, dentro da Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Em 1988 Recebe o Prêmio Mario Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Seus *CadernosLivros*, Desenhos e Registros de Trabalhos pertencem a vários museus e centros culturais, entre os quais, o Centro de Documentação Georges Pompidou, Paris; à Biblioteca Nacional, Paris; Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; à Pinacoteca do Estado de São Paulo e à Coleção Gilberto Chateaubriand.

O trabalho de Artur Barrio mantém até hoje uma atitude combativa contra os conceitos tradicionais de arte.



## BIBLIOGRAFIA SOBRE O ARTISTA:

### LIVROS:

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger.**

São Paulo: Nobel, 1993.

BARRIO, Artur Alípio. **Barrio.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

CANONGIA, Ligia. **Artur Barrio.** IN: *Poéticas da cor.* Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

CABO, Sheila. **Barrio: a morte da arte como totalidade.** IN: BASBAUM, Ricardo (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CANONGIA, Ligia. **Barrio.** IN: *Quase Cinema – Cinema de artista no Brasil 1970 / 1980.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Barrio: trajeto isolado.** Rio de Janeiro: FUNARTE, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1978.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje.** São Paulo: Publifolha, 2002.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **A tripa e o vento.** IN: SALGADO, Renata (org.) *Imagem Escrita.* Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira século XX na coleção Chateaubriand.** Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

RIBEIRO, Marília. **A Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60.** IN: *Arte e política – algumas possibilidades de leitura.* São Paulo: FAPESP, 1998.

ZANINI, Walter. **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983, v.2.

### **CATÁLOGOS:**

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Situações: Registro.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

FUNARTE. **16º Salão Nacional de Artes Plásticas.** RJ: FUNARTE, 1998.

FUNARTE: **Arte Brasileira Contemporânea: Artur Barrio.** RJ: 1978.

FUNARTE. **Atitudes Contemporâneas. Sala Especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas.** Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1985.

FUNARTE. **Barrio: Registros de trabalho.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. **Arte: novos meios / multimeios. Brasil 1970 / 1980.** São Paulo: FAAP, 1985.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Universalis. XXIII Bienal Internacional de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XXIV Bienal Internacional de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

FUNDAÇÃO SERRALVES. **Regist(R)os.** Porto, Portugal, Fundação Serralves, 2000.

GALERIA DE ARTE SÃO PAULO. **Artur Barrio: Fragmentos.** São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1997.

GALERIA BANERJ. **Depoimento de Uma Geração 69 – 70**. Rio de Janeiro: Galeria BANERJ, 1986.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. **O sonho do arqueólogo**. Rio de Janeiro, MAC – Niterói, 1998.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **A Fronteira dos Vazios**. São Paulo, 1995.

MUSEU OF MODERN ART. **Information**. New York: MoMA, 1970.

#### **ARTIGOS: Revistas:**

ALVARO, Egidio. **Arte e revoluzione in Portogallo**. Documenti Oggi, Nápoles, fev./mar./abr., 1976.

MORAIS, Frederico. **Arte Brasil hoje**. Vozes, Rio de Janeiro, nov. 1970.

RESTANY, Pierre. **Lárt brasilien dans les sables mouvants**. Domus, Milão, n. 544, mar. 1975.

#### **ARTIGOS: Jornais:**

AYALA, Walmir. **Barrio e o radicalismo**. Jornal do Brasil. RJ: 11 fev. 1973.

BARRIO, Artur. **On the behavior of the observer observed**. Makkon, Amsterdam, out. 1985.

BITTENCOURT, Francisco. **Os Cadernoslivros de Barrio**. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro, 6 dez. 1978.

BOCCANERA, Sílio. **A obra acaba, a idéia fica**. Jornal do Brasil. RJ: 1971.

CANCINO, Cristian. **Artur Barrio reage com matéria podre**. Folha de São Paulo. São Paulo, 9 nov. 1999.

## TABELA DAS ILUSTRAÇÕES

1. **Procissão das Panatenéias, 447-432.** Fídias. .... p. 42  
Fragmento do friso do Parthenon.
2. **Hipodamia atacada por um centauro, 460 a c.** ..... p. 44  
Frontão ocidental do Templo de Zeus em Olímpia.
3. **O Juízo Final (detalhe), 1541.** Miguelangelo ..... p. 49  
Capela Sistina, Roma.
4. **Pietá, 1497-1499.** Miguelangelo. .... p. 50  
Mármore, altura 174 cm, base 195 cm.
5. **Dois Sátiros, 1614-1618.** Rubens. .... p. 51  
Óleo sobre tábuas. 56 X 50,5 cm.
6. **O rapto de Perséfone, 1621-1622.** Bernini. .... p. 52  
Mármore, altura 255 cm. Roma.
7. **A criada de cozinha, 1658.** J. Vermeer. .... p. 56  
Óleo sobre tela. 45 X 40 cm.
8. **Pesadelo, 1785-1790.** John Henry Füssli. .... p. 58  
Óleo sobre tela, 75 X 64 cm.
9. **A visão de Ezequiel, 1805.** William Blake. .... p. 59  
Óleo sobre tela.
10. **Quadrado Preto sobre fundo Branco, 1913.** C. Malevitch..... p. 83  
Óleo sobre tela, 106,2 X 106,5 cm.
11. **Pássaro no Espaço, 1928.** Constantin Brancusi. .... p. 85  
Bronze polido, altura 137,2 cm – circunferência 9,5-37,7 cm.
12. **Vir Heroicus Sublimis, 1950.** Barnett Newman. .... p. 88  
Óleo sobre tela, 24,2 X 513,6 cm.
13. **Light Red over Black, 1957.** Mark Rothko. .... p. 90  
Óleo sobre tela, 232,7 X 152,7 cm.
14. **Séries A, 1967.** Sol Le Witt. .... p. 96  
Estruturas de madeira. 7.12 X 7.12 X 2.06 m.
15. **The Éden Plan, 1969.** Hélio Oiticica..... p. 98  
Instalação. Barcelona.

- 16. A casa é o corpo, 1968.** Ligia Clark. .... p. 99  
Experiência com objeto relacional.  
Plástico, rede, lona, elástico. 180 X 80 X 16 cm.
- 17. Sem título, 1970.** Eva Hesse. .... p. 100  
Fibra de vidro sobre polietileno. Poste mais alto: 2.82 cm.
- 18. O fim do século XX, 1983.** Joseph Beuys. .... p. 112  
Instalação. Galeria Schmela.
- 19. Líquidos Preciosos, 1992.** Louise Bourgeois. .... p. 114  
Instalação. Madeira e vários materiais. Altura 426,7 cm.
- 20. Sem título, 1995.** Rivane Neuenschwander. .... p.115  
Instalação. Nylon e incenso. 30 X 8 X 6 cm.
- 21. Situação TE e TT1, 1970.** Artur Barrio. .... p.145  
Troupas ensanguentadas: lixo, ossos, carne.
- 22. Registro de Processo, 1981-1982.** Artur Barrio. .... p.146  
Do trabalho artístico: A contelação da Tartaruga.
- 23. Livro de Carne, 1979.** Artur Barrio. .... p.149
- 24. Uma Extensão no Tempo, 1995.** Artur Barrio. .... p.122  
Sal grosso, lâmpadas, aro, aste, saco de lona, guia de ferro.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. São Paulo: Editora Projeto, 1989.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo. (org.) **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Teixeira Coelho (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Relógio D'água Editores, Lisboa, 1992.

- BENJAMIN, Andrew e OSBORNE Peter (org.) **A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência.** Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1997.
- BORIE, Monique. DE ROUGEMONT, Martine. SCHERER, Jaques. **Estética Teatral: textos de Platão a Brecht.** Tradução de Helena Barbas. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996.
- BOUSSO, Vitória. (org.) **Artur Barrio - a Metáfora dos Fluxus. 2000/1968.** São Paulo: Editora Paço das Artes, 2000.
- BOZAL, Valeriano. **Sublime. IN: História de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas.** Edición revisada y aumentada. v.I. *Ed. La Balsa de la Medusa*, Madrid, 2000.
- \_\_\_\_ **Modernos y Postmodernos.** Col. *Historia del Arte, n.50*, Madrid, 1993.
- BRITES, Blanca. CATTANI, Icleia e KERN, Maria Lúcia (org.) **Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte.** – Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS; FAPERGS; CNPq., 1991.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização.** Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 1999.
- BURKE, Edmund. **Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello.** Editorial Tecnos, Madrid, 1997.
- CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira. Um guia de tendências.** São Paulo: Editora Iluminura, 2001.

CATTANI, Icleia Borsa. **Imagens e Semelhanças. IN: Espaços do Corpo:**

**Aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977-1985).**

KERN, Maria Lucia B.; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia Borsa.

Porto Alegre: Ed. Da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995.

CERÓN, Ilena Pradills. REIS, Paulo (org.). **Kant: crítica e estética na**

**modernidade.** São Paulo: ed. SENAC, São Paulo, 1999.

CHALUMEAU, Jean-Luc. **As Teorias da Arte.** Tradução de Paula Taipas.

Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** São Paulo: Lemos, 1999.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna.** Tradução Waltensir

Dutra. 2<sup>o</sup> ed. São Paulo; Martins Fontes, 1996.

COURTINE, Jean-François. DEGUY, Michele (et al) **Du Sublime. Éditions**

*Belin, Paris, 1988.*

DE FUSCO, Renato. **História da Arte Contemporânea.** Tradução de Maria

Jorge Vilar de Figueiredo. Editora Presença, Lisboa, 1988.

DELEUZE, Gilles. **A filosofia crítica de Kant.** Tradução Germiniano Franco

Edições 70, Lda. Lisboa-Portugal, 1963.

\_\_\_ e GUATTARI, Félix. **Percepto, Afecto e Conceito. IN: O que é**

**Filosofia?** Tradução Bento Prado e Alberto Alonso Muñoz. Rio de

Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a Diferença.** Tradução de Ma. Beatriz

M.N. da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.



- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed.34, 1998.
- DOSSE, François. **História do Estruturalismo: o canto do cisne, de 1967 a nossos dias.** V.2 - Tradução Álvaro Cabral – São Paulo: Ensaio, Campinas, 1994.
- DUARTE, Paulo Sergio. **Anos 60. Transformações da arte no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Campos Gerais, 1998.
- DUARTE, Rodrigo. (org.) **O Belo autônomo: textos clássicos de estética.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- \_\_\_ **Belo, Sublime e Kant.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução de Maria Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje.** São Paulo: Publifolha, 2002.
- FERREIRA, Glória, MELLO. Cecília Cotrim de (org.) **Clement Greenberg e o debate crítico.** Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997.
- FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. **O sublime como Experiência do Trágico Moderno. IN: Mímesis e Expressão.** Rodrigo Duarte e Virginia Figueiredo (org.) Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- \_\_\_ **Observações sobre a Estética de Kant. IN: Belo, Sublime e Kant.** Rodrigo Duarte (org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

- FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Tradução de Ruy Oliveira. Edições 70, Lisboa, 2001.
- FOLSCHEID, Dominique; WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Metodologia Filosófica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRAHAM, Gordon. **Filosofia das Artes. Introdução à Estética**. Tradução Carlos Leone. Edições 70, Lisboa, 2001.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HARRISON, Charles. **Modernismo**. Tradução de João Moura. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural**. Tradução de Adail U. Sobral e Ma. Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o Belo na arte.**

Tradução Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HISTÓRIA DA FILOSOFIA. Coleção Pensadores. Ed. Nova Cultura, 1999.

HONNEF, klaus. **Arte Contemporânea.** Benedikt Taschen, 1994.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo.** Tradução Patrícia Farias

Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.**

Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

HUISMAN, Denis. **A estética.** Edições 70, Lisboa, Portugal, 1994.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime.** Tradução do “prefácio de

*Cromwell*”. Tradução e notas de Cilia Barretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

JANSON, H.W. **História da Arte.** Tradução J. A. Ferreira de Almeida e

Maria Manuela Rocheta Santos, colaboração de Jacinta Maria de Matos. 5<sup>o</sup> ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução Fulvia M. L. Moretto. Revisão

técnica Álvaro L. M. Valls. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do juízo.** Tradução de Valério

Rohden e Antonio Marques – 2<sup>o</sup> ed. RJ: Forense Universitária, 1995.

\_\_\_ **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime.** Tradução

Vinícius de Figueiredo – Campinas, SP: Papyrus, 1993.

\_\_\_ **Crítica da Razão Pura.** Tradução Manuela Pinto dos Santos e

Alexandre Morujão. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1997.

- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- \_\_\_ ***L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes.***  
Traduction Jean-Pierre Criqui. Editions Macula, Paris, 1993.
- \_\_\_ ***El inconsciente óptico.*** Traducción J. Miguel Esteban Cloquell.  
Editorial Tecnos S.A. Colección Metropolis, Madrid, 1997
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **A verdade Sublime**. Tradução Virginia de Araújo Figueiredo. **IN: A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia.** Virginia de Araújo Figueiredo e João Camilo Penna (org.) Tradução João Camilo Penna... (et al.) São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LACOSTE, Jean. **A Filosofia da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986.
- LONGINO. **Do Sublime**. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD, Jean-François. ***L'intérêt du Sublime. IN: Du Sublime.*** Éditions Belin, France, 1988.
- \_\_\_ **O Inumano**. Tradução Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Editorial Estampa, Lisboa, 1989.
- \_\_\_ **O pós-moderno explicado às crianças**. Tradução de Tereza Coelho. Publicações Dom Quixote. Lisboa, 1993.
- \_\_\_ **Lições sobre a analítica do sublime**. Tradução Constança M. Cesar, Lucy R. Moreira Cesar – Campinas/SP: Papyrus, 1993.
- \_\_\_ **Moralidades pós-modernas**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996.

- \_\_\_ ***El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia.*** Tradução: Alberto L. Bixio. Ed. Gedisa, Barcelona, 1997
- \_\_\_ **A condição pós-moderna.** Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa; Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1998.
- \_\_\_ ***La Diferencia.*** Tradução: Alberto L. Bixio. Ed. Gedisa, Barcelona, 1999.
- \_\_\_ **Peregrinações: lei, forma, acontecimento.** Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio.** Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Claudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MINK, Janis. **Marcel Duchamp.** Tradução portuguesa Zita Morais. Benedikt Taschen, 2000.
- ORTIZ DE URBINA, Ricardo Sánchez. ***La recepción de la obra de arte. IN: Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.*** Bozal, Valeriano. (org.) *Edición revisada y aumentada. v.II - Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 1999.*
- OSBORNE, Harold. **A Apreciação da Arte.** Tradução Agenor S. dos Santos. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** Tradução Ma. Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3<sup>o</sup> ed. – São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PASSERON, René. **Da estética a poiética.** Porto Alegre: Porto Arte. Revista de Artes Visuais, n.15, v.8, 1997.
- PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX.** Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

- \_\_\_\_ **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo.** Tradução de Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PICÓ, Josep. (org.) **Modernidad y Postmodernidad.** Alianza Editorial, Madrid, 1998 .
- PILLAR, Analice Dutra... (et al). **Pesquisa em Artes Plásticas.** Porto Alegre: ed. UFRGS/ ANPAP, 1993.
- REALE, Giovanni. **História da Filosofia Antiga.** Tradução Henrique C. de Lima Vaz e Marcelo Perine. vol.V. São Paulo: Loyola, 1995.
- RIEMSCHEIDER, Burkhard. GROSENICK, Uta. **Arte at the turn of the millennium.** Taschen, 1999.
- SALGADO, Renata (org.). **Imagem escrita.** Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Convite a Estética.** Tradução Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- SANTAELLA, Lucia. NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1998.
- STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da Arte Moderna.** Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.
- STEIN, Ernildo. **Epistemologia e crítica da modernidade.** Ijuí: UNIJUÍ, 1991
- STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno.** Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac & Naify , 2001.

TEIXEIRA COELHO, José. **Moderno e pós-moderno. Modos & Versões.**

São Paulo: Iluminuras, 1995.

VALLS, Álvaro L.M. **Pontes entre Adorno e Gadamer. IN: Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana.** Porto

Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo:

Martins Fontes, 1996.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mito & Política.** Tradução de Cristina

Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WALTHER, Ingo F. (org.) **Arte do século XX.** Tradução de Zita Morais.

vol. I e II, Germany: Tachen, 1999.

WALKER, John A. **A arte desde o pop.** Tradução Luiz Corção. Barcelona,

Editorial Labor, 1977.

WOLFE, Tom. **A palavra pintada.** Tradução de Lia Alvergawyer. Porto

Alegre: L&PM, 1987.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos.** Tradução de Marcelo Brandão

Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência.**

Campinas, São Paulo: Autores Associados, 1998.

ZANINI, Walter. (org.) **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto

Walther Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, v. I e II, 1983.

## CATÁLOGOS:

- ANTARTICA ARTES COM A FOLHA. Cosac & Naify Edições Ltda, 1998.
- ARTE CONSTRUTIVA NO BRASIL. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Companhia Melhoramentos; São Paulo; DBA Artes Gráficas, 1998.
  - BRAZILIANartBOOK. Show de Arte Brasileira. São Paulo: G&A Ed. Brazil,1999
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo Geral dos participantes.* XXIII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal De São Paulo, 1996.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Universalis.* XXIII Bienal Internacional de São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo Geral das Salas Especiais* XXIII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996.
- II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: CATÁLOGO GERAL  
Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. POA: FBAVM, 1999.
- II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL: JULIO LE PARC ARTE E TECNOLOGIA / Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.  
POA: FBAVM, 1999.



## DISSERTAÇÕES E TESES

ARAUJO, Marco Antonio Gomes. ***El eclecticismo en la pintura***. Tese de doutoramento. *Universidad Complutense de Madrid, Faculdade de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Madrid, 1998.*

BALDISSEROTO, Ana Flávia. **Artur Barrio**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes. RS: Porto Alegre, 1999.

SANTOS, Nara Cristina. **O instante na imagem ótica e numérica: uma Maneira de olhar o tempo na arte contemporânea**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Departamento De Artes Visuais do Instituto de Artes. RS: Porto Alegre, 1997.

## DICIONÁRIOS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bosi . São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BERTRAND. **Dicionário francês-português**. Coligido do Grande Dicionário De Domingos de Azevedo por Jean Rousé. Bertrand Ed., Portugal, 1986.

- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Consultoria da edição Brasileira, Danilo Marcondes. Tradução, Desidério Murcho...et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- CAYGILL, Howard. **Dicionário Kant**. Tradução de Álvaro Cabral, revisão técnica de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)** Tradução Vera da Costa e Silva... (et al.) 10.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. Tradução: Marcelo Brandão Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DICIONÁRIO DA PINTURA MODERNA. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: Editora Hemus, 1981.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antonio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KELLER, Alfredo Josef. **MICHAELIS: alemão-português e português-alemão**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1996.
- MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral – 2<sup>o</sup> ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1996.

OXFORD **Dicionário Escolar português-inglês e inglês-português.**

Oxford University Press, 1999.

PASSWORD: ***English Dictionary for speakers of portuguese.*** *Translated and edited by John Parker and Monica Stahel.* 2.ed. S P: Martins Fontes, 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução sob a direção de J.

Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Isidro, S.J. **Dicionário grego-português e português-grego.**

Livraria Apostolado da Imprensa, Braga, 1990.

SEÑAS: ***Dicionário para la enseñanza de la lengua española para***

***brasileños/Universidad de Alcalá de Henares.*** Departamento de

filologia. Tradução de Eduardo Brandão e Claudia Berliner. São Paulo:

Martins Fontes, 2000.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino Português.** Editora Gráficos

Reunidos, Ltda, Porto, 1942.