

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ
CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO FILOSOFIA *STRICTO SENSU*
MESTRADO

O SUBLIME KANTIANO NO HORIZONTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA

CURITIBA
2007

GLADYS MARIOTTO

O SUBLIME KANTIANO NO HORIZONTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia.

CURITIBA

2007

Dados da Catalogação na Publicação
Pontifícia Universidade Católica do Paraná
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR
Biblioteca Central

M342s
2007 Mariotto, Gladys
O sublime kantiano no horizonte da arte contemporânea / Gladys Mariotto ;
Orientador, Eladio Constantino Pablo Craia. -- 2007.
110 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná,
Curitiba, 2007

Bibliografia: f. 106-110

1. Filosofia alemã. 2. Kant, Immanuel. 3. Arte – Filosofia. 4. Lyotard, Jean
François. I. Craia, Eladio Constantino Pablo. II. Pontifícia Universidade Católica
do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

CDD 20. ed. – 193

GLADYS MARIOTTO

O SUBLIME KANTIANO NO HORIZONTE DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná como requisito para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Eladio Constantino Pablo Craia – Orientador
Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Prof. Dr. Valerio Rohden
Universidade Luterana do Brasil

Prof. Dr. Cleverson Leite Bastos
Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Curitiba, 28 de setembro de 2007.

RESUMO

Este estudo pretende refletir acerca da obra estética kantiana, mais especificamente abordar a noção de sublime. Parte desta reflexão tem como campo de trabalho, principalmente, as obras *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* e *Crítica da faculdade do juízo*, ambas de Immanuel Kant. Outro apoio para esta pesquisa está na condução de Jean François Lyotard, em sua análise do fenômeno pós-moderno e na recuperação que faz do sublime kantiano para a estética atual. Nessa fase a pesquisa se sustenta nas obras *Lições sobre a analítica do sublime*, *A condição pós-moderna* e o artigo *O que é pós-moderno*. Por fim, em vista da recuperação lyotardiana, o trabalho analisa o sublime kantiano na perspectiva da arte contemporânea, aplicando-o a obras de arte atuais.

Palavras-chave: sublime, belo, Immanuel Kant, Jean François Lyotard, pós-moderno, arte, arte contemporânea, estética.

ABSTRACT

This study intends to reflect about the kantian aesthetic theory, more specifically an approach the notion of sublime. Part of this reflection is mainly have as works field the pieces *Observation on the feeling of the beauty and sublime* and *Critique of judgment* both from Immanuel Kant. Another support for this research will be in the conduction of Jean François Lyotard, in it analysis of the postmodern phenomenon and in the recovery that it makes on kantian sublime for the nowadays aesthetic. At this moment the research is supported in the works: *Lessons on the analytic of sublime*, *The postmodern condition* and the article *What is postmodern*. In conclusion, based on the Lyotard recovery kantian point of view, intends to analyze the kantian sublime in the perspective of the contemporary art and apply it on pieces of contemporary art works.

Keyords: sublime, beauty, Immanuel Kant, Jean François Lyotard, postmodern, art, contemporary art, aesthetic.

LISTA DE FIGURAS

Fig. nº 1 Bird in space	08
Fig. nº 2 Bicycle wheel	57
Fig. nº 3 Branco sobre branco	63
Fig. nº 4 Quadrado negro sobre fundo branco	66
Fig. nº 5 Natureza morta	71
Fig. nº 6 Improvisação "Klamm"	72
Fig. nº 7 <i>Vir heroicus sublimis</i>	77
Fig. nº 8 Um	82
Fig. nº 9 The crossing.....	88
Fig. nº 10 Les pissentiles.....	91
Fig. nº 11 The weather project	95
Fig. nº 12 Tropicália.....	96
Fig. nº 13 The weather project	100

LISTA DE ABREVIATURAS

CFJ – Crítica da faculdade do juízo

CRP – Crítica da razão pura

LSAS – Lições sobre a analítica do sublime

OSSBS – Observações sobre o belo e o sublime

UIFSNIBS – Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do belo e do sublime

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 O BELO, O SUBLIME E A TERCEIRA CRÍTICA	16
1.1 O BELO	31
1.2 O SUBLIME	37
1.2.1 Sublime matemático.....	41
1.2.2 Sublime dinâmico.....	44
2 SUBLIME E PÓS-MODERNO	48
3 A ARTE CONTEMPORÂNEA	69
3.1 ARTE DO SÉCULO XX.....	75
3.2 ARTE DO SÉCULO XXI	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

Em 1927 a escultura *Bird*, de Constantin Brancussi, teve sua identidade colocada em cheque, pois por decisão de um funcionário da alfândega americana, ela fora taxada como uma peça de pedra e bronze, sem qualquer espécie de benefício fiscal que normalmente é conferido às obras de cunho cultural e artístico. A alfândega britânica, 11 anos depois, viu-se diante do mesmo impasse, isto é, esculturas importadas da França não puderam entrar em solo inglês sob o título de obras de arte, pois não havia como provar que eram obras artísticas.



Figura nº 1 - Bird in space 1927 - Constantin Brancussi - 118 cm x 27 cm National Gallery of art. Washington DC. Fonte: The 20th Century Art Book: Phaidon Press.

Desde Duchamp, tornou-se mais árdua a já complexa tarefa de saber ou intuir o que é e o que não é arte. Nada autoriza a falar de arte como se este termo tivesse um sentido unívoco. Essa idéia é incrivelmente elástica e o pouco que se pode afirmar, nos dias de hoje, é que já não se vivemos uma cultura da beleza, mas sim, da mescla entre reflexão e beleza.

Os grandes mestres viviam presos às limitações da pintura e apontavam como fatores negativos a superfície plana, o suporte e as propriedades do pigmento. Essa restrição começou a ser rompida pelas mãos dos impressionistas na primavera de 1874.

Um grupo de jovens pintores, entre eles Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degás e Cézanne, organizaram uma exposição que simbolizou a ruptura com os hábitos estéticos até então estabelecidos. A reação da crítica e dos visitantes foi implacável: os artistas foram acusados de zombarem de pessoas honestas. Muitas décadas passaram-se e gerações de artistas continuam a tentar convencer o público de suas dignas intenções.

O momento artístico atual decompõe mais uma vez as certezas do sistema artístico vigente e a decorrência disso é que o espectro das artes se tornou um amplo campo de atividades. É importante ressaltar novamente que isso se tornou possível graças à ousadia de Duchamp. Ele e Malévitch renunciaram à noção de que a arte deveria ter necessariamente que se submeter a um padrão estético pré-estabelecido e, dessa forma, os impressionistas estavam vingados. Hoje se pode considerar que a arte, longe de ser o ponto final de um processo iniciado pelas mãos do artista, é na realidade um encontro contínuo, afetivo e reflexivo com o mundo que a abriga. Não se pode mais observar passivamente uma obra de arte como se fosse um produto para ser consumido. Deve-se de forma ativa, torná-la parte do mundo que pertence não só ao artista, mas também ao espectador.

Isso não significa dizer, necessariamente, que a arte antiga fosse inferior por estar dominada pela exigência da representação. O que ocorre é que um novo elemento foi acrescentado à sua enorme gama de instrumentos, ou seja, explícita liberdade de criação. Arte sempre foi criação e em seus decisivos momentos, sinônimo de manifestação da liberdade, mas de um modo subversivo, quase clandestino. A liberdade criativa acontecia, apesar do clima artístico, como

se seu inconsciente aparecesse fugaz, no evento artístico. A conquista da liberdade como predicado essencial da arte serviu para que ela atingisse camadas mais profundas de reflexão e pudesse cogitar novas aberturas. Pode-se dizer que a obra de arte é hoje, de maneira apaixonada, a expressão da espontaneidade e de sentimentos intensos, assim como sonhou um dia o crítico Clement Greenberg¹.

Numa obra de arte, as expectativas nela depositadas, o papel do artista e a recepção do público não são uma constante, variam de uma época para outra. Desde aproximadamente 25 mil anos, quando o homem de Neanderthal usava a força de seus pulmões para espirrar tinta nas paredes da caverna, até o Século XXI, quando o homem contemporâneo também usa seus pulmões para movimentar uma vídeo-instalação, algumas obras se destacam além das outras, por terem a capacidade de falar algo mais. Neste sentido, a contemplação de uma obra de arte atual deve prontamente induzir o espectador à reflexão, levando-o a pensar nesse algo além.

O último vínculo com a objetividade da pintura foi rompido pelas mãos do movimento abstracionista que é filho do Século XX. Numa seleção de formas, os pintores desse movimento fizeram com que a figura fosse alterada num grau crescente de tal maneira que, aos olhos do público, ela se tornou irreconhecível. A total autonomia da forma foi proclamada por Wassily Kandinsky, na Alemanha, por volta de 1910. Em 1913, Kasimir Malevitch, na Rússia e Piet Mondrian na Holanda, criaram obras no mesmo clima. O Abstracionismo estava no ar. Atualmente a arte utiliza não somente as tintas e telas, que serviram de instrumento para a liberdade de expressão do movimento abstracionista, mas também usa luz, ar, som, pessoas, comida, sangue, suor e lágrimas (literalmente) como instrumentos de trabalho.

Conceitualmente, pelas mãos da abstração, a arte estava liberta para iniciar sua marcha na participação de uma sociedade que emergia do processo tecnológico. Estavam lançadas as raízes da nova era artística, que teria como joio uma requintada dose de reflexão. Todavia, o joio que estava submerso no trigo era ao mesmo tempo erva e semente, nutrindo o presente e preparando o futuro.

¹ Criador e destruidor de reputações, Clement Greenberg (1909-1994) foi o mais influente crítico de arte norte-americano entre 1945 e meados da década de 1960. Teve papel central nos desdobramentos da arte moderna nos Estados Unidos.

A arte revigorada por inúmeros meios de expressão preparava-se para novos embates.

Essa singularidade da arte contemporânea demanda para sua interrogação — tanto crítica quanto reflexiva — ferramentas conceituais igualmente singulares. É a partir desta exigência que certos desdobramentos da filosofia de Immanuel Kant em geral e da *Crítica do juízo* em particular, aparecem, como dispositivos de análise privilegiados. Sendo mais precisos, quando se faz referência a alguns desdobramentos do pensamento kantiano quer se referir, pontualmente, à leitura que Jean François Lyotard propõe e desenvolve sobre a esfera de questões transitadas na terceira *Crítica* de Kant.

Dado este recorte, o horizonte de análise se encontra balizado pelo problema desafiador do estatuto da arte contemporânea, por um lado e pela reflexão em chave estética que um rico diálogo filosófico configura, por outro. Nesta perspectiva de abordagem, o objetivo geral será o de elaborar, a partir da abertura de sentido proposta por Kant na *Crítica do juízo* e de sua re-leitura por parte de Lyotard, algumas formas interrogativas eficazes para pensar o estatuto da arte contemporânea. Neste sentido, não se trata de analisar a arte deste tempo pelas categorias de Kant e, do mesmo modo, tampouco propõe-se indicar Lyotard como a fonte de um novo conjunto de reflexões que, por fim, dariam conta de pensar a arte que o tempo atual produz. Diferentemente, se trata, primeiramente, de recortar e expor a leitura que Lyotard faz de Kant, isto é, acompanhar a torção que o filósofo francês faz das categorias kantianas, já que é a partir deste movimento que surgem as reflexões que aqui se procura. Nem Kant nem Lyotard por eles mesmos, ao contrario, é a articulação que interessa.

Organizado primeiramente este conjunto de conceitos, em um próximo momento serão colocados em contato direto com o campo da arte da atualidade. Através de um duplo movimento que, por um lado visa expor a fertilidade do arcabouço teórico delimitado e, por outro, abordar objetos específicos da arte, no segmento final deste trabalho, serão analisadas de um modo ao mesmo tempo crítico e reflexivo, algumas obras de arte.

Enfim e como ponto de partida, é a noção de sublime re-lida por Lyotard, o que se encontra em pauta. Começa-se, então, por ela.

A noção de sublime teve seu germe plantado por Kant no Século XVIII e, graças à consistência de sua contribuição, manteve seu vigor especulativo até o Século XXI, criando raízes no movimento estético atual. O sublime como apresentação do inapresentável, parece colocar-se como ponto de partida de uma possibilidade de reflexão estética, em substituição à estética da mimese² sobre o momento contemporâneo da arte. Pesquisar o desenvolvimento desse tema e, acima de tudo, propor uma alternativa possível para a apreciação da arte contemporânea é a intenção. É neste sentido que se pretende verificar a contribuição de Kant para a fundamentação filosófica do conceito de arte contemporânea, vista pela perspectiva do sublime.

No âmbito da estética, o que ocorria até o Século XVIII é que a beleza sempre fora vista como uma propriedade do objeto. Dessa forma, a reflexão sobre a estética, até esse século, limitou-se a comentar as teorias platônicas e aristotélicas assumindo, às vezes, o papel de renovar ou contradizer principalmente os princípios de beleza e da mimese. Após a tomada de consciência do sujeito, de seu poder e da libertação das regras da Idade Média, ocorreu um processo que culminou no reconhecimento da autonomia do pensamento estético no Século XVIII. É nesse momento que Kant surpreende com suas concepções de julgamento estético.

Para refletir sobre a obra estética kantiana, necessariamente deve-se abordar as noções de belo e de sublime, as quais foram motivos de vários debates já no próprio Século XVIII. Essas duas instâncias não se apresentam totalmente separadas já que a experiência do sublime sempre pode ser relacionada com a experiência do belo. O grande mote kantiano a esse respeito é justamente a “virada copernicana” que ele propõe na área estética. Essa “virada” tem a capacidade de considerar que as qualidades das coisas nada têm a ver com o objeto, mas sim, com as disposições do sujeito ante esse objeto. E essa é uma das problemáticas sobre a qual recairá parte desta reflexão, que terá como campo de trabalho, principalmente, as obras

² A mimese ocupou o centro de discussão das artes durante toda a Antiguidade. Basicamente a palavra grega significa “imitação” e no nível mais elementar da linguagem grega antiga, mimese tinha o sentido de significar uma réplica exata ou reprodução de outra coisa. Na discussão moderna, o termo pode ser usado em conexão com a controvérsia de que obras de arte devem ser julgadas também pelas qualidades de autenticidade além de suas possíveis relações miméticas.

Observações sobre o sentimento do belo e do sublime e Crítica da faculdade do juízo, ambas de Immanuel Kant.

Outro apoio importante para esta pesquisa estará na condução de Jean François Lyotard, em sua análise do fenômeno pós-moderno, para tentar extrair conseqüências para uma reflexão estética. Lyotard recupera o sublime kantiano para a estética, com a observação de que a arte atual é uma estética do sublime, assim permitindo que o “infinitamente grande” seja exposto no conteúdo dessa mesma arte. Esta pesquisa se sustentará nessa fase, nas seguintes obras lyotardianas: *Lições sobre a analítica do sublime*, *A condição pós-moderna* e o artigo *O que é pós-moderno*.

Serão utilizadas também, obras complementares e alguns comentadores que estarão listados nas referências, assim como nas notas de rodapé.

O presente estudo constará, em sua primeira parte, de dois momentos, em que o primeiro destina-se à fase pré-crítica kantiana. Considera-se necessário esse pano de fundo para mostrar a ruptura que se observou entre os estudos pré-crítico e crítico, já que naquele observa-se uma visão teórica empirista e neste, um tratamento transcendental. O primeiro momento, portanto, servirá de moldura, uma espécie de pré-desenvolvimento para a questão posterior e definitiva: a maneira transcendental de Kant expor suas idéias.

Após um breve percurso pelas obras críticas anteriores, a *Crítica da razão pura* e a *Crítica da razão prática* (a sua principal obra estética nasce justamente das conclusões dessas duas), ingressa-se na *Crítica da faculdade do juízo*. Como limite da pesquisa, ressalta-se que a intenção é a de abordar, especificamente, o conceito de sublime, apesar de muitas vezes recorrer-se ao conceito de belo, com o objetivo de apontar as diferenças entre os temas em questão.

A opção pelo tema do sublime na estética de Kant deu-se em virtude da aplicação do conceito de sublime kantiano pelas mãos de Jean François Lyotard como instrumento de interpretação para eventos artísticos contemporâneos e a pretensão, no segundo capítulo, é justamente, em vista dessa tendência, analisar o sublime kantiano na perspectiva da arte contemporânea.

Este segundo capítulo foi dividido em duas partes. Na primeira o trabalho limita-se a apontar a transformação que ocorreu na arte durante o período pós-moderno graças ao abandono da mimese e, na segunda parte, buscou-se retomar

a exposição da teoria estética do sublime kantiano, agora segundo a releitura de Lyotard, teoria esta que permite pensar uma possível resposta para a indagação sobre a possibilidade de substituição da estética da mimese. Para avaliar a amplitude da metamorfose pela qual a obra de arte passou na sociedade pós-moderna, utiliza-se o conceito de sublime kantiano, recuperado por Lyotard, como embasamento teórico. Este autor legitima Kant como ferramenta de reflexão acerca dos fenômenos artísticos do Século XX, entretanto não desloca o conceito de sublime ou mesmo acrescenta nada à filosofia kantiana e essa é uma questão apontada no decorrer desse capítulo.

O terceiro e último capítulo do presente estudo ocupar-se-á em aplicar a teoria kantiana que foi exposta no primeiro, retomada no segundo, a partir de seus deslocamentos lyotardianos, como ferramenta para a análise de obras de arte contemporâneas. Durante a análise a autora apropriou-se das explicações tanto de Kant quanto de Lyotard e de alguns comentadores, críticos de arte e testemunhas oculares das obras artísticas, com o objetivo de melhor esclarecer e tentar comprovar a aplicação do conceito de sublime nas obras escolhidas.

Para a realização da análise utilizou-se a estrutura sugerida por Erwin Panofski. Na compreensão desse estudioso, uma análise de obra de arte deve ser estabelecida a partir de três níveis: (1) verificar a parte formal da obra de arte de modo empírico; (2) efetuar a análise iconográfica; (3) descobrir o significado intrínseco da obra. É nesse terceiro nível que se pretende destacar a teoria estética do sublime. As obras de arte escolhidas para a análise foram separadas em dois grupos distintos, pelas características de período que as diferem: Barnett Newman e Jackson Pollock são inseridos num primeiro momento por fazerem parte da geração artística que se destacou em meados do Século XX. A segunda parte dos artistas é mais atual, situa-se na geração seguinte de autores, que se expressa em torno de 50 anos após os primeiros. São eles: Bill Viola, Edmond Couchot e Olafur Eliasson, artistas que empregam meios de expressão férteis e propícios à aplicação do conceito de sublime.

Por fim, pretende-se sinalizar a grande mudança que surge no horizonte da arte contemporânea e a atualidade da reflexão que a estética kantiana do sublime possibilita, na medida em que pode ser aplicada no modo de percepção dessa arte. Seus elementos principais podem servir de instrumentos para tornar

presente algo que pode parecer ausente, ou seja, expor o “inexponível”, mobilizando os sentidos do espectador no despertar da experiência do sentimento do sublime.

1 O BELO, O SUBLIME E A TERCEIRA CRÍTICA

O que se pretende neste primeiro capítulo é discutir os conceitos de belo e de sublime kantianos. Destes, o segundo será analisado mais detidamente por ser o ponto fundamental em torno do qual se articula o presente estudo. Nesta perspectiva, toma-se como base as obras *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* (1764) e a *Crítica da faculdade do juízo* (1790).

Com a obra *Crítica da faculdade do juízo*, Kant introduz a questão do gosto e do sentimento estético em seus textos filosóficos. Ele concebe esta obra como propiciando uma passagem da primeira à segunda *Crítica*, ou seja, da *Crítica da razão pura* que, em um sentido genérico trata do entendimento, à *Crítica da razão prática*, que aborda de modo privilegiado a questão da vontade. Assim, a *Crítica da faculdade do juízo* discorre sobre as conclusões resultantes dos raciocínios elaborados em suas duas obras anteriores, nas quais o filósofo alemão chegara à conclusão de que há um abismo intransponível entre o conceito de natureza (que se refere à parte sensível) e o conceito de liberdade (que se refere ao supra-sensível). Na *Crítica da razão prática*, a liberdade aparece como fundamento da moral, e esse conceito supra-sensível, abstrato e sem forma, deve ser aplicado a um mundo sensível e é justamente neste mundo, alvo da *Crítica da razão pura*, que a lei moral deve se realizar, acarretando o referido abismo. Desta forma, a *Crítica da faculdade do juízo* deve supostamente integrar e harmonizar a razão teórica e a razão prática, ou seja, a natureza e a liberdade. Kant é cuidadoso nas primeiras páginas da CFJ e propõe que sua hipótese seja considerada “pelo menos provisoriamente” para que haja uma “possível passagem do entendimento para a razão” (KANT, 2002, p23, XXVI). A terceira *Crítica* trata, portanto, da interrogação a respeito de dois pontos essenciais que se relacionam entre si: o primeiro ponto aborda os mecanismos da faculdade de julgar, ou seja, mecanismos concernentes à natureza do julgamento em geral — o qual é tratado na primeira parte da obra — e o segundo que trata da interrogação sobre o objetivo e a finalidade dos julgamentos. Nota-se nas palavras de Kant a função de cada uma das divisões:

[...] é sobre isso que se funda a divisão da *Crítica da faculdade do juízo* em faculdade do juízo estética e teleológica: enquanto pela primeira entendemos a faculdade de ajuizar a conformidade a fins formal (também chamada subjetiva) mediante o sentimento de prazer e desprazer, pela segunda entendemos a faculdade de ajuizar a conformidade a fins real (objetiva) da natureza mediante o entendimento e a razão (KANT, 2002, p. 37, B L).

A partir do recorte proposto para o presente estudo, a primeira parte da obra é a focalizada, por apresentar, já desde suas primeiras páginas, o conjunto das faculdades de conhecer, apetecer e julgar, indispensáveis, em nossa opinião, para pensar o universo da arte. A primeira faculdade é o entendimento³, ao qual submete os fenômenos a suas leis determinantes e se aplica diretamente à natureza. A faculdade de desejar é a razão, na medida em que ela persegue uma finalidade e tem como domínio a liberdade. Como já apontado na introdução, dada a estratégia de abordagem deste trabalho, não será possível colocá-lo a serviço de uma análise detalhada e demorada de alguns conceitos e noções reconhecidamente importantes. Assim, em vários momentos do texto, serão transitados de um modo sumário, alguns assuntos que poderiam, - e deveriam, em outro contexto - serem desenvolvidos mais detalhadamente, com maior disponibilidade de espaço e tempo, o que não se verifica no presente estudo. Portanto, deixa-se referências bibliográficas indicadas, para uma melhor e mais apurada compreensão de alguns conceitos.

Reconhecendo o fato de que a razão se situa como um dos temas de maior controvérsia filosófica ao longo dos quase dois milênios e meio que abarca sua história, deve-se em caráter genérico e sintético, indicar, de modo não detalhado e apenas como reconhecimento de sua importância, a contribuição maior de Kant no questionamento com relação à natureza da razão. Kant amplia de uma forma nunca antes postulada o significado e os limites da noção de razão. Assim, por exemplo, na CRP, o filósofo propõe duas taxonomias das faculdades do conhecimento. A primeira divisão coloca a razão depois do entendimento e da faculdade de julgar, sendo que sua atividade está restrita aos "raciocínios" e, na segunda, a razão é colocada depois da percepção e do entendimento e assenta-

³ Kant se interessou em separar o entendimento, como faculdade, tanto da sensibilidade quanto da razão. Ele considerou a possibilidade de representar o entendimento como "faculdade de julgar". Segundo o Dicionário Kant, o entendimento é "conhecimento mediato de um objeto, ou seja, a representação de uma representação desse objeto" independentemente de que essa representação seja um conceito ou uma intuição.

se no poder de unificar o pensamento. Em ambos os casos a razão se encarrega de unificar o conhecimento⁴.

Por sua vez, a faculdade de julgar tem a tarefa de reunir natureza e liberdade e de tornar compatíveis duas legislações opostas e assim ser mediadora entre os sentimentos de prazer e desprazer, cujos domínios se encontram na arte.

Kant já se preocupava com o problema estético em sua primeira obra pré-crítica, de 1764, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, ainda que com certa dose de empiricidade⁵, sendo que essa empiria deixa de ocorrer na grande obra de 1790. Pretende-se iniciar esta exposição com a obra kantiana, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* por considerá-la como representante do pensamento pré-crítico estético do filósofo e, principalmente, para que sirva de suporte para mais tarde poder-se adentrar na principal obra estética kantiana, a *Crítica da faculdade do juízo*. Nas OSSBS Kant deixa transparecer que não são as propriedades ou os atributos das coisas que impressionam o homem, mas os sentimentos que elas fazem brotar no indivíduo, conforme passagem seguinte:

[...] as diferentes sensações de contentamento ou desgosto repousam menos sobre as qualidades das coisas externas, que as suscitam, do que sobre o sentimento, próprio a cada homem, de ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer (KANT, 1993, p. 19).

Assim, o juízo não está ligado a nenhum objeto, mas se refere, necessariamente, ao sentimento que a representação deste objeto produz no sujeito.

Kant dispensa atenção especial a um “sentimento refinado”, que “é, sobretudo, de dupla espécie: o sentimento do sublime e do belo”. Para Kant, a emoção produzida tanto pelo belo quanto pelo sublime é agradável, mas de maneiras diferentes: o “sublime comove” e o “belo estimula”. O sublime é ousadia,

⁴ Ver também: CFJ p.314, 339 e 410 e CRP A 317 e B 374.

⁵ Vinícius de Figueiredo, tradutor da OSSBS, em nota introdutória, aponta certas escolhas conceituais que balizaram as observações de Kant. Para o tradutor, o filósofo realiza a clivagem de duas instâncias de tudo o que apraz: o prazer meramente sensível e um sentimento refinado “*Gefühl*”. Apontamos neste texto como sendo uma “certa dose de empiricidade” o fato de Kant debruçar-se sobre implicações sociais contidas nas ações humanas como características possíveis de revelar, por exemplo, o belo e o sublime em um povo.

amizade e solicitude desinteressada; já o belo se apresenta na astúcia, na polidez e no amor pelo outro sexo. Expondo claramente suas amarras com a empiricidade antes mencionada, características físicas também são arroladas nessa divisão pré-crítica: olhos castanhos, idade avançada, a cor da pele amorenada são alguns atributos qualificados como sublimes; olhos azuis, cor clara de pele e juventude são considerados belos. Felicidade e alegria também se diferenciam, cabendo à primeira a conotação de sublime e à segunda a de bela.

Como exemplos de belos objetos ou paisagens, o filósofo indica campos floridos, vales com regatos sinuosos, rebanhos pastando, tapetes de flores ou ainda, árvores talhadas. Para ele, tudo o que é delicado, pequeno, jovial e amaneirado, pode ser considerado belo, enquanto que o grande, o nobre, o assombroso e o terrível podem ser considerados sublimes. Também as qualidades físicas tanto quanto as qualidades morais e os sentimentos humanos são relacionados pelo filósofo como portadores de beleza ou de sublimidade. Entendimento, sinceridade, respeito, amizade e ternura, assim como as características físicas dos alemães, ingleses e espanhóis podem, para ele, ser considerados como sublimes. Os italianos e franceses, o amor, a polidez, cortesia e a alegria são exemplos de beleza na obra pré-crítica kantiana.

Nota-se que nessa obra anterior à CFJ (ao período crítico), na qual Kant diz ter um olhar mais de “observador do que de filósofo” os sentimentos de belo e de sublime parecem ser aferidos e mensurados e isto se dá justamente graças ao viés antropológico⁶, que é a característica mais destacada da fase pré-crítica kantiana. Pode-se dizer que nessa fase de sua filosofia, o autor acredita que de modo empírico é possível saber, por exemplo, se um homem suscita o sentimento de belo ou de sublime apenas por ser investigado quanto à sua nacionalidade, à cor de seus olhos e cabelos ou até mesmo quanto às suas atitudes. Por mais reducionistas que possam parecer essas observações feitas anteriormente às três *Críticas*, elas permitem preparar o terreno para se fazer uma reflexão sobre a obra *Crítica da faculdade do juízo* e é este o motivo que levou a tê-la como parte deste estudo. Desde o ponto de vista do “assunto” desenvolvido na obra *Crítica*

⁶ O Dicionário Kant refere-se ao fato de o autor ter realizado, por aproximadamente 30 anos, conferências sobre o “conhecimento do mundo”, ou seja, antropologia e geografia física. Segundo esta mesma fonte, Kant define antropologia como “uma doutrina sistemática que contém o nosso conhecimento do homem” e “a caracterização antropológica é dedicada a conhecer o interior do homem a partir de seu exterior” (CAYGILL, 2000, p. 30).

da *faculdade do juízo*, não se pode dizer que Kant abandona totalmente sua visão anterior, mas é notório que suas considerações passam por uma espécie de refinamento que as conduzem, principalmente, para o horizonte da fundamentação transcendental do juízo de gosto⁷.

Entre os motivos que levaram o filósofo alemão a escrever sua CFJ, aponta-se uma tomada de consciência, por parte dele, da insuficiência das categorias da CRP para determinar os organismos e a vida, além de refletir o seu descontentamento⁸ com a abordagem de caráter mecanicista⁹ adotada principalmente na sua primeira *Crítica*, e com outras formas de realidade que ele admitira anteriormente em relação à vida (biologia) e à beleza (estética). Acrescenta-se a estas razões também o fato de ter sido ele discípulo de Baumgarten¹⁰, de cujo racionalismo discordava. Este autor defendeu a tese de que a estética se define em sua origem como a ciência do belo. Kant, contrariamente a esta tese, interessou-se não pelo belo em si, mas pelo julgamento aplicado ao belo.

⁷ Daniel Omar Perez, autor de *Kant, pré-crítico: a desventura filosófica* procura esclarecer a importância dos escritos pré-críticos kantianos. Segundo ele: “A importância do seu valor estaria no seu caráter geminal. Tudo se passa, como se as noções principais em estado pré-crítico fossem corrigidas, aos poucos para serem transformadas em “críticas”. (PEREZ, 1998, p. 34).

⁸ O jovem Kant, assim como os demais estudantes de sua geração, viviam em um ambiente que procurava se acomodar diante do impacto causado pelos escritos de Leibniz. Segundo o tradutor, Vinícius de Figueiredo, desde 1747, data em que o filósofo publicou um estudo sobre a importância da mecânica, todo seu edifício de investigação se situa entre os debates leibzianos divulgados na Alemanha por Wolff e as tendências baumgartianas. O cartesianismo e os princípios de Newton rondavam os debates críticos travados pelos filósofos diante da doutrina ética do Século XVIII, e estes polêmicos anos levaram Kant a desconfiar que as contradições supostamente insolúveis da filosofia fossem motivadas, na realidade, por questões de método mal resolvido.

⁹ António Marques comenta a respeito do método de abordagem kantiano dizendo que o filósofo não pretendia antropomofizar o que, afinal, funcionava perfeitamente bem segundo as leis da mecânica da Física, mas sim, escolher melhores indícios e experiências mais marcantes para esclarecer as formas que “abrigam” o sujeito. Estas formas exerceriam uma pressão para a reflexão e alargariam as perspectivas fundamentais herdadas da primeira *Crítica* e continuariam a “viragem copernicana” começada na CRP. (MARQUES, In: *O que nos faz pensar*, 1995, p.15).

¹⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Adepto de Wolff e Leibniz introduziu, pela primeira vez, o termo “estética” na obra *Meditações filosóficas sobre as questões da obra poética* (1735). Ele pretendeu, em suas exposições teóricas, uma estética capaz de se encarregar do domínio da subjetividade. Para ele, o pensamento belo nasce da contemplação das obras de arte denominadas belas, que têm a capacidade de entrever a harmonia que reina no mundo e na natureza, percebendo desta forma a perfeição divina. Ainda segundo Baumgarten, os juízos sobre a beleza pertenceriam à província de uma cognição inferior e seriam mediados pelos sentidos e pelo intelecto (JIMENEZ, 1999, p. 114).

Esse interesse que se procura demonstrar no decorrer desta exposição nega que a apreensão da beleza seja realizada simplesmente pela cognição. A respeito desse assunto Terra explica que nos Séculos XVII e XVIII

A questão do gosto leva à discussão sobre o sentimento e as faculdades, a busca da caracterização de uma terceira faculdade, além da de conhecer e da desejar. Com a afirmação da autonomia do sentimento e a retomada de todos esses elementos, pode-se afirmar que os materiais da estética de Kant são, no fundo, os materiais da estética do século XVIII e da iluminista: sua originalidade está em situá-los em torno da recém-encontrada autonomia do sentimento e, sobretudo, em fundar a possibilidade de fazer uma crítica. (TERRA, 2003, p. 135).

É corrente a linha de pensamento que afirma o ineditismo da reflexão kantiana. Ainda para Terra (op. cit), Kant inaugurou uma posição teórica *sui generis*, pois: “[...] não pode ser alinhada, sem mais, às poéticas prescritivas do Iluminismo, nem às poéticas filosóficas; no entanto propõe um encaminhamento para as questões do Iluminismo e abre a problemática da filosofia da arte” (TERRA, 2003, p. 132).

O autor vai além, dizendo que a CFJ não se reduz a um conjunto de prescrições sobre a obra de arte e também não se funda na esperança de julgar uma obra ou instituir-se como filosofia da arte. O grande mérito desta obra é, para ele, o fato de realizar a superação da estética iluminista e preparar o campo filosófico da estética do idealismo alemão. Todavia, esta afirmação não é unânime, pois para Kulenkampff a tarefa de Kant foi cumprida apenas em seu primeiro ato, conforme passagem textual a seguir:

[...] reconhecer um problema e formular uma tarefa filosófica é uma coisa, resolvê-la, porém, é outra. A contribuição de Kant à estética filosófica apenas se dá pelo fato de ele ter conseguido a primeira coisa. Mas ele não teria escrito a ‘Crítica da Faculdade do Juízo Estético’ se não tivesse também pensado ter descoberto a solução do problema. Esta, infelizmente, é obscura e longe de convencer, sem falar das controvérsias dos intérpretes sobre como entender exatamente a tentativa kantiana de uma justificativa transcendental da reivindicação de validade universal de juízos de gosto puros (KULENKAMPFF, In: DUARTE, 1998, p. 48).

Diferentemente de Kulenkampff, Lacoue-Labarthe luta contra uma suposta resistência à estética kantiana chamando, inclusive, as vociferações de Nietzsche contra Kant de injustas. Para este autor: “[...] há sim uma estética kantiana, sistemática e completa. Em suma, não falaria de uma ‘recusa’ da estética, mas de

um desmoronamento da estética: o sublime afunda a estética, tira-lhe o próprio chão”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 271).

Ao falar dos diferentes pontos de vista que podem ocorrer diante de discussões filosóficas e das freqüentes confusões produzidas em decorrência dos diversos entendimentos dos interlocutores, Rohden aponta a importância das reflexões a partir desses múltiplos modos de ver e de como elas podem servir para aumentar as suas próprias perspectivas.

[...] uma pluralidade de pontos de vista não será relativista, se cada representação do universo, desde o ponto de vista determinado, implicar sempre também a reflexão sobre si mesmo como parte dele em relação com os outros, de modo que cada um tome, desde o seu ponto de vista, consciência inclusive das perspectivas dos outros sobre ele, pois do contrário não refletiria nada. (ROHDEN, In: DUARTE, 1998, p. 55).

Para nós é mais importante particularizar na obra estética kantiana, redigida há mais de 200 anos, a possibilidade de servir ainda como suporte para um “campo de possibilidades estéticas”, como disse Hamm:

[...] atual é a estética kantiana, antes, sob o ponto de vista mais geral de que boa parte dos seus elementos-chave podem servir, hoje, (se não pilares, como anteriormente foi dito, então) de estacas de marcação de um ‘campo de possibilidades estéticas’ em geral (HAMM, In: ROHDEN, 1992, p. 106).

Conforme apontado anteriormente, a pretensão de Kant era, entre outras, superar o pensamento de Baumgarten, ir além da mecanicidade das teorias vigentes e resolver sua própria insatisfação quanto ao alcance de suas duas obras anteriores. É importante salientar mais uma vez a afirmação de Terra (op. cit.) quanto ao caráter da referida obra. Para ele, assim como para Hamm, a CFJ não tem a intenção de se tornar referência estética e coloca, inclusive, em dúvida a intenção da obra: teria ela partido de questões estéticas do Iluminismo ou seria apenas o resultado e / ou consequência do sistema kantiano de pensamento? Terra afirma também que: “[...] a terceira *Crítica* não é uma obra estética, apesar de ter consequências relevantes para a estética” (TERRA, 2003, p.133). Todavia, esse mesmo autor compreende e expõe, mais uma vez em seu texto, a importância da CFJ para a compreensão da arte:

[...] o propósito da *Crítica do juízo* é a análise transcendental, mas ela não descarta o estudo da formação e cultura do gosto, e mesmo se desculpa por tratá-lo de maneira inadequada. [...] e, mais ainda, como é importante para a compreensão da arte (TERRA, 2003, p. 141).

Já para Goethe, apesar do encantamento que o filósofo causou nesse escritor, existe na obra kantiana deficiência no discurso relativo à área das artes plásticas. Todavia ele refere-se a Kant como sendo, sem dúvida, o melhor dos jovens filósofos e recomenda o seu trabalho como de leitura obrigatória, pois sua doutrina se espalhou e penetrou na cultura alemã. Para Goethe, se o leitor tiver que escolher apenas uma obra kantiana para ser lida, que esta seja a terceira *Crítica*, com a seguinte observação: ela trata “[...] de maneira excelente a retórica, de maneira razoável a poesia e de maneira insuficiente as artes plásticas” (GOETHE, 1988, p. 88).

Entretanto, tudo indica que o filósofo de Königsberg fora além. Tornou-se ele um importante investigador sobre a estética com a publicação da *Crítica da faculdade do juízo*, no ano de 1790. O que o poeta não imaginara foi que esta obra poderia servir de apoio para a construção de uma estética nos Séculos XX e XXI. Ao discordar de Goethe, consegue-se, pela primeira vez, problematizar a função produtiva da terceira *Crítica* neste trabalho, que é justamente verificar a contribuição de Kant para a fundamentação filosófica do conceito de arte contemporânea vista pela ótica do sublime. Hamm esclarece melhor esta intenção, ao afirmar que há necessidade de uma nova orientação estética que proporcione acesso adequado às obras de arte na contemporaneidade e isto pretende-se encontrar na terceira *Crítica* ao aproximar da orientação do conceito de sublime kantiano:

[...] embora hoje em dia, na filosofia, ninguém ponha em dúvida a necessidade de uma nova orientação de estética filosófica nesse sentido, estão, todavia, ainda faltando tentativas e propostas concretas e prometedoras, que poderiam delinear ou desenvolver essas perspectivas de uma maneira filosoficamente fértil. (HAMM, In: ROHDEN, 1992, p. 109).

Hamm afirma também que, se não se quiser desligar da probabilidade de se fazer uma reflexão filosófica por meio da arte, torna-se oportuno reexaminar a concepção estética de Kant com vistas à possibilidade da criação de uma nova ação estética filosófica:

[...] a concepção de Kant é a que nos permite uma nova leitura 'produtiva' sob o ângulo da inclusão necessária do momento da recepção no conceito da obra e do belo, e que talvez possa nos fornecer elementos suficientemente fortes para a construção de uma estética daquele tipo 'pós-tradicional' comumente reclamada.

Apesar do fato inegável de que toda a teoria estética de Kant se origina, no fundo, de um interesse genuinamente filosófico (como já foi dito), ela deixa, aparentemente, espaço suficiente para a integração quase 'natural' ou, pelo menos, nada violenta dos momentos esteticamente centrais. (HAMM, In: ROHDEN, 1992, p. 110).

Pelo fato de se concordar com esta afirmação, torna-se necessário, então, a reconstrução do que se considera ser os principais elementos da estética kantiana. Pretende-se indicar, entretanto, o caráter sumário e apenas indicativo dessa reconstrução, pois não é a vocação deste trabalho, problematizar em profundidade esta esfera da filosofia kantiana, e sim, colocá-la a serviço da possibilidade de uma nova construção estética, construção esta que será exposta mais detalhadamente nos próximos capítulos.

É justamente isto o que se pretende ao buscar apoio na introdução da *Crítica da faculdade do juízo*. Nela, Kant faz uma rápida revisão de suas obras anteriores e contextualiza os parâmetros com os quais se preocupará a CFJ na exposição do tema.

Na primeira seção da terceira *Crítica*, cujo título é "O juízo de gosto é estético", Kant esclarece em que consiste a faculdade do juízo. Para ele, enquanto o juízo for aplicado ao campo da moralidade, não deve haver dificuldades quanto à sua validade. O problema inicia quando se trata de concentrar os esforços nos âmbitos do belo e do sublime, da natureza e da arte. Nestes domínios o juízo se encontra em outra esfera, até então nunca explorada em profundidade por Kant: a esfera do sentimento estético, que antes fora apresentada apenas em perspectiva prática (sentimento de respeito) e em perspectiva teórica (intuição do tempo)¹¹. Dessa forma, a CFJ coloca-se sob uma inédita ótica e procura apontar que, diferentemente dos juízos lógicos ou

¹¹ A respeito dessas duas perspectivas, podemos acrescentar que para Kant, as duas primeiras *Críticas* expõem dois mundos distintos: o mundo sensível e o mundo moral. No primeiro mundo, impera a necessidade e ali se realiza o conhecimento científico; o outro mundo, o da consciência moral, reina a liberdade e lá se realiza a vida moral. Nestes dois reinos a legislação se realiza por obra do intelecto. Ver também: Analítica do Belo, § 6 da CFJ.

científicos, os juízos estéticos têm estreita relação com os sentimentos subjetivos que podem ser suscitados em cada um de nós.

Nos juízos lógicos ou determinantes, a mente está motivada a se limitar conceitualmente à natureza dos objetos que têm uma correspondência com a sensibilidade e isto ocorre de forma objetiva. Do mesmo modo, nos juízos estéticos dá-se uma situação até certo ponto idêntica, pois aqui também ocorre uma avaliação das representações sensíveis, porém não mais objetivamente, mas por meio da subjetividade.

A CFJ está ancorada numa noção filosófica surpreendente para o seu tempo: o julgamento do belo comum a todos, todavia, particular e individual é ainda ao mesmo tempo universal e objetivo. À primeira vista, não haveria uma incoerência nesta estrutura assim postulada?

Visando abordar esta questão, considera-se importante abordar primeiramente a questão da particularidade do juízo de gosto na *Crítica da faculdade do juízo*, para que esta noção sirva de base para, posteriormente, sustentar a apresentação do belo e do sublime kantianos.

Formular juízos, segundo Kant, distingue os homens dos animais. Este “misterioso poder” confere ao ser humano a capacidade de obter suas próprias representações e fazer delas objeto do pensamento. Os juízos são conceitos basilares da filosofia de Kant, em geral e da análise dos processos da faculdade de julgar em particular. Cada modo de julgar coloca-se de maneira diversa e impõe-se com características distintas: o juízo teórico coloca-se como um “é ou não é”, ou seja, pode ser aplicado às instâncias da natureza; o juízo prático é aplicado às leis morais e coloca-se como “deve-se ou não”; e, finalmente, os juízos estéticos referem-se ao “prazer ou desprazer” e têm sua aplicabilidade no âmbito estético.

Kant reconheceu que os julgamentos são de dupla espécie, melhor dizendo, a faculdade do juízo tem duas funções básicas. Uma parte destes juízos se limita a descrever a realidade empiricamente e a registrar a realidade sensível. Estes juízos são analíticos, *a priori*. Neles o predicado exprime uma noção que já estava anteriormente contida no sujeito e concernem às categorias, princípios, leis e também à metafísica. A contribuição destes juízos é mínima, pois podem ser deduzidos pela análise do próprio conceito. Por exemplo, a frase “Todo

solteiro não é casado”, serve apenas para explicitar melhor o que já se conhece de um sujeito, depende apenas da experiência e não conduz a nenhum novo conhecimento.

Por outro lado, se se puder ligar, sintetizar duas noções que foram registradas pela experiência, neste caso pode-se acrescentar novos predicados ao conhecimento: são os julgamentos sintéticos *a posteriori*, que concernem à experiência. Assim, pode-se dizer que no caso destes juízos acrescenta-se ao sujeito algo novo e como resultado disso enriquecem as informações, assim como os predicados ampliam o conhecimento. Para ilustrar esses juízos com um exemplo nos mesmos moldes do usado anteriormente, pode-se dizer: “Os homens solteiros vivem menos”. Vemos nesse exemplo que a informação inicial do sujeito “homens solteiros” foi enriquecida pelo predicado “vivem menos” e isso mostra uma síntese de noções.

Entretanto, o que assinala uma mudança de rumo na filosofia estética da época é justamente o interesse nos sentimentos de prazer e desprazer que, na visão do filósofo, eram até então excluídos das teorias vigentes. Sendo assim, ele desenvolveu a noção de juízo reflexivo, noção, segundo a qual, a regra do juízo ocorre mediante a reflexão sobre particulares. Dentro da proposta de filosofia transcendental, Kant esclarecerá que o juízo é a faculdade de subsumir o particular sob o universal dado. Assim, o juízo determina, a partir do universal dado *a priori*, o particular e dessa maneira tem-se o juízo determinante. Essa espécie de juízo, que atua sob as leis universais dadas pelo entendimento ou pela razão, é subsuntivo¹², o que significa dizer que não ocorre nele, a necessidade de criar uma lei para si próprio a fim subordinar o particular ao universal. Em síntese, pode-se definir que a terceira *Crítica* aponta “A faculdade do juízo em geral é o poder de pensar o particular contido no universal” e esta é a frase que atenta diretamente para o significado de subsunção. A este juízo, pode-se definir dois modos básicos de apresentação: o determinante e o reflexionante. Nas palavras

¹² No Dicionário Kant, podemos encontrar uma síntese da apresentação do conceito de subsunção: “Em CJ, Kant descreve o juízo determinante como subsuntivo na medida em que é dado o seu universal” (regra, princípio ou lei) e “não tem necessidade, portanto de pensar por si só numa lei a fim de poder subordinar o particular na natureza ao universal.” (CAYGILL, 2000, p. 298). Ainda segundo a mesma fonte, a maior parte da análise kantiana da subsunção trata da relação entre os conceitos puros do entendimento e o múltiplo. Ver também: CFJ XXVI, XXXII e p. 146.

de Kant, pode-se explicitar textualmente: “A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular é determinante”. E ainda, “A faculdade de juízo reflexiva, que tem por obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência [...]” (KANT, 2002, p. 24, B XXVII).

Portanto, o juízo determinante possui a capacidade de pensar o particular contido no universal e o juízo reflexionante a capacidade contrária, ou seja, elevar-se do particular ao universal. O juízo determinante somente tem valor no mundo fenomênico, isto é, das aparências e do mundo inteligível. Se este juízo, exercido apenas pelo intelecto, fosse o único a ser utilizado nas avaliações, não haveria lugar para outras formas de conhecimento, nem para a reflexão e o mundo seria construído somente por dados científicos. Nessa espécie de juízo, a mente se limita a determinar por meio de conceitos a natureza dos objetos que correspondem à sensibilidade. O juízo reflexionante, diferentemente do determinante, efetua uma avaliação das representações sensíveis relacionadas aos sentimentos subjetivos¹³. Assim, enquanto o juízo determinante necessita de uma lei que seja tirada da experiência e que lhe seja, portanto, imposta, o juízo reflexionante tem o poder de assumir a tarefa de impor suas próprias leis.

O juízo reflexionante é aquele que reflete, compara a partir de uma representação sensível (particular) e se torna universal. Em outras palavras, para o autor, se somente o particular é dado e o universal deve ser encontrado a partir dele, esse juízo é reflexivo.

Rohden lembra que a faculdade de juízo reflexiva é uma faculdade crítica e produz juízos avaliativos. Em seu artigo na revista *O que nos faz pensar*, procura esclarecer essa observação a partir dos termos correspondentes em alemão juntamente com suas significações:

[...] os termos *Urteil* (juízo, em latim *iudicium*) e *Beurteilung* (ajuizamento, em latim *diudicatio*). Enquanto o verbo *urteilen* tem o sentido básico de proferir um juízo, *beurteilen* tem, além de alguns sentidos coincidentes com aquele, o sentido próprio de avaliar, apreciar, pronunciar-se sobre,

¹³ Por juízos subjetivos, Kant na terceira *Crítica*, entende juízos de validade privada.

dar um parecer (sobre um livro ou uma peça de teatro) (ROHDEN, 1995, p. 42).

Em suma, pode-se observar que o juízo reflexivo — que aqui interessa particularmente — defronta-se primeiramente com a capacidade de determinar a partir de um princípio dado sobre a representação, na determinação de conceitos mediante uma representação sensível. A segunda parte do juízo ocorre de maneira reflexiva, pois se realiza por meio de comparações com experiências anteriores, por exemplo, num jogo harmonioso das faculdades cognitivas, (no caso do belo), criando, desta forma, um novo princípio. E Kant reforça esta noção:

[...] só a faculdade de juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria uma faculdade determinante), nem prescrevê-lo à natureza, porque a reflexão sobre as leis da natureza orienta-se em função desta, enquanto a natureza não se orienta em função das condições, segundo as quais nós pretendemos adquirir um conceito seu, completamente contingente no que lhe diz respeito (KANT, 2002, p. 24, XXVII)

No artigo *Juízo e Reflexão desde um Ponto de Vista Prático*, Rohden procura elucidar esse aspecto da teoria kantiana e aborda esse mesmo assunto da seguinte maneira:

[...] o juízo reflexivo é, todavia, um tipo de juízo formal, problemático, heurístico, procedendo sob a forma do <como se>; como se fosse objetivo. Ou seja, observamos uma certa ordem na natureza, uma harmonia no particular, uma interação de funções no organismo, uma interação de coisas umas em vistas das outras, como se tivesse um fim (ROHDEN, 1995, p. 41).

Veja-se também a explicação que Freitas dá ao mesmo conceito:

[...] trata-se de uma operação da mente que Kant chama de juízos *reflexivos*, pois baseiam-se numa atividade da mente que não contribui para o conhecimento do objeto, em que a representação que faço do objeto refere-se apenas a um estado da mente do sujeito (o sentimento de prazer e desprazer no caso da beleza). O ajuizamento de algo como belo, portanto, está fundado (sem a mediação de um conceito) em um *sentimento* de que haveria uma concordância da multiplicidade da experiência sensível aos fins últimos da razão (prática) (FREITAS, In: DUARTE, 1998, p. 91).

O que se tenta expor até aqui, pode ser resumido da seguinte maneira: um juízo pode ser determinante ou reflexivo. Ele é determinante quando se impõe

sobre um particular como um geral dado *a priori* como regra ou lei; e é reflexivo quando, sendo particular, pode se chegar por ele ao geral.

Quando se formula juízos reflexivos baseados em princípios *a priori*, pode-se concluir que esse juízo ocorre ao se criar uma representação estética da natureza, pois aquilo que na representação de um objeto é puramente subjetivo é a sua qualidade estética. Há nesta relação entre o sujeito e o objeto um componente que não é resultado de um artifício de conhecimento, é ele o elemento subjetivo do sentimento de prazer ou desprazer e, desta forma, chega-se ao juízo de gosto, que ocorre quando o sentimento de prazer ou desprazer se liga com a simples apreensão da forma de um objeto da intuição sensível, ou seja, daquele que não tenha tido nenhum conceito anterior. Kant esclarece esse aspecto da seguinte forma:

[...] quer-se saber somente se esta simples representação do objeto em mim é acompanhada de complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto desta representação. Vê-se que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto [...] (KANT, 2002, p. 50, B 7).

Como já dito, a representação ligada ao juízo reflexivo não tem em vista o objeto em si, mas unicamente o sujeito em certa circunstância; o prazer ou o desprazer está diretamente relacionado às faculdades cognoscitivas que entram no jogo do juízo reflexivo. Assim, nesse jogo, a imaginação consegue relacionar as intuições com os conceitos e, em conseqüência, ocorre um acordo com o intelecto, suscitando um sentimento de prazer. Melhor dizendo, se a dada representação entra num jogo harmonioso do entendimento e da imaginação, o objeto pode ser chamado de belo e, nesta relação, ocorre uma complacência ou uma sensação:

[...] se uma determinação do sentimento de prazer ou desprazer é denominada sensação, então esta expressão significa algo totalmente diverso do que se denomina a representação de uma coisa (pelos sentidos, como uma receptividade pertencente à faculdade do conhecimento), sensação (KANT, 2002, p. 51, B 9).

Quando ocorre a complacência mediante a representação de um objeto, o resultado é necessariamente o prazer e este prazer é comum a todos aqueles que

julgam, ou seja, é universal como atesta o título do § 6 da terceira *Crítica*: “O belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal”.

Para Kant, o gosto da reflexão pretende a universalidade, pois é reflexivo e não determinante. Para o filósofo não pode haver fundamentação desse conceito somente no sentimento de um único sujeito,

[...] pois, visto que não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas, visto que o julgante sente-se inteiramente *livre* com respeito à complacência que ele dedica ao objeto; assim, ele não pode descobrir nenhuma condição privada como fundamento da complacência à qual, unicamente, seu sujeito se afeiçoasse, e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor em todo outro; conseqüentemente, ele tem de crer que possui razão para pretender de qualquer um uma complacência semelhante (KANT, 2002, p. 56, B 18).

Sua universalidade não se firma de maneira alguma em conceitos do objeto, não sendo, portanto, determinado pela lógica, mas somente esteticamente. Essa espécie de universalidade não se propõe à objetividade de um juízo, não pode ser retirada da experiência, mas só de sua quantidade subjetiva, ou seja, de si mesma:

A faculdade de juízo reflexiva, que tem a obrigação de elevar-se do particular na natureza ao universal, necessita por isso de um princípio que ela não pode retirar da experiência, porque este precisamente deve fundamentar a unidade de todos os princípios empíricos sob princípios igualmente empíricos, mas superiores e por isso fundamentar a possibilidade da subordinação sistemática dos mesmos entre si. Por isso só a faculdade de juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar [...] (KANT, 2002, p. 24, B XXVII).

Portanto, segundo o filósofo, o princípio da subjetividade do juízo estético do belo é representado como universal e, assim, válido para qualquer indivíduo:

[...] em qualquer um este prazer necessariamente tem que assentar sobre idênticas condições, porque elas são condições subjetivas da possibilidade de um conhecimento em geral, e a proporção destas faculdades de conhecimento, que é requerida para o gosto, também é exigida para o são e comum entendimento que se pode pressupor em qualquer um (KANT, 2002, p.139, B 156).

Kant chega aqui à explicitação do fundamento do assentimento universal, indicando que o gosto é uma faculdade de julgar *a priori* a comunicação universal dos sentimentos, sem que haja a mediação de conceitos de uma representação. Portanto, o juízo de gosto é reflexivo, subjetivo, universal e *a priori*.

Em síntese, pode-se afirmar que o texto kantiano instaura a distinção entre juízo que determina, ou seja, que subsume o particular sob o universal e o juízo que reflete como aquele que parte do dado particular de deve descobrir a regra sob a qual subsumi-lo, sendo que neste último tipo de juízo o que interessa aqui é o estético, ou a instância do gosto. Ora, o juízo estético não se relaciona somente com o belo, mas também com o sublime, que é o jogo entre imaginação e razão.

Acredita-se que o sublime, conceito fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, não pode ser explicado sem sua relação direta com o belo e, desta forma, a proposta é discutir, a seguir, a teoria kantiana do belo.

1.1 O BELO

No início de suas postulações na CFJ, Kant contentou-se em estabelecer a possibilidade de um julgamento estético ser válido para todos. A universalidade do julgamento estético, entretanto, colocaria o belo em situação de se sustentar numa espécie de ciência do belo? Na *Crítica da faculdade do juízo* fica claro que a ciência do belo não pode existir. Aparentemente haveria uma simplificação na teoria, se fosse possível estabelecer uma regra ou lei universal para convencer outras pessoas a partilharem um sentimento e, para isto ocorrer, bastaria demonstrar racionalmente, por meios científicos, porque, por exemplo, uma rosa é bela. Para Kant, a ciência pressupõe argumentos científicos para sua direção e, se fosse possível deduzir a beleza por argumentos, a sua análise tornar-se-ia mecânica: “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação da beleza é perdida” (KANT, 2002, p. 60, B 25). No texto de Hamm sobre a atualidade da estética kantiana, percebe-se uma citação que concorda abertamente com essas palavras de Kant, quando fala das normas e das técnicas que um artista da atualidade possa usar para “criar” idéias estéticas:

[...] tudo isso fica aberto, e *tem que ficar aberto!* Porque se nós tivéssemos um repertório ‘fechado’ de regras e normas fixas, e se nós aplicássemos

tais normas fixas a obras de arte (ou a objetos belos da natureza), destruiríamos necessariamente o conceito do belo aqui desenvolvido, e desistiríamos da possibilidade de uma experiência estética em geral, ao menos, de uma experiência estética entendida como ação produtiva do Juízo: o belo tornar-se-ia um conhecimento objetivo, e o 'jogo livre' das faculdades-de-conhecimento deixaria de ser um jogo, ou seria, por assim dizer, um jogo com fins principalmente determinados (HAMM, In: ROHDEN, 1993, p. 119).

Portanto, diferentemente dos juízos lógicos, que ocorrem quando a mente se limita aos conceitos, para determinar a natureza dos objetos nos juízos estéticos avaliam-se as mesmas representações a partir de sentimentos subjetivos suscitados no sujeito. De maneira que, quando se diz que *uma rosa é bela*, por exemplo, o juízo que opera no campo estético faz com que se afaste todo o elemento conceitual da rosa ou qualquer outro interesse da faculdade de desejar, da mesma forma que não pode ocorrer quando um artista tenta "criar" uma obra a partir de conceitos. Nessa esfera de julgamento, não existe importância no fato de a rosa ser branca ou vermelha, pequena ou grande ou ser de tal ou tal formato, o foco está justamente no sujeito e não na rosa ou no quadro propriamente dito. Portanto, o prazer suscitado pela imagem de uma rosa ou uma obra de arte tem um valor estético quando é despojado de qualquer inclinação sensível ou de avaliações conceituais e é calculado apenas por uma desinteressada contemplação, conforme lembra o título do § 6 da CFJ: "O belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal".

Neste momento do texto acredita-se que se faz necessário um recorte que visa à compreensão do que seja a universalidade que Kant afirma haver quanto ao juízo do belo. Pode-se, então, colocar as seguintes questões: como pode subsistir a pretensão de validade universal quando se julga a beleza ou a sublimidade? Como resolver a dificuldade que um sentimento particular possa ser concebido como universal?

Visando responder tais indagações, a presente reflexão basear-se-á no entendimento de que, para Kant, um elemento subjetivo é o sentimento de prazer e ou desprazer que acompanha um juízo. Se pensar-se que o fundamento do juízo universal deve ser puramente subjetivo e sem qualquer referência à sensibilidade diante de um objeto, a validade dele deve então se identificar com o sentimento da faculdade de representação. Ora, sabe-se que para Kant as

faculdades do conhecimento, quando jogam livremente diante de uma representação, não se subordinam a qualquer regra particular. Assim, frisa-se que no juízo de gosto a universalidade não está no objeto e também não está ligado a nenhum conceito da coisa. Isso propicia sustentar a tese de que o belo só deve aprazer se for isolado de qualquer interesse, para ser universalmente aceito, já que, “[...] gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo o interesse. O objeto de uma tal complacência chama-se belo” (KANT, 2002, p. 55, B 17).

Essa atitude de desinteresse tornou-se conceito orientador na estética do Século XVIII¹⁴ e é o desenvolvimento dessa idéia que garante, para Kant, a pretensão de um ajuizamento universal, que seria um estado de espírito em que o sujeito que se absorve no objeto apresentado, torna-se consciente do próprio objeto, porém não lhe destina qualquer interesse por suas aplicações práticas ou utilitárias. A forma de desinteresse, naturalmente, não supõe falta de atenção pelo objeto, mas a ausência de um interesse próprio¹⁵ ou de qualquer vantagem que não seja a própria contemplação do objeto e a conseqüente satisfação decorrente da percepção dele.

¹⁴ Ao longo da história, a noção de *desinteresse* adquiriu força como opositora à noção de *egoísmo inteligente* de Thomas Hobbes (1588-1679). Este filósofo desenvolveu o pensamento segundo o qual os preceitos da moral e da religião podem ser reduzidos a uma espécie de egoísmo. Shaftesbury (1671-1713) e os platônicos de Cambridge se ergueram contra esse ponto de vista, proclamando que a bondade tem que ser necessariamente desinteressada. Entretanto, foi a noção de Edmund Burke (1729-1797) que se tornou mais divulgada na estética do Século XVIII e falava da satisfação que nasce do espírito do homem ao contemplar algo belo. Sete anos separa a obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* de Edmund Burke da edição da obra pré-crítica kantiana *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Os dois textos revelam que seus autores fizeram uma clara escolha conceitual: valorar o estatuto do belo e do sublime e dessa forma estabelecer seus alcances.

¹⁵ Encontramos no texto pré-crítico de Kant uma observação que vai ao encontro da explicação de desinteresse que acabamos de expor: ao falar da beleza e usar o exemplo de uma mulher, Kant cita Alceste¹⁵, que diz amar sua mulher por esta ser bela e esperta, mas se pergunta: como poderia amá-la se fosse tomada pela doença? Em contrapartida, cita o benevolente Adrasto. Este afirma que dispensará amor à sua mulher, sejam quais forem suas condições, pois de qualquer maneira ela continuaria sendo sua mulher. Para Kant, Adrasto seria um homem de princípios, pois nele “mantém-se o fundamento nobre, sem que esteja submetido à inconstância das coisas exteriores”, o que não ocorre com “aquele acidentalmente impulsionado por um movimento bondoso e amoroso” (KANT, 1993, p. 37).

A atitude de desinteresse, na qual não existe desejo ou inclinação privada, não pode ser transmitida pelos órgãos dos sentidos, ou seja, não tem correspondência empírica, mas trata-se de um sentimento de base *a priori*.

O prazer transmitido pelo jogo de faculdades que ocorre na representação do belo é positivo. No texto escrito por Lebrun, *Sobre Kant*, o autor pormenoriza essa afirmação quanto ao juízo do belo:

[...] quando digo que alguma coisa é bela, quero dizer que a sua representação parece destinada a colocar minha imaginação em uníssono com meu entendimento; aprecio a concordância espontânea entre a representação de uma coisa natural e minha faculdade de conhecer, e o sentimento de prazer que então experimento nada mais é que a constatação dessa concordância (LEBRUN, 1993, p. 103).

A diferenciação entre o que é belo e o que não é ocorre por meio da faculdade da imaginação¹⁶, que é o ponto intermediário entre sensibilidade e entendimento. Na *Analítica do Belo*, logo em seu primeiro parágrafo, a seguinte passagem confirma o que foi dito:

[...] para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo (KANT, 2002, p. 47, B 4).

Portanto, a representação pode ser objetiva, mas os sentimentos de prazer e desprazer fundamentam-se na subjetividade, pois neles o “sujeito sente-se a si próprio”, quando é afetado pelo sentimento, ou seja, o belo é o resultado do livre jogo entre a imaginação e o entendimento, faculdades que, segundo o filósofo, se solicitam e se harmonizam e pelo fato de se harmonizarem, conseguem manter um espírito de tranqüila contemplação. A sublimidade, por outro lado, diferentemente da beleza, é o resultado do livre jogo entre imaginação e razão.

¹⁶ Na CFJ a discussão da imaginação tem ampla complexidade. Podemos apontar de maneira sintética que para o filósofo a função da imaginação é produtiva e ele coloca ainda que a imaginação é “intuição sem a presença de um objeto”. Kant reconhece um papel essencial para a imaginação na formação das leis naturais e juízos estéticos e admite uma proposta: considera que as nossas “impressões” (aquilo de que tomamos conhecimento) já estão estruturadas pelos sentidos, competindo à imaginação a síntese das experiências perceptíveis ao construir imagens mentais para essas “impressões”.
Ver também CFJ § VII, p.80, 83 e 193.

Disto advém não uma harmonia como no caso do belo, mas contrariamente, uma tensão.

A seguir empreende-se um estudo a respeito dessa tensão, ao examinar o conceito kantiano do sublime, porém, antes de adentrar no ponto nevrálgico do texto, pretende-se expor de maneira sucinta o conceito de transcendental em Kant, que é elemento importante para pensar a relação sujeito/objeto e os sentimentos decorrentes dessa aproximação, epicentro do conceito de sublime.

Para elucidar mais detalhadamente esse aspecto do pensamento kantiano, é bom lembrar que ele, no esquema adotado na Análise transcendental, citou a divisão de categorias segundo a qual, quantidade e qualidade servem para oferecer um aspecto essencial da beleza, sem nunca se afastar da concepção de que ela só pode ser considerada em termos subjetivos. Faz-se necessária aqui uma digressão, para que se possa entender o significado preciso do termo transcendental como uma esfera do conhecimento, não dos próprios objetos, mas de como o ser humano é capaz de compreender *a priori* sua possibilidade de conhecimento. Antes de passar para o conceito de transcendental segundo foi exposto por Kant veja-se o que diz Rohden a respeito do enfoque transcendental da filosofia kantiana:

[...] o principal propósito desse enfoque transcendental consiste no estabelecimento de um princípio para a justificação da validade de juízos de gosto puros. Por um princípio transcendental Kant entendeu a representação *a priori* da condição universal do conhecimento em geral dos objetos (ROHDEN, In: DUARTE, 1993, p. 60).

Assim, Kant intitula de transcendental o conhecimento que é possível *a priori* e não o modo de conhecimento que este se fundamenta nos objetos. O transcendental, dessa forma, se distingue do empírico, do metafísico e do lógico.

Conhecer significa acontecer uma relação entre sujeito e objeto. A capacidade de estabelecer uma recepção da parte do sujeito chama-se sensibilidade e é através dela que os dados objetivos chegam ao sujeito receptor. Resumindo, a sensação é a capacidade sintética de estabelecer relações entre um hipotético objeto desconhecido e a capacidade de receber as informações que concernem a ele. Ora, a partir do momento em que ocorre a síntese, por meio de uma reflexão intelectual, distinguem-se dois elementos que a compõem: o subjetivo que serve à percepção e o objetivo, que constitui o fenômeno. Por sua

vez, o fenômeno se decompõe em matéria e forma. A matéria relaciona-se à sensação e a forma é o que pode ser ordenado. É esta a base da reflexão: enquanto a forma é dada *a priori*, ou seja, já está pronta e estabelecida, a matéria de cada fenômeno deve ser dada somente *a posteriori*. É a partir destas reflexões que Kant chama de puras, transcendentais, é que se pensa em algo que, embora se manifeste através da experiência, existe, todavia antes dela. Esta manifestação é chamada por Kant de intuição pura. Pertencem a ela a extensão e a forma, que são intuições empíricas. Acredita-se ter sido com este raciocínio que o filósofo abriu caminho para a estética transcendental, que ele definiu como a ciência dos “princípios *a priori* da sensibilidade”. A importância desse passo rumo à estética transcendental, Figueiredo mostra em seu artigo *Observações sobre a estética de Kant* e afirma que a estética transcendental acaba por abranger toda a filosofia kantiana:

[...] o efeito mais importante desta primeira observação é o de exprimir a prioridade (de princípio e fundamento) da terceira Crítica sobre as demais, ao qual se acrescentará o objetivo de exprimir na expressão ‘Estética’ o seu sentido mais radical, quero dizer, só posso dizer, o de uma ‘Estética Transcendental’, lembrando o que pode parecer óbvio - mas, no entanto, tantas vezes esquecido: que a filosofia de Kant se distingue justamente por seu caráter inapelavelmente transcendental (FIGUEIREDO, In: DUARTE, 1993, p. 252).

Na estética transcendental, Kant propõe-se a isolar primeiramente a sensibilidade, separando todas as relações do intelecto e seus conceitos, cujo resultado seria a intuição empírica. Posteriormente, separa tudo o que pertence à sensação, para que reste apenas a intuição e a forma dos fenômenos. Disto resultarão somente duas formas de conhecimento *a priori*: o tempo e o espaço.

Portanto, o espaço e o tempo não são conceitos empíricos, são representações necessárias *a priori* e indispensáveis para que os fenômenos sejam possíveis, são formas puras da intuição sensível.

Em síntese, Kant intitula transcendental o conhecimento que não está nos objetos, mas aquele sobre como são possíveis conhecimentos *a priori*. Juízos e elementos *a priori* são modos “claros e certos” de conhecimento que não dependem da experiência. Isto ocorre na medida em que não contêm qualquer ingrediente da sensibilidade.

Retornando ao eixo do trabalho, é fundamental, portanto, que se leve em conta este caráter transcendental da aprioridade do juízo de gosto na *Crítica da faculdade do juízo*, isto é, de universalidade estética da *Crítica da faculdade do juízo*.

Na CFJ, nota-se que a discussão ocorre na colocação do fundamento da experiência estética no sujeito observador, não mais nos objetos. Portanto, para Kant, na *Crítica da faculdade de juízo*, a natureza não é sublime, ela apenas desperta o sublime que se constitui em seu observador, atribuindo, dessa forma, ao objeto um caráter transcendental, ou seja, não empírico.

1.2 O SUBLIME

O belo e o sublime aprazem por si próprios, ambos não são determinados a partir de juízos dos sentidos ou de juízos lógicos, mas por um juízo de reflexão:

[...] se (sob a limitação mencionada acima) dizemos simplesmente de um objeto que ele é grande, então este não é nenhum juízo matematicamente determinante, mas um simples juízo de reflexão sobre sua representação, que é subjetivamente conforme aos fins de um certo uso de nossas faculdades de conhecimento na apreciação da grandeza (KANT, 2002, p. 95 B 84).

Assim, ambos os juízos — do belo e do sublime —, são singulares e se anunciam universalmente como válidos na mesma medida em que estão relacionados ao sentimento de prazer ou desprazer e não ao conhecimento do sujeito.

Em outras palavras, os dois juízos carregam consigo uma singularidade que é a de não se adequarem a nenhuma classe ou conceito. Assim, tanto o juízo do belo quanto o juízo do sublime são ambos autônomos e contingentes em face das categorias do intelecto, apesar de seu reconhecimento universal.

Kant considera que existe uma diferença importante entre o sublime e o belo. Para ele, a beleza da natureza deve estar de acordo com a forma “pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de complacência” (KANT, 2002, p. 90 B 75) e, contrariamente, o que ocorre no caso do sublime é que,

[...] quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime (KANT, 2002, p. 91, B 76).

Isso quer dizer que o sublime não pode estar contido nas formas da sensibilidade, mas basicamente nas idéias da razão, que são provocadas em seu ânimo justamente pela inadequação das formas sensíveis capturadas pela imaginação. A visão dessa inadequação é algo terrível. Este fato faz com que o ânimo seja incitado a abandonar a sensibilidade e a ocupar-se das idéias da razão que habitam uma instância superior. Para tanto, isso não ocorre no conhecimento dos objetos da natureza que, via de regra, se conduz por mecanismos objetivos, logo, se trata de um conceito da faculdade de juízo. No ajuizamento da grandeza do sublime, não cabe simplesmente a medida das formas limitadas, é necessário que algo diferente seja usado como padrão de medida e este deve, preferencialmente, admitir-se como padrão de qualquer um, ou seja, deve pressupor universalidade. Assim sendo, o belo pode ser considerado como exteriorização de um conceito definido pela razão e o sublime como um conceito indefinido pela razão:

[...] o belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma *ilimitação*, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o sublime, porém, como apresentação de um conceito semelhante à razão (KANT, 2002, p. 90, B 75).

Dentre as diferenças que Kant enumera entre o belo e o sublime, pode-se destacar uma bastante significativa: o sentimento do sublime comporta um prazer que “surge indiretamente, ou seja, é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais” diferentemente do belo que comporta “diretamente um sentimento de promoção da vida e, por isso é vinculável a atrativos” (KANT, 2002, p. 90, B 76).

Apresentando-se dessa forma, o sublime surge como algo que é mais forte e profundo do que o simples uso da imaginação. Ele surge como resultado de uma inclinação do espírito por ocasião da sua elevação mediante o contato com o

mundo sensível. O que o sentimento do sublime produz, na apreensão do objeto, é inadequado à faculdade de representação e é violento contra a própria imaginação, de modo que, quanto maior for a violência, maior será o sentimento de sublime. Nesse caso, ocorre um jogo entre imaginação e razão e a decorrência disso é uma inadequação que provoca um misto de prazer e desprazer.

Kant aponta na CFJ que o desprazer que caracteriza o sublime, impossibilitando a imaginação de converter a representação em idéias da razão, faz com que ela não consiga compreender a totalidade. Kant expõe esse problema dividindo a faculdade da imaginação em duas partes, como nas seguintes palavras:

Admitir intuitivamente um *quantum* na faculdade da imaginação, para poder utilizá-lo como medida ou como unidade para a avaliação da grandeza por números, implica duas ações desta faculdade: *Apreensão* (*apprehensio*) e *compreensão* (*comprehensio aesthetica*) (KANT, 2002, p. 97, B 88).

A apreensão da idéia de infinito pode seguir sem problemas, enquanto que a compreensão jamais alcançará seu objetivo, que deve ter medida, limitação. Veja-se a explicação de Figueiredo a respeito das duas ações da faculdade de avaliar grandezas:

[...] não podemos entender a impossibilidade de a imaginação compreender a totalidade, sem falar das duas operações da imaginação: a apreensão e a compreensão. A apreensão pode sempre seguir sem problemas a série até o infinito, enquanto a compreensão jamais alcançará seu objetivo que é a própria medida, antes de esta última disseminar-se em representações parciais (FIGUEIREDO, In: DUARTE, 1993, p. 258).

O desprazer transmitido pelo sentimento do sublime decorre justamente deste problema, a incapacidade da compreensão:

[...] com a apreensão isso não é difícil, pois com ela pode-se ir até o infinito; mas a compreensão torna-se sempre mais difícil quanto mais a apreensão avança e atinge logo o seu máximo, a saber, a medida fundamental esteticamente-máxima de avaliação das grandezas. Pois quando a apreensão chegou tão longe, a ponto de as representações parciais da intuição sensorial, primeiro apreendidas, já começarem a extinguir-se na faculdade da imaginação, enquanto esta avança na apreensão de outras representações, então ela perde de um lado enquanto ganha de outro e na compreensão há um máximo que ela não pode exceder (KANT, 2002, p. 97, B 88).

Para Kant, o sublime só existe no sentimento de quem experimenta estar em contato com coisas da natureza, somente ela pode oferecer objetos tão grandes que não podem ser apreendidos senão por partes. Diante desses objetos, a razão se eleva até a idéia de totalidade. É justamente nesse momento que a imaginação se revela impotente na apresentação da intuição do objeto para a razão.

Se, porém, denominarmos algo não somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação) grande, isto é, sublime, então se tem a imediata perspiciência 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 simplesmente a si mesma (KANT, 2002, p. 96, B 84).

Essa condição de exposição que o sublime impõe na sua forma é “[...] inconveniente à nossa faculdade de representação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas, apesar disso e só por isso, é julgado ser tanto mais sublime” (KANT, 2002, p. 91).

“Inconveniente à nossa faculdade de representação” pode ser entendido da seguinte maneira: a razão pretende que a exposição da coisa seja positiva, ou seja, ela exige alcançar a sua totalidade para que a intuição possa compreendê-la. Contudo, a totalidade só pode ser observada em fenômenos de grandezas relativas, conforme citação a seguir: “[...] o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma ilimitação, pensada, além disso, em sua totalidade [...]” (KANT, 2002, p.90, B 75).

A faculdade das imagens é impossibilitada de conceber o “ilimitado”, já que o “absolutamente grande” é incapaz de ser representado sensivelmente. Desse desprazer e dessa incapacidade é que advém o sublime. A imaginação tenta ocupar-se dessa missão, mas vê-se impossibilitada, pois lhe falta o essencial: a imagem. Nessa medida, a satisfação que o sublime causa no indivíduo é o resultado de um sentimento próximo à sensação de perigo, de algo que possa a qualquer momento, aniquilar o homem. O que se sente vai muito além da sensibilidade, muito além da razão, pois o infinito ou o informe não pode ser postulado pelos sentidos e isto se deve ao fato de a imaginação não abarcar tal conceito.

A natureza, por apresentar espetáculos sublimes, desperta a consciência dessa força. Mas isso somente pode ocorrer por meio da sub-repção, que é uma espécie de mecanismo natural da razão. A sub-repção a que Kant se refere na terceira *Crítica* descreve a atribuição da natureza que dá origem justamente ao sentimento do sublime. Melhor dizendo, a sub-repção ocorre no sentimento do sublime pelo fato de a razão, mesmo inconsciente de seu poder, situar fora dela mesma, ou seja, na natureza, os seus próprios poderes. O sentimento do sublime efetua-se a partir da consciência de si pela razão, o que significa que ultrapassa a finalidade natural. Por fim, é pela contemplação dos objetos da natureza que se pode, de modo subjetivo, pensar no poder do sujeito.

Kant reputa necessário fazer uma distinção entre duas espécies¹⁷ de sublime: sublime dinâmico e sublime matemático e é dessa distinção que este texto será agora ocupado.

1.2.2 Sublime matemático

Ao § 25 da CFJ pertence a tarefa de comentar a respeito do matemático-sublime, ou seja, do que é “absolutamente grande” e “acima de qualquer comparação”. Isso quer dizer que tal grandeza não cabe em nenhum padrão de medida procurado fora dele, mas deve ser sim, buscada nele mesmo, pois este é: “um padrão de medida que se encontra só subjetivamente à base do juízo reflexivo[...]”(KANT, 2002, p. 94, B 82).

¹⁷ Neste ponto da pesquisa, é importante fazer mais um recorte, necessário para colocar em pauta uma particularidade do sublime que Kant indica na obra pré-crítica já apontada. De maneira bastante clara e didática, o filósofo alemão divide o sublime em três espécies de sentimento: o sublime terrível, o sublime nobre e o sublime magnífico. O primeiro relaciona-se diretamente com assombro e melancolia. Quanto ao segundo, ele causa apenas uma calma admiração e, por último, no terceiro caso, ele se apresenta por meio de uma “beleza que atinge uma dimensão sublime”. Em outro ponto das OSSBS, Kant afirma que o sublime não pode se apresentar ao homem por um espaço de tempo muito prolongado. Em nota de rodapé, o filósofo reafirma que a força do sublime intensifica a alma e que essa seria a causa dele esgotar-se mais cedo. Nessa mesma nota, Kant demonstra que o sublime pode ser relacionado a uma obra literária. Ele usa como exemplo o poema de Milton, *Paraíso Perdido*. Desse modo o autor observa que sensações fortes e poderosas como o sublime devem ser intercaladas por sensações mais tranquilas como “gracejos alegres” e “satisfações jocosas”, pois estas conduziriam a uma espécie de contraste. Este seria útil, pois teria a capacidade de transportar o expectador a uma diferença de tons entre coisas, o que pode ser de bom tom para aliviar a pressão que a sensação do sublime pode causar nas pessoas.

Ainda sobre o matemático-sublime, Kant afirma que há uma diferença entre o que é grande e o que é absolutamente grande. O que é absolutamente grande é “grande acima de toda a comparação”, e acrescenta que este conceito não pode ser entendido por nenhum tipo de princípio de conhecimento, já que

[...] não é um conceito puro do entendimento que é denotado através dela, menos ainda uma intuição dos sentidos; e tampouco um conceito da razão, porque não comporta absolutamente nenhum princípio de conhecimento. Logo, tem de tratar-se de um conceito da faculdade do juízo, ou derivar de um tal conceito e pôr como fundamento uma conformidade a fins subjetiva da representação em referência à faculdade do juízo (KANT, 2002, p. 93, B 81).

Somente um conceito da faculdade de julgar permite achar um modo de sistematizar o incomensurável, já que nem a razão, nem o entendimento podem fundar-se nessa espécie de conhecimento. Eis outras passagens que evidenciam com mais clareza esta afirmação:

[...] trata-se de uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma. Disso segue-se, portanto, que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente em nossas idéias [...] (KANT, 2002, p.96, B 84). Portanto, a sublimidade não está contida em nenhuma coisa da natureza, mas em nosso ânimo, na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós). Tudo o que suscita esse sentimento em nós, a que pertence o poder da natureza que desafia nossas forças chama-se então (conquanto impropriamente) sublime [...] (KANT, 2002, p. 110, B 109).

Para Kant, a imaginação esgota a si mesma na tentativa de quantificar, pelo entendimento, o acontecimento que desperta o sentimento do sublime. Mesmo tentando pensar o infinito, esta intuição acaba por exceder todo e qualquer padrão de medida, pois ele está acima da avaliação matemática.

No sublime matemático, a progressão numérica se estende até o ponto em que a imaginação não consegue compreender e não é possível para ela abarcar este conceito:

[...] ora, para a avaliação matemática das grandezas, na verdade não existe nenhum máximo (pois o poder dos números vai até o infinito); mas para a avaliação estética das grandezas certamente existe um máximo: e acerca deste digo que, se ele é ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é subjetivamente (ao sujeito ajuizador) possível medida maior, então ele comporta a idéia do sublime e produz aquela comoção que

nenhuma avaliação matemática das grandezas pode efetuar através de números [...] (KANT, 2002, p. 97, B 87).

O que acontece com essa representação da grandiosidade é que um choque se apresenta à imaginação e nela há um encontro com o próprio limite do pensamento que impulsiona a razão a pensar o que não pode ser mensurado, o que é quantitativamente incontável e sem limites.

A imaginação encontra seu próprio limite e contrasta com a necessidade que a razão tem de alcançar a representação da totalidade. Este contraste estimula a imaginação a continuar buscando de qualquer maneira uma representação. Acontece que essa mesma imaginação encontra seu limite, pois afinal, os indivíduos são seres de sensibilidade, e isto os coloca em uma situação de impotência. Entretanto, dessa desprazerosa sensação, surge, a fim de restabelecer o equilíbrio, a percepção da sublimidade que há em nós.

A faculdade da imaginação vê-se diante de sua própria limitação por não conseguir captar a grandeza do sublime matemático. Kant ilustra as grandezas dessa espécie de sublime com obras arquitetônicas e indica o modo de melhor apreciá-las: “não se tem de chegar muito perto das pirâmides e tampouco se tem de estar muito longe delas para obter a inteira comoção de sua grandeza” (KANT, 2002, p. 98 B 88). Acrescenta ainda como ilustração, o sentimento do espectador diante da grandeza da igreja de São Pedro em Roma:

O mesmo pode também bastar para explicar a estupefação ou espécie de perplexidade que, como se conta, acomete o observador por ocasião da primeira entrada na igreja de São Pedro em Roma. 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 seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a uma comovedora complacência (KANT, 2002, p. 98, B 88).

A grandeza do sublime matemático opera então, nos indivíduos, um sentimento exaltado, resultado do jogo livre entre a imaginação e o poder da razão, colocando-os na posição de observadores de uma grandeza tal que a imaginação não consegue representar.

Dessa forma, Kant distingue o sublime matemático como estando ligado à avaliação de uma grandeza absoluta e incomensurável e o sublime dinâmico a uma força infinita, esse último, analisado a seguir.

1.2.3 Sublime dinâmico

A outra modalidade de sublime apontada por Kant, o sublime dinâmico, é citado na CFJ, como a forma mais dramática de sublime, pois por meio dele, enfrenta-se a potência da natureza e, desta vez, não é a imaginação, mas a força física que é insuficiente. A peculiaridade desta modalidade de sublime está justamente na força que ele é capaz de despertar nos indivíduos, uma força que desperta a própria consciência¹⁸.

O sublime dinâmico mostra ao sujeito que existe uma irreconciliável disputa entre a violência da natureza e a fragilidade humana, que se vê vencida pelo poder descomunal do mundo. Para Kant, essa combinação de fatores conduz o observador ao medo.

“Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo” (KANT, 2002, p. 106, B 103). No § 27 da CFJ, ele menciona a palavra “respeito” como um sentimento moral, como se houvesse certa humilhação à pequenez humana diante do sublime. Mas essa pequenez não pode ser considerada de modo negativo, porque, para ele, mais espetacular será o sentimento quanto maior e mais terrível for esse contato com o sentimento do sublime, desde que, evidentemente, o indivíduo esteja em segurança.

Quando se presencia os espetáculos grandiosos da natureza, obtem-se um ganho, que para Kant se chama *Gewalt*, ou força. Essa se “sobrepõe também à resistência daquilo que possui ele próprio poder” (KANT, 2002, p.106, B 102). Esclarecendo: para ele, o poder, traduzido no texto pela palavra alemã *Gewalt*, tem o significado de que é a natureza que tem o poder sobre o sujeito, apesar de não exercer domínio sobre ele.

¹⁸ Desde a antiguidade, o conceito de sublime coloca-se como sendo um sentimento de elevação do espírito. No início de nossa era, Longino pretendeu mostrar que o ser humano está destinado a transpor seus limites e para o autor do livro de retórica denominado *Do Sublime*, isso seria a tradução de “beleza sublime”, ou seja, a superação humana rumo ao incomensurável. “A natureza não considerou o ser humano uma criatura desprezível e de pequena monta, mas, introduzindo-se na grande e festiva reunião da vida e da ordem cósmica a fim de que, no espetáculo dos seus desafios, pudéssemos ter a ambição de competir neles, infundiu diretamente nas nossas almas o desejo irresistível daquilo que é sempre grande e que nos supera com a divindade” (LONGINO, 1996, XXXV, p. 3).

Veja-se nas palavras de Barreto, a tradução do pensamento kantiano a respeito do sentimento despertado pelo sublime dinâmico:

[...] num primeiro momento, a natureza apavora o sujeito, que se equivoca a respeito da real potência da sublimidade, esquecendo-se de que esta encontra-se encerrada em si mesmo; porém, uma vez desfeito esse equívoco e esse esquecimento iniciais, o sujeito cai em um segundo equívoco ao simplesmente se esquecer de sua cisão interna e dos riscos que ela comporta, ou ao experimentar sua aparente e provisória superação naquela enigmática harmonização das faculdades que restaura sua unidade ameaçada (BARRETO, In: DUARTE, 1998, p. 177).

Dessa forma, a natureza só pode ser considerada, num juízo estético, como dinamicamente sublime quando for apreciada como objeto que suscita medo. Kant afirma que a alma se eleva acima do nível médio, o que leva o sujeito a descobrir “uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa”, obrigando-o a medir a sua força a partir da força da natureza (nunca esquecendo que a citada força está no próprio sujeito). Portanto, mesmo encontrando uma insuficiência diante da força e da incomensurabilidade da natureza, encontra-se no ânimo “uma superioridade sobre a própria natureza”. Assim essa natureza não provoca somente o medo, mas também solicita força, elevando ao sublime.

A natureza deve suscitar medo, mas deve-se entender que, segundo Kant, o medo pode ser provocado por diversos tipos de objeto. Todavia, apenas alguns deles suscitam o medo que pode ser considerado sublime. Na exposição do sublime matemático, Kant apóia-se em ilustrações de obras arquitetônicas, como a igreja de São Pedro e as pirâmides do Egito, para sustentar sua teoria. Já no sublime dinâmico, de modo diverso, ele usa como ilustrações os fenômenos da natureza:

...rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançado com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, um alta queda-d'água de um rio poderosos etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com seu poder (KANT, 2002, p. 107, B 104).

A visão de objetos da natureza como, por exemplo, rochedos imponentes, relâmpagos, vulcões e furacões, por tornarem a resistência insignificante diante de tanto poder, elevam: “[...] a fortaleza da alma acima de seu nível médio e

permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza” (KANT, 2002, p. 107, B 104).

Como o sujeito encontra a restrição na força incomensurável da natureza descobrindo que a capacidade de medir esse fenômeno de grandeza é insuficiente, recorre a um padrão de medida não sensível que tem:

[...] sob si como unidade aquela própria infinitude e em confronto com o qual tudo na natureza é pequeno, por conseguinte encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; assim também o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física (KANT, 2002, p. 108, B 105).

Essa força surge por ocasião de uma potência da natureza que então, mostra os limites da força física e a ineficácia humana para dominá-la (a natureza). O resultado disso é o despertar de uma força que se coloca acima da mediocridade ordinária, levando o sujeito à descoberta de si mesmo, isto é, uma resistência que o encoraja diante da aparente onipotência da natureza.

A natureza, ao se apresentar através de espetáculos grandiosos e sublimes, desperta o conhecimento imediato da força que há em nós. Essa experiência efetua-se a partir da tomada de consciência de si pela razão. É pela contemplação estética que isso é possível, pois, com ela, pode-se pensar subjetivamente e tornar concebível o sentimento do sublime.

A violência dessa manifestação, que ultrapassa as formas sensíveis e rompe com os limites da imaginação, remete o sujeito para si mesmo. Nesta perspectiva pode-se acompanhar a importante contribuição de Barreto, a respeito da violência decorrente da ultrapassagem dos limites da razão. Esse texto contribui, inclusive, para a pretensão de tornar essa estética instrumento para a compreensão da arte contemporânea:

[...] em contrapartida, a razão violenta também a sensibilidade, e ‘esta violência é representada como exercida pela própria faculdade da imaginação’, que age como instrumento da razão e de suas idéias. O sublime abre para a estética a possibilidade de ver a representação se anular, e o sentimento de respeito por ele evocado surge justamente no lugar deixado vazio por tal anulação (BARRETO, In: DUARTE, 1993, p. 174).

Quer-se apontar dessa maneira, que a infra-estrutura conceitual kantiana, exposta aqui, mediatizada pela leitura de Lyotard, se constitui, em nossa opinião, ferramenta adequada e privilegiada para abordar o problema da arte contemporânea.

Para o filósofo alemão, a satisfação intelectual que procede do sentimento do sublime, como o identificou na análise do ponto de vista do sublime dinâmico e da relação do sentimento estético em face ao absoluto, é “negativa do ponto de vista estético” e segundo o próximo autor, Jean François Lyotard, essa reprodução do absoluto por meio da ausência de representação é o que busca a arte contemporânea: uma “abs-tração” o que especifica o tom da estética atual:

Ela não é nem ausência de representação nem a representação do nada. Ela é negativa em relação ao sensível, mas ao mesmo tempo é realmente ‘um modo de representação, *eine Darstellungsart*’ (ibid.). O que especifica esse modo é que ele é retirado, recuado, ‘*abgezogene*’, e que a representação que ele fornece consiste numa ‘*Absonderung*’, um afastamento e à parte uma ‘abs-tração’ [...] (LYOTARD, 1993, p. 143).

É a partir dessas idéias de abstração na arte contemporânea que se pretende, a seguir, mostrar a atualidade da estética kantiana, não apenas pela possibilidade de aplicabilidade imediata de seus conceitos diretamente na arte contemporânea, mas também, como um modo possível de refletir filosoficamente sobre uma parcela da produção artística da atualidade.

2 SUBLIME E PÓS-MODERNO

A teoria filosófica kantiana do sentimento do sublime toma um dos seus rumos contemporâneos mais destacados através das mãos de Jean François Lyotard, a partir da leitura que o filósofo francês dinamiza no horizonte aberto por Kant. E é justamente partindo do ponto de vista desse pensador do Século XX que é possível entender alguns segmentos da arte contemporânea. Neste sentido, refletir sobre a estética kantiana nos Séculos XX e XXI via Lyotard, permite apontar um possível desdobramento deste tema como ferramenta auxiliar para a compreensão dos fenômenos artísticos da atualidade.

Lyotard, em seu texto *O que é pós-moderno*¹⁹, discute a vivência na pós-modernidade e se debruça sobre os pressupostos que anunciaram as transformações da chamada era pós-industrial, porém o que mais interessa nesse escrito é o fato de conter informações que levam o leitor, na situação de expectador de uma obra de arte, a fazer uma reflexão acerca de uma releitura da estética kantiana do sublime.

Ele dedica ao sublime e à vanguarda uma parte importante de seu texto, expondo claramente sua opinião a respeito da possibilidade de o conceito de sublime servir de ferramenta para uma leitura da estética atual: “Penso, em particular, que é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra o seu impulso” [...] (LYOTARD, 1993, p. 21). Segundo o autor, apoiar e basear a arte moderna na estética do sublime significa quebrar as estruturas vigentes e com isto, deixar para trás paradigmas impostos pelo Classicismo e pelas regras dos salões e academias²⁰, modelos que impediram os artistas de até finais do Século XIX de salientarem outros ângulos de produção ou de vislumbrarem novos horizontes. Isso ocorria pelo fato de predominarem, nos salões de arte, regras que regulavam o mercado e que faziam com que os artistas

¹⁹ Consultou-se também a tradução inglesa da versão original do francês: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. LYOTARD, Jean François. Translation from French by Geoff Bennington and Brian Massumi. *Theory and History of Literature*, Volume 10. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

²⁰ As mostras de arte como espaço de exposição e apreciação originaram-se no século XVII. Ligadas, a princípio, à produção das academias de arte da França, passaram no século XVIII a ocorrer no Palácio do Louvre ganhando denominação de Salões de Arte.

pudessem “[...] obter da proteção dos poderosos os meios materiais ou institucionais que não podiam esperar do mercado” (BOURDIEU, 1996, p. 96).

As regras dos primeiros salões de arte estavam absolutamente atreladas ao paradigma classicista de arte, ou seja, da arte acadêmica que era sinônimo de produção a partir de regras de composição clássica da arte antiga. As palavras de Lyotard servem para exemplificar a mentalidade dos salões de arte da burguesia: “[...] os Salões e as Academias conseguiram, na época em que a burguesia se instalava na história, ocupar-se do trabalho de depuração e atribuir prêmios de bom comportamento plástico e literário [...]” (LYOTARD, 1993, p.16).

A questão que se coloca, nesse caso, consiste em saber: o que seria a quebra do paradigma da arte antiga que o texto assinala? A resposta mostra a invalidação do modelo usado tradicionalmente desde a antiga arte grega e que está determinado já nas primeiras páginas da *Poética* de Aristóteles: a arte que tem o caráter imitativo²¹.

Na arte grega dos Séculos VI e V a.C. registrou-se, pela primeira vez, uma técnica que tinha como motivação produzir *fac-símiles* das aparências visíveis das coisas. O domínio dessa técnica foi gradativo, chegando às imagens de aparências quase reais como as citadas obras de Zêuzis e Apeles²² e às estátuas

²¹ Para os gregos antigos, a poesia, a pintura e a escultura eram artes miméticas, aquelas que têm como intenção a imitação: “[...] a epopéia, a tragédia, e ainda a comédia, a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações”. (ARISTÓTELES, 1966, p.67). Para Aristóteles, o homem tem a tendência de imitar, o que seria como um prolongamento natural de sua natureza e esta é uma atitude que o distingue dos outros seres. Ainda para o pensador grego, a imitação tem um grande mérito que é o de fazer com que o homem adquira conhecimento e experimente o prazer. Para o pensador antigo “[...] o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e todos os homens se comprazem no imitado”. (ARISTÓTELES, 1966, p. 71). Aristóteles considerava a mimese como uma espécie de reprodução do real, constituindo-se em um enriquecimento, pois ela não é uma reprodução passiva dos fenômenos na medida em que acrescenta uma nova dimensão. Para aclarar esta afirmação, o autor mostra a diferença entre o poeta e o historiador, considerando que o primeiro tem um ofício superior ao do segundo: “[...] não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessariamente. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...] diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história [...]” (ARISTÓTELES, 1966, p. 82).

Como já foi apontado, na opinião de Aristóteles, existe uma superioridade da poesia em relação à história. Enquanto a segunda fica presa aos fatos, a primeira pega esses mesmos eventos, transfigura-os, acrescentando-lhes um significado mais amplo.

²² Como ilustração da condição mimética de uma obra de arte pode-se citar um relato da Antiguidade grega segundo o qual Zêuxis²² pintou uvas tão reais no afresco de um palácio que, dizia-se, chegava a enganar os pássaros que tentavam bicá-las. Outro relato é o da Era

de Dédalo que, conforme a história narrada pelo poeta cômico Aristófanes, precisavam ser amarradas pelos pés para não fugirem.

A visão aristotélica mimética da arte tem sua continuação no Renascimento. A arte renascentista manifestava a intenção de mostrar, por meio da mimese, o perfeito e o essencial na natureza, desta vez, regida por leis intrínsecas que governam os corpos, os astros, a circulação do sangue e todo o resto do mundo cognoscível. Os artistas da época procuraram nas matemáticas o apoio para as leis da perspectiva, da anatomia e do funcionamento do corpo humano. Representar a realidade de forma que ela parecesse algo vivo era a meta do artista renascentista e o seu sentimento era o de fidelidade à natureza. Por mais de dois mil anos, pelas mãos de diferentes escolas, foi acolhida como nobre e legítima uma legião de artistas que se sentia à vontade na prática de espelhar a natureza na arte. Desse modo, impôs-se que a arte fosse uma reprodução fiel das coisas, recusando-se a revelar outro mundo que não o da realidade imitativa. Em suma, o paradigma em que se apoiava toda a noção artística do mundo ocidental era o da mimese até o início do Século XX.

Uma autoridade em arte oriental chamada Osvald Sirén²³ descreveu a força dessa tradição em uma publicação no ano de 1920, intitulada *Essentials in Art*:

[...] o teste da arte mais geralmente aplicado no mundo ocidental é, indubitavelmente, o da fidelidade à natureza. Nós os ocidentais, fizemos o possível para amarrar a arte ao mundo dos fenômenos naturais, fizemos da fidelidade da reprodução a mais excelsa virtude na pintura e na escultura, e consideramos que a perfeição da arte reside no poder do artista de criar imitações ilusórias da natureza (SIRÉN, 1920, p. 22.).

No decorrer da referida obra, o autor descreve o caráter imitativo da arte grega como uma condição especial e de valor positivo até no início do Século XX. Entretanto, essa afirmação se opõe às opiniões de Robert Byron e David Talbot Rice, que escrevem acerca da condição mimética da arte ocidental por volta de 50 anos depois:

helenística que conta que Apeles retratou tão fielmente Alexandre que seu cavalo demonstrava alegria toda vez que passava em frente à imagem de seu dono.

²³ (1879-1966) Historiador sueco da Arte Chinesa. Professor da Universidade de Estocolmo e professor visitante da Universidade de Harvard.

[...] houve um tempo em que os artistas começaram a aceitar o mundo natural sem indagações e a reproduzi-lo. Foi esse o infortúnio da Antiguidade e da Europa desde o sexto até o décimo nono século. O século XX se envaidece de escapar desse beco sem saída (*Apud* OSBORN, p. 54, 1970).

Outro escritor que tomou a frente nas discussões sobre a arte nas primeiras décadas do Século XX foi José Ortega y Gasset com a obra *A desumanização da arte*, na qual salienta que a arte não deve ser vista com olhos do passado, pois o momento é de acolher uma arte feita por jovens “ruidosos, céticos, cínicos apressados e a par das máquinas e das guerras”:

[...] o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida que não é real. Para poder deleitar-se com o retrato eqüestre de Carlos V, de Tiziano²⁴, é condição iniludível que não vejamos ali Carlos V em pessoa, autêntico e vivo, mas sim em seu lugar devemos ver apenas um retrato, uma imagem irreal, uma ficção. O retratado e seu retrato são objetos completamente diferentes: ou nos interessamos por um ou por outro. No primeiro caso “convivemos” com Carlos V; no segundo, “contemplamos” um objeto artístico como tal (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 28).

Assim, com o mapa traçado pelas reflexões destes estudiosos, pretende-se apontar — concordando com os últimos autores — que no momento pós-moderno, o paradigma da mimese, da representação ou da imitação do fenômeno natural como instrumento da realidade artística, acabou por ser superada. E é no abandono da mimese que se pode encontrar objetivamente a explicação da quebra dos grandes relatos artísticos apontada por Lyotard, ocorrida no período pós-moderno. Esse autor explica a situação da seguinte maneira: “[...] o classicismo parece estar proibido num mundo em que a realidade está tão desestabilizada que já não constitui matéria para experiência [...]” (LYOTARD, 1993, p.17). Para ele, na época atual, evocar as representações realistas só pode ser motivo de nostalgia ou paródia e ainda, motivo mais de sofrimento do que de satisfação, pois ela é significativamente marcada pelo “avanço desconcertante das técnicas” e não se justifica continuar preso às representações de uma época que pouco tem a ver com a atualidade (LYOTARD, 2002, p. 69).

Conforme relata Lyotard em *A condição pós-moderna*, as transformações estruturais do projeto pós-moderno deslocaram valores e desestabilizaram a

²⁴ Tiziano Vecellio ou Ticiano (1488-1576) pintor renascentista da escola veneziana.

realidade. A crise dos meta-relatos²⁵ impulsionou os artistas e produtores do saber a buscarem novas saídas, sob pena de sucumbirem à nova ordem das coisas. A mesma sociedade que deslocara os valores intrínsecos à arte, produziu condições fecundas para o germe da nova ordem artística. Nesse sentido, a arte passa a ser uma realização que busca manifestar outras dimensões que não sejam somente a dimensão da imitação. O clima é propício à inovação²⁶ e trata-se de recusar a antiga abordagem mimética e de indicar novos rumos.

Ao mesmo tempo, Lyotard (1993, p. 16) alerta sobre os riscos de que esta nova dinâmica promova uma reação contrária. Neste sentido, denuncia a ameaça para essa inovação que seria o fato de ocorrer um convite “[...] para suspender a experimentação artística ‘e, dessa forma, restituir’ [...] um desejo de unidade, de identidade, de segurança, de popularidade”, ou seja, existem correntes que pretendem negar a nova ordem de pesquisa artística em nome de uma suposta segurança. Em suma, o que aspiraram os personagens envolvidos na busca de tal compreensão artística é um apelo para que se retorne a uma identidade que traga segurança ao espectador, ou seja, um retorno ao mimetismo, pois este paradigma, facilmente reconhecível pelo gosto popular, não coloca em dúvidas qualquer estrutura e não abala os alicerces da cultura. Lyotard faz ainda a seguinte colocação: “[...] alguns autores pretendem liquidar a herança das vanguardas”,²⁷ essa é a intenção do “transvanguardismo”. Atacar os

²⁵ Segundo Lyotard, essa crise inicia-se por volta dos anos 1950 e a idéia de pós-moderno pode ser reduzida na experiência da “incredulidade nos meta-relatos”. Cumpre observar também que, para o autor, o mundo pós-moderno pretende, entre outras coisas, com a queda dos meta-relatos, desmanchar dogmas e certezas de uma tradição.

²⁵ A respeito disso, (DANTO, 2006, p.139) afirma: “[...] uma coisa não é mais certa do que outra. Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção”. Essa é a grande inovação: não há mais direção ou verdade pré-estabelecida.

²⁶ Importante nesse momento é reportar-se à definição de vanguarda feita por um crítico de arte notável, sobretudo por sua prática empírica, pois este se encontrava justamente no centro do movimento artístico dos anos Pós II Guerra Mundial, movimentando-se entre as grandes cabeças da época e circulando entre Paris e Nova York. Ele foi um crítico polêmico (como não deixam de ser os grandes críticos) e lhe sobraram arrogância e idiosincrasias, mas não se pode negar, hoje com o devido afastamento histórico que não lhe faltou autoridade, conquistada durante o corpo a corpo com quem realmente fez a vanguarda. Para ele, “A tradição e a sociedade ocidentais produziram um evento histórico singular: a vanguarda. [...] O traço mais eminente da arte de vanguarda foi que suas surpresas fossem na criação da expectativa ou na sua satisfação, pareciam exageradas na comparação às surpresas da arte do passado. Elas também pareciam mais deliberadas. Era como se a vanguarda se dispusesse a enfatizar, como nunca antes, como a surpresa era indispensável para a satisfação estética elevada [...]” (GREENBERG, 2002, p. 81).

vanguardistas é mais seguro do que encará-los²⁸. Deste modo, no próprio período que Lyotard chama de pós-moderno, aparecem grupos envolvidos na área artística com o interesse de “suspender a experimentação artística”. Entende-se por “experimentação artística” as tendências vanguardistas daqueles que pretendem ousar ou, pelo menos, se afastar da tradição. Encontramos na obra *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*, de Lucia Santaella, uma explicação para o desejo de inovação das vanguardas artística da modernidade e da opinião do público diante das inovações referidas por Lyotard.

Notórias por seu questionamento dos valores tradicionais, das convenções artísticas e dos sistemas de representação, as vanguardas estéticas da arte moderna eram consideradas pelo público como despidas de sentido. De fato, os modernistas pretendiam estrategicamente retardar o reconhecimento e leitura de imagens a fim de renovar a percepção, estender o prazer sensório e desafiar o intelecto do receptor. (SANTAELLA, 2005, p. 40).

De acordo com Lyotard, negar à vanguarda o direito de se expressar acarretaria uma “chamada à ordem”, isto é, voltar atrás e continuar seguindo uma identidade artística segura para ser popular e reconhecida pelo público:

[...] aqueles que se recusam a reexaminar as regras da arte fazem carreira no conformismo de massa, pondo em comunicação, mediante as “boas regras”, o desejo endêmico de realidade com objetos e situações capazes de o satisfazer (LYOTARD, 1993, p. 18).

Secundariamente, o autor denuncia a tentativa de alguns grupos de pretenderem fazer dos produtores de obras de arte detentores de uma função curativa. Isso seria como conduzir a arte por caminhos de uma espécie de cultura homogeneizada, facilmente administrada e uniformizada em seus conteúdos, vulgarizando os padrões estéticos em favor de um repertório que pudesse dar conforto à população, chegando, dessa maneira, a essa espécie de “função curativa”. Para esses grupos, que pretendem que a arte tenha um emprego curativo, a comunidade encontra-se em situação de insegurança, sentindo-se adoecida e cabe aos artistas a cura desse mal. Todavia, os artistas, na opinião de Lyotard, “devem recusar-se a estes usos terapêuticos”. O que o autor defende, na verdade, é que se os artistas se dispusessem a encarnar o papel de “salvadores”

de uma cultura deteriorada, acabariam por ‘jogar para o alto’ toda a liberdade conquistada até então.

Em outro comentário, agora com respeito aos críticos, o autor mostra o erro que cometeriam se dessem as costas ao vanguardismo, expondo-se ao neo-academicismo²⁹, que para Kant já era sinônimo de arte que deveria ser rejeitada: “[...] não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico, que pode ser captado e seguido segundo regras, e, portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte” (KANT, 2002, p. 156).

Lyotard lembra que essa rejeição ao novo já ocorrera quando a burguesia dominava a cena e fazia as escolhas que lhes apraziam, premiando as obras comportadas do Realismo³⁰ e aconselhando os artistas a produzirem obras “bem formadas”.

Aquilo que lhe é aconselhado ora por um canal, ora por outro, é fornecer obras que sejam primeiro relativas a temas que existam aos olhos do público a que se destinam, e depois que sejam feitas (bem formadas) de modo que esse público reconheça aquilo de que se trata, compreenda o que significa, possa, em conhecimento de causa, dar-lhes o seu assentimento, e até, se possível, extrair das obras que aceita alguma consolação (LYOTARD, 1993, p. 20).

Para Lyotard, a crítica à função curativa da arte é uma forma de manifestação a favor dos pintores e escritores que não pretendem se tornar partidários do movimento de estabilização do observador. Noutras palavras, não querem produzir uma arte mimética que esteja ancorada no fato de ser facilmente reconhecida. Diante desse panorama, o artista acaba por se conscientizar de que sua atividade é problemática e problematizante e, dessa maneira, ver-se-á na obrigação de tomar uma posição, para não se colocar, como assinalou Lyotard, a serviço de quem queira *domesticar* o espectador.

Se não desejam se tornar apoiadores (e de importância menor, ainda) do que existe, o pintor e o romancista devem se recusar a se prestarem a tais usos terapêuticos. Deverão questionar as regras da arte de pintar ou da narrativa como aprenderam de seus

²⁹ Entende-se que, para Lyotard, o neo-academicismo seria uma tentativa da volta a mimese.

³⁰ Durante a segunda metade do século XIX o Realismo começou a emergir, insistindo na imitação precisa das percepções visuais, trazendo para as telas uma sensação de sobriedade emudecida. “Quando a realidade representada na obra de arte coincide com o mundo real da experiência, damos a essa arte o nome de realista. Chamamos realista qualquer arte que é naturalista e mostra o mundo real como que através de uma vidraça de janela, nem melhor nem pior do que é” (OSBORNE, 1970, p. 74).

antecessores. Logo aquelas regras deverão aparecer para eles como meios de enganar, seduzir e re-assegurar, que os tornam impossíveis de ser 'verdadeiros'. Sobre o nome comum de pintura e de literatura, acontece uma fissura sem precedentes (LYOTARD, 1993, p.18).

Lyotard menciona, ainda, que os artistas que se submetem às regras de bom comportamento também se incluem entre os que se conformam com as “boas representações”, e são solicitados para que exponham as “boas narrativas” e que elas sejam o remédio para a angústia do público. As obras de “boas narrativas” clamam pela simplicidade, comunicabilidade, ou seja, uma imagem que seja de fácil digestão. Por outro lado, os artistas que põem em dúvida as narrativas comportadas, correm o risco de perderem credibilidade junto aos que se prendem à realidade, ficando, dessa maneira, sem garantia de audiência. Um exemplo maior e de importância singular, é a rejeição da crítica e do público ao movimento Impressionista, iniciado pelas mãos de Cézanne e que fez oposição ao Neoclassicismo, ao pretender uma pintura produzida de forma rápida. Apesar de ainda estar de certa forma preso à figuração, esse movimento artístico rompeu decididamente com as formas do passado e abriu caminho para a pesquisa moderna, dentro das artes plásticas, rumo à abstração. Os artistas do impressionismo tinham a intenção de captar a *primeira impressão* do olhar do artista, daí a sua denominação. É sabido que a maioria dos impressionistas vivia em condições precárias por não conseguirem comercializar suas obras, pelo simples fato de não existirem apreciadores para elas, com a agravante de os críticos considerarem as obras de um imediatismo rude e com aspecto inacabado.

Quando um novo movimento artístico busca radicalizar suas formas e vetores expressivos, traz consigo o desmantelamento da normalidade, acabando por deixar a crítica descentrada. Ora, a normalidade do Século XIX estava ancorada também, na herança do Iluminismo, que enfatizava o valor epistemológico e até cultural da razão e da ciência, as quais se constituíam como formas seguras de explicar o universo.

O papel da crítica era, até então, mais confortável, pois os críticos do final do Século XIX e início do Século XX podiam recorrer a critérios de julgamento vigentes nos valores da época. Atualmente, os antigos valores³¹ se perderam e

³¹ O professor Jaime Paviani (PUCRS) coloca em sua obra *Estética Mínima* as condições deste “período de tateamento, de buscas”, para o autor a arte moderna: “[...] procura destruir o antigo,

não funcionam mais como pilares de sustentação para uma estética da imitação, tornando-se assim, impossível uma estética normativa, já que não há normas predominantes nem hegemônicas.

A conseqüência direta da falta de normas é a ampliação do repertório de elementos e linguagens usadas nos trabalhos da arte atual. Assim sendo, a produção desta geração não se circunscreve aos preceitos que não sejam os que ela mesma dita e é neste sentido que a discussão em torno da atualidade da estética kantiana, pelo viés da estética do sentimento do sublime, pretende oferecer elementos que possam servir como uma das alternativas para a estética da imitação.

Acredita-se que a reprodução fiel da realidade não seja possível. Se a arte pudesse imitar a natureza, a fotografia seria pródiga na execução desta tarefa. O que houve, na realidade, foi uma insatisfação por parte de uma expressiva parcela de artistas, quando perceberam a esterilidade do mimetismo. Assim, romper com o paradigma da mimese estabeleceu uma espécie de condução obrigatória das artes para fora de uma realidade estabilizada por longas épocas. O ready-made de Duchamp³² mostra exatamente essa nova realidade: o desapontamento do ministério de pintor e a intenção de romper com a narrativa direcionada e bem comportada. Foi o marco da quebra do paradigma da mimese, inaugurando a mais ampla era de liberdade artística que a arte já experimentara por um lado e, por outro, um verdadeiro teste para os seus limites: “O *ready made* duchampiano apenas significa activa (sic) e parodicamente este processo constante de despojamento do ofício de pintor, e até de artista” (LYOTARD, 1993, p. 18).

usando novos materiais, aperfeiçoando a linguagem. A arte de vanguarda já não se preocupa com a tradição, privilegia o uso da técnica e a criação de formas visuais, auditivas, táteis de novo” (PAVIANI, 2003, p. 50).

³² Em 1913, Marcel Duchamp criou a polêmica forma de arte denominada *Ready-made*. Ele acreditava que o ato de conceber a obra de arte tem um valor maior do que o produto acabado e dessa maneira ele assumia artefatos prontos como arte. A noção maior desse gesto se encontra justamente no deslocamento que essa idéia persegue: a ênfase no objeto é suplantada pela ênfase no artista, ou seja, do objeto para o sujeito. Em suma, no *Ready-made*, o artista não pretende ser reconhecido como artesão da obra artística, ele simplesmente escolhe um objeto manufaturado industrialmente e o assina como objeto de arte. Este é um gesto que pretende romper com a tradição do ofício do artista onde este necessariamente tem a competência técnica.



Fig. 2 - Bicycle wheel - Marcel Duchamp - 1964, 126,5 cm x 49 cm, coleção privada.
Fonte: The 20th Century Art Book.

Ocorreu, com esse processo, uma oscilação do olho para a psique e da mimese para a expressão, o que pode ser traduzido como um movimento em direção à liberdade e à independência³³. Com efeito, tudo isso foi transformado numa significativa revisão da forma de representação pictórica. Mas quebrado este paradigma, o que se assenta no lugar? Em outras palavras: qual estética teria a competência de substituir uma tradição de toda a história da arte?

Uma vez realizado o trabalho de apontar a condução tomada pela arte no momento atual, passa-se a expor a seguir, a teoria estética que, segundo Lyotard, permite pensar uma resposta para a possibilidade da substituição da estética da mimese. Para ele, o sentimento do sublime consegue ser o “impulso”, e a “lógica das vanguardas os seus axiomas”. A estética do sublime, segundo o autor, é o

³³ Esse assunto é discutido amplamente na obra *Após o fim da arte*. Nela, Arthur Danto publica alguns ensaios em que explica com maiores detalhes o curso ministrado a respeito do suposto fim, como a conferência em 1985, no Whitney Museum of American Art em New York. O livro é editado dez anos após o pronunciamento original e é a tentativa de atualizar o tema (DANTO, 2006, p.72).

fracasso da imaginação, uma estética que se apresenta, porém, velando-se a si mesma. Ou seja, mostra-se sem ser explícita, de forma não figurativa e não identificável.

Lyotard pretende com esse comentário, indicar a possibilidade de substituição da estética da mimese usando como ferramenta o sublime kantiano. Retomando brevemente o já indicado no primeiro capítulo, para Kant, o sublime não está no objeto, mas no sentimento a que ele remete. O sublime mostra que, por um lado, a imaginação é impotente diante do objeto, pois ela não alcança sua totalidade e não consegue resistir à grandeza e, por outro, esta impotência origina o prazer no desprazer. O desprazer possibilita ao expectador encontrar em si a competência para avaliar a grandeza deste sentimento e, assim, elevar-se acima dela, descobrindo em si a liberdade perante a grandeza da natureza. Ou seja, a partir do sentimento de inferioridade do observador, diante da força do sublime e de seus fenômenos grandiosos, ocorre uma espécie de elevação intelectual a partir de uma idéia provocada pela razão.

O sublime kantiano é fundado na incomensurabilidade das faculdades e o efeito disto é que ele não pode estar contido em formas porque não há nenhuma forma capaz de abarcá-lo. Tal fato ocorre porque a experiência do sublime é uma experiência da totalidade. Todas as vezes que estamos diante da experiência do sublime, estamos, na verdade, diante da totalidade, ou seja, de um sentimento que se refere ao infinito. Sendo assim, o sublime é um sentimento que ocorre diante de uma espécie de abertura para aquilo que é incomensurável e avassalador. Pode ser despertado pela infinitude e por momentos de terror, durante os quais o prazer e o desprazer se tocam.

Kant afirma que o sublime não é o objeto, mas uma faculdade da mente. Assim, no sublime, como a imaginação está jogando com as idéias e as idéias não são identificáveis, não há intuição para elas, ocorrendo um jogo das faculdades. Por isso, Kant aponta que o sublime, na verdade, é a disposição de ânimo do espectador. A satisfação oferecida ao homem que experimenta o sentimento de sublime é decorrência do livre jogo entre imaginação e razão.

O sublime é a experiência do infinito e não existe apreensão para ele. O que se quer dizer é que a apreensão intuitiva tem limite e quando esse limite é forçado, causa desprazer, ocorrendo o fracasso da imaginação. Esse é o triunfo

da racionalidade no jogo entre razão e imaginação, porque é a razão que exige da imaginação, uma imagem que ela não pode dar, pelo simples fato de que esta imagem não está contida nas formas.

Sublime é como se chama a uma representação que faz com que a natureza sensível encontre seus limites, levando a sentir a superioridade da natureza racional. Esse sentimento que o sublime impõe na sua forma resulta, nas palavras de Lyotard (1993, p. 21), num conflito “entre as faculdades de um sujeito, a faculdade de conceber algo e a faculdade de <presentificar> algo”. Não há correspondência entre o sentimento e o conceito suscitado na representação. A razão violenta a imaginação e, para dar conta do conceito de sublime, Lyotard, a exemplo de Kant, lança mão do recurso da contraposição com o sentimento do belo. Segundo o autor, o belo gera prazer, pois nele existe a possibilidade da exposição do conceito e a correspondência a esse conceito, enquanto que no caso do sublime ocorre o fracasso desta tentativa.

O gosto atesta assim, que entre a capacidade de conceber e a capacidade de <presentificar> um objeto correspondente ao conceito, um acordo não determinado, sem regra, dando lugar a um juízo a que Kant chama de reflectivo, pode ser sentido sob o modo de prazer. O sublime é outro sentimento. Ocorre quando, pelo contrário, a imaginação falha ao <presentificar> um objeto que venha, nem que seja apenas em princípio, entrar em concordância com um conceito. Temos a Idéia do mundo (a totalidade daquilo que é), mas não temos a capacidade de dar um exemplo dele (LYOTARD, 1993, p. 22).

Segundo o autor francês, o sublime também pode ser entendido como uma “[...] irrupção, no e pelo pensamento, desse surdo desejo do ilimitado” (LYOTARD, 1993, p.58).

O sublime kantiano, que Lyotard toma como ferramenta conceitual, é indicado por este como um sentimento que não pode ser definido pela razão. A harmonia que existe no belo ocorre graças à correspondência entre imaginação e entendimento. Já no sublime, o entendimento não concorda com o conceito, resultando o princípio da faculdade supra-sensível. Em outras palavras, recorrer ao supra-sensível é desconsiderar a representação finita e considerar a infinitude do espírito.

Lyotard nomeia de pós-moderna a arte que pode se aproximar dessa significação, ou seja, uma instância artística que teria a capacidade de

“<presentificar> o que há de <impresentificável>. Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura moderna” (LYOTARD, 1993, p.22). Conforme esse raciocínio, isso se torna possível por meio da “abstração vazia que sente a imaginação à procura de uma presentificação do infinito”. Seguindo nessa direção, o autor apóia-se em Kant, justificando-se com as seguintes palavras: “[...] ver que há algo que não pode ser visto é possível por meio do informe, a ausência de forma”. Em outras palavras, representar o impresentificável, para Lyotard, é possível por meio de uma obra que se oferece como sendo sem representação da realidade³⁴ sensível, ou seja, como uma abstração.

Segundo Lyotard, não há muito que acrescentar a essas observações para se aproximar de uma tentativa de pensar a estética do sublime:

[...] como pintura, <presentificará> evidentemente alguma coisa, mas de modo negativo; evitará, portanto a figuração ou a representação, será <branca> como um quadro de Malévich, só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor (LYOTARD, 1993, p. 23).

A satisfação que o sublime proporciona ocorre de maneira indireta: “[...] só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor”. O autor reitera esta afirmação em outra obra que analisa a dimensão pós-moderna: *Moralidades Pós-Modernas*.

[...]o que é artístico nas formas, ou o artístico, é um gesto, um tom um timbre, acolhido e desejado, que as transcende ao mesmo tempo em que as habita. O artístico está para o cultural assim como o real do desejo está para o imaginário. O absoluto é o nome vazio (vazio para o filósofo da megalópole) do que excede todas as formalizações e objetivações, sem estar em outra parte senão nelas. [...] A presença do absoluto é bem exato o contrário da apresentação (LYOTARD, 1996, p. 33).

³⁴ Robert Motherwell, um dos grandes abstracionistas da arte americana do Século XX, aproxima-se da explicação de Lyotard. São suas palavras: “O aparecimento da arte abstrata é um sinal de que ainda há homens capazes de afirmar o sentimento do mundo. Homens que sabem como respeitar e seguir seus sentimentos íntimos, por mais irracionais ou absurdos que a princípio possam parecer. Esquece-se, por vezes, quanto espírito existe em certas obras de arte abstratas. (CHIPP, p. 571, 1999). E ainda, pode-se acrescentar a este, o pensamento de José Ortega Y Gasset: “Do pintar as coisas passou-se a pintar as idéias: o artista ficou cego para o mundo exterior e voltou a pupila para as paisagens interiores e subjetivas” (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 65).

É o colapso da representação³⁵, isto é, ocorre uma falência da faculdade de representar, pois o que o sublime pede é a representação da totalidade, do infinito, e isto não é possível. “A imaginação soçobra no zero da representação que é correlato do infinito absoluto” (LYOTARD, 1996, p.109). O que se sente vai muito além da sensibilidade, muito além da razão, pois o infinito, o informe não pode ser apreendido por nossos sentidos e isto se deve ao fato de a nossa imaginação não abranger tal sentimento. Para o infinito não pode haver imagens. A imaginação empenha-se em sua missão e na falha desta missão (a de representação) ocorre a emergência do poder racional que gera prazer no desprazer — é a representação negativa. A explicação de Lyotard para a “falha” da missão da imaginação é que o absoluto nunca está aí, não é dado pela representação, mas é usado como recurso para se pensar além da representação.

Em *Lições sobre a Analítica do Sublime*, na seção reservada à exposição da representação negativa, Lyotard escreve: “[...] a presença negativa é o sinal da presença do absoluto, e ela não é ou apenas faz sinal de ser subtraída nas formas do representável. O absoluto fica, portanto, não-representável; sob seu conceito nenhum dado é subsumível” (LYOTARD, 1993, p.143).

Para o autor, a luta entre o finito e o infinito só pode permanecer em representação por um traço, um recuo, um sinal que jamais possa ser imagem representativa. Dessa maneira, a imaginação sente a “presença”, sem que nada seja apresentado, como “presença” efetiva. A representação negativa é, conforme o raciocínio, um pedido para que o absoluto seja representado. O sentimento do sublime é a vivência do infinito que, apesar de não poder ser representado. Ainda assim consegue ser uma experiência estética. Nas palavras de Lyotard:

[...] a representação negativa não é, nesse sentido, mais que a demonstração da inutilidade do pedido para que o absoluto seja representado. Excetuando-se os limites da representação que são seus, a

³⁵ O colapso da representação tem, para o crítico Clement Greenberg, a capacidade de fazer com que o artista tente imitar Deus, pois ao criar uma obra abstrata ele tenta realizar uma obra original que tenha como modelo somente ela própria, “criando algo válido unicamente em seus próprios termos, tal como a própria natureza é válida, tal como uma paisagem-não a sua imagem, é esteticamente válida; algo dado, incriado, independente de significados, similares ou originais. O conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria” (GREENBERG, 1997, p. 29).

imaginação sugere a presença do que ela não pode representar. Ela se ilimita, se desencadeia, mas abstraindo-se à sua finalidade, e, portanto aniquilando-se segundo essa finalidade. Resulta que a referida presença não é um objeto da imaginação, ela somente é sentida subjetivamente pelo pensamento, como gesto de retração (LYOTARD, 1993, p. 144).

Em resumo, ao tentar alcançar o infinito, a imaginação fracassa e dá lugar ao triunfo da razão. Mas em que sentido esse triunfo ocorre? Lyotard responde da seguinte maneira: “os sentidos são contrariados diante do sentimento do sublime pelo fato de se encontrar diante de uma presença ‘não-presentável do absoluto’ isso resulta numa ‘aprovação fria e sem vida’”. Aí, segundo o autor, surge um argumento que pode surpreender, porque parece anular toda a economia contraditória do sentimento do sublime. Ocorre que a imaginação, que se acredita bloqueada por limites de sua “primeira medida”,

[...] sente-se ilimitada, *fühlt sich* [...] *unbegrenzt* e isso graças à eliminação, ao ‘desentulho’, à *Wegschaffung*, de seus próprios limites. A tal ponto que ela pode desencadear-se, ‘desenfrear-se, *zügellos*’, e conduzir o pensamento à loucura, o *Wahnsinn*”, do entusiasmo.(LYOTARD, 1993, p. 142).

Se pensar-se o sublime como um sentimento de tensão máxima e sem possibilidade de ser representado em formas fenomenais, neste sentido, o sublime pode servir, como afirma Lyotard, como fio condutor de uma compreensão da arte contemporânea não mimética.

Lyotard cita a obra de Malevitch, *Branco sobre branco*, que é um marco na história da arte, abrindo espaço para que se possa refletir a respeito desse salto da imaginação que abriu as portas para a arte contemporânea. A questão que então se coloca consiste em saber como uma imagem, aparentemente tão despojada, pode ter sido tão importante para a história da arte?

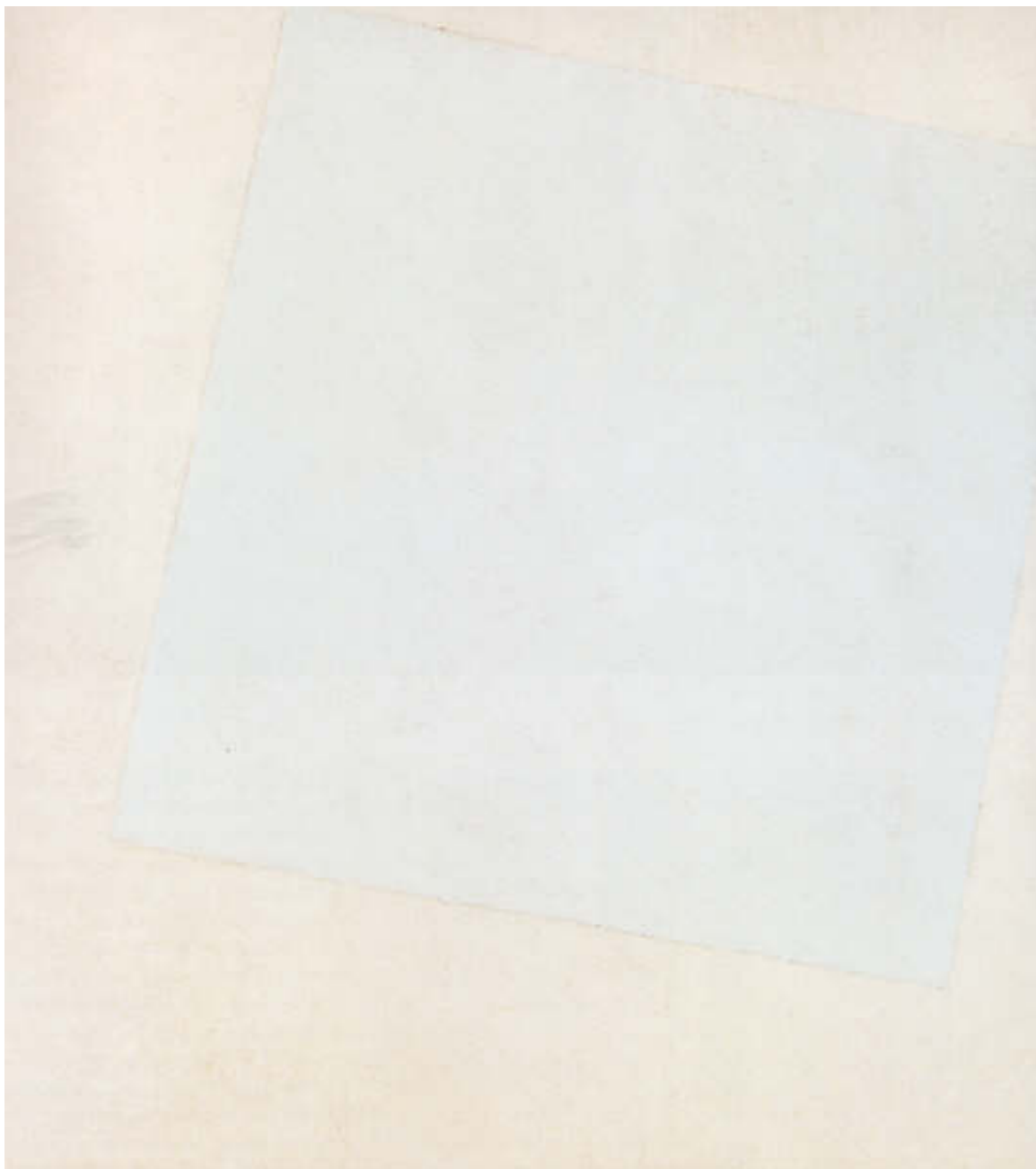


Fig. nº 3 - Branco sobre Branco - Kazimir Malevitch, óleo sobre tela 78,7 x 78,7 cm, 1917. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: Kazimir Malevitch e o suprematismo.

A tela em questão tem 78,7 x 78,7 cm e é comumente apelidada de *Quadrado Branco sobre Fundo Branco* e é para Kazimir Malevitch a esperança de uma nova imagem do mundo, deste mundo maltratado e extrapolado pelo materialismo. O artista russo era um visionário, e de seu trabalho resultaram “[...] telas e desenhos que são outras tantas abordagens para exprimir os ritmos universais” (NÈRET, 2003, p. 67). Entretanto, nem sempre a arte desse russo foi completamente entendida por seus contemporâneos, pois como já se apontou

anteriormente, quando um novo movimento artístico trata de inovar, traz consigo o “desmantelamento” da normalidade, o que acaba por deixar a crítica desalojada de seus parâmetros. Irritado com um desses críticos que falava da obscuridade de suas declarações e da querela que iniciara ao retirar totalmente a figuração de suas obras, ele respondeu vigorosamente:

[...] aqueles têm por hábito animar-se diante de uma carinha bonita, têm dificuldade de animar-se diante da face de um quadrado [...] O segredo do encantamento é a própria arte de criar e ele está no tempo, e o tempo é maior e mais sábio do que os porcos! (*Apud* NÈRET, 2003, p. 49).

Todavia, a crítica que mais fortemente atingiu o pintor foi a de seu compatriota e companheiro de profissão, Wassily Kandinsky, que escreveu no *Espiritual da Arte*:

[...] se a partir de hoje nos puséssemos a cortar todos os laços com a natureza, a desligarmo-nos dela, sem hesitação em retorno possível, a contentarmo-nos exclusivamente em combinar a cor pura com uma certa forma inventada, as obras que criássemos seriam ornamentais, geométricas, muito pouco diferentes à primeira vista de uma gravata ou de um tapete. (*Apud* NÈRET, 2003, p. 49).

A este, ele respondeu: “[...] no meu quadrado, não verá nunca o sorriso de uma graciosa Psique! Ele não será nunca o colchão do amor!” (*Apud* NÈRET, 2003, p. 49).

Vale a pena lembrar que pouco tempo depois dessas declarações, Kandinsky enveredou-se pelo caminho da abstração³⁶ e é considerado por muitos, como o fundador desse movimento que cortou “todos os laços com a natureza”.

Ao reduzir ao máximo os elementos pictóricos numa tela, Malevitch radicalizou o que seus predecessores apenas haviam esboçado por meio do movimento Abstracionista. Além disso, essa manifestação pode ser vista como um triunfo da arte nova sobre a antiga ordem, aquela que vinculava a arte à

³⁶ O pintor russo Wassily Kandinsky (1866 -1944) é considerado como o primeiro artista a abandonar totalmente a referência à realidade em uma obra artística. Fundador do movimento Abstrato, ele chegou a essa fórmula por acaso. Em 1910, chegando em seu atelier, viu seu próprio trabalho virado de cabeça para baixo no cavalete e pode perceber manchas coloridas que não representavam tema algum. Disposta dessa maneira, a obra revelou a Kandinski uma nova concepção de arte e causou-lhe o *insight* que o animou a descartar todo o realismo e criar pinturas totalmente não objetivas.

natureza. Inicia-se assim, a era que os críticos de arte chamaram de *a pintura*³⁷ *como necessidade interior*³⁸.

Para Lyotard (1993, p. 26), o momento pós-moderno deve recusar-se à representação das formas e o papel do artista, assim como o papel do escritor pós-moderno, está na situação de um filósofo: “[...] o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras estabelecidas convencionalmente, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias conhecidas”. Portanto, a arte pós-moderna pretende se sustentar justamente na falta de regras e normas e, deste modo, merecer a atenção do público; normas estas que já começaram a ser descartadas nos movimentos artísticos do final do Século XIX.

Lisimaco Parra³⁹ é outro autor que concorda com Lyotard e toma como exemplo de sublime kantiano um outro quadro de Malevitch: *Quadrado negro sobre fundo branco*. Para ele, da mesma forma que afirma Kant,

[...] ningún lenguaje es plenamente adecuado para la expresión de la idea, entonces nos encontramos con una segunda ruptura: característica de la obra de arte es que remite más allá de si misma. La obra aspira a expresar lo que hasta entonces ha sido inexpresable (PARRA, In: SOBREVILLA (org.), 1991, p. 245).

³⁷ O início do terceiro capítulo se encarregará de explanar mais detidamente a respeito da “pintura como necessidade interior”.

³⁸ A arte torna-se, no Século XX, um exercício de liberdade e se esse esforço de purificação não anunciar mais nada, terá servido, sem dúvida, para proporcionar uma mudança no paradigma milenar das artes, ancorado na representação mimética da realidade. Com essa mudança houve espaço para pensar nas diferenças entre a arte, a vida e a realidade. Antes da pintura abstrata, a crença estava no valor das cores e das formas na pintura. As novas idéias tiveram certa dificuldade em se firmar, pois até então ninguém havia produzido algo no mundo das artes que nada representasse sensivelmente. Finalmente, com a pintura abstrata, chegou-se ao predomínio absoluto da estética, havia uma pintura construída apenas por meio de sentimentos. O que por alguns momentos foi considerado monstruoso tornou-se pura forma e pura expressão. Meyer Shapiro mostra as impressões, da época inicial da arte abstrata, relativas ao estranhamento do público diante dessa arte que tinha pouca ou nenhuma identificação com o mundo sensível e que, para muitos não poderia ser obra de pessoas corretas: “[...] se hoje um pintor abstrato parece desenhar como uma criança ou como um louco, não é porque seja infantil ou louco. Está apenas valorizando, como qualidades relacionadas com seus próprios objetivos de liberdade de imaginação a espontaneidade desapaixonada e a falta de preocupação técnica da criança, que cria apenas para si mesma, sem as pressões das responsabilidades e os ajustes práticos dos adultos” (SHAPIRO, 1996, p. 163). O estudioso acrescenta ainda, concordando com Kant, que ao manipular sua fantasia, o pintor difere da criança e do psicopata na medida em que o ato de desenhar, para este, seja sua ocupação e fonte consciente de seu valor humano.

³⁹ Professor da Universidade Nacional da Colômbia.

Todavia, Parra expõe que os espectadores de 1913 aspiravam encontrar no quadro de Malévich sua “verdadeira natureza” e nada encontravam.

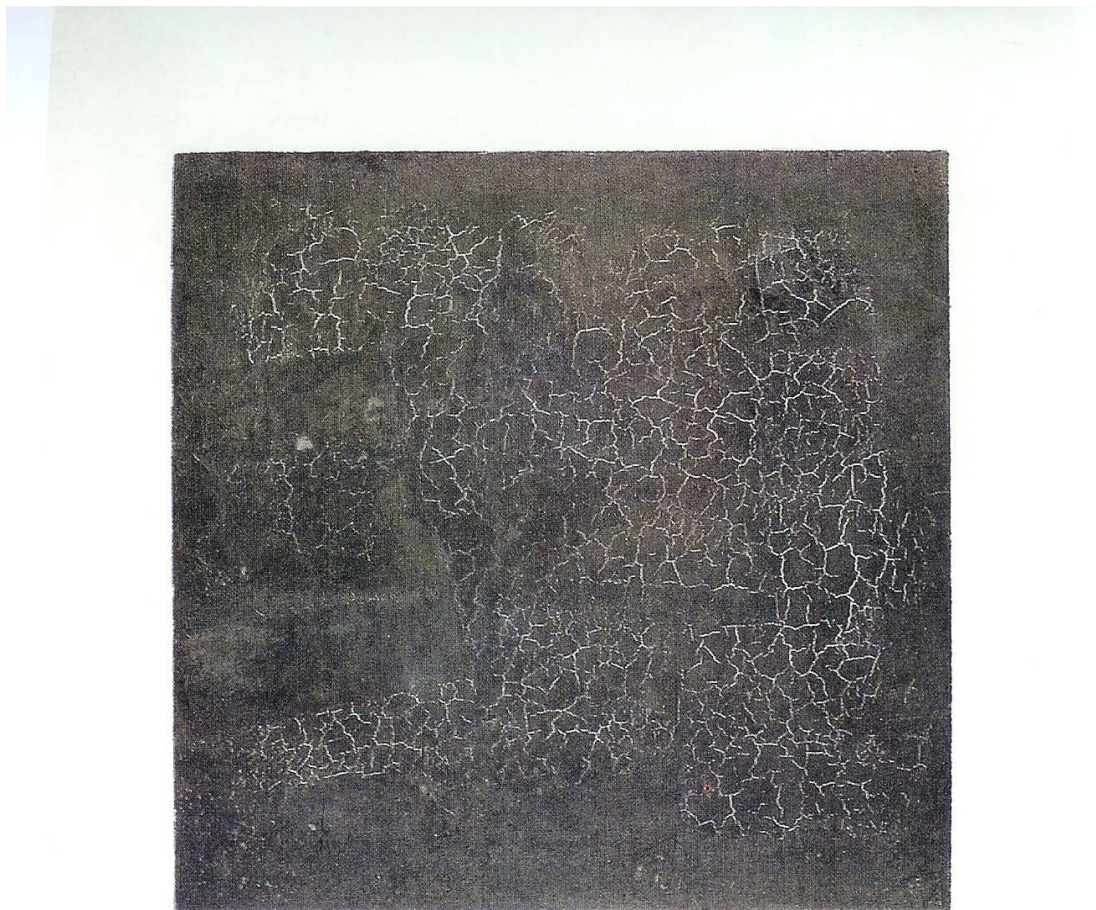


Fig. nº 4. Quadrado negro sobre fundo branco - Kazimir Malevitch, óleo sobre tela 79 x 79 cm, 1915. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: Kazimir Malevitch e o suprematismo.

A ausência de objetos identificáveis resultava na incompreensão da obra, pois aqueles espectadores estavam acostumados com a figuração e “[...] quieren, a toda costa, la imagen tan querida de la realidad. Pero Malevich ofrece otra cosa [...]”. (PARRA, In SOBREVILLA (org.), 1991, p. 245). Ainda segundo este autor, Malevich reconhecia na representação o equivalente da sensibilidade e a partir desse reconhecimento, compreendeu a mentira do mundo como vontade e representação. Para não participar dessa mentira, o pintor optou pela ausência de objetos em seus quadros. Parra ainda pergunta ao leitor se seria demasiado atrevido afirmar que o juízo de gosto kantiano seria como “[...] la sensibilidad de la

ausencia del objeto [...]” e afirma também, que o quadro negro de Malevich não se esgota facilmente e também pode-se considerar que há nele uma idéia estética que orienta sua investigação. Para o escritor, o mundo da sensibilidade e das noções habituais é criticado como um deserto atrás do qual Malevitch encontra algo: “[...] este desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad pura (sin los objetos) que lo penetra todo”.(PARRA, In: SOBREVILLA (org.), 1991, p. 245). Por fim, ele afirma que o suprematismo⁴⁰ de Malevitch quer reencontrar a sensibilidade que no decorrer do tempo, pela acumulação de objetos, havia se tornado invisível.

Tomando como exemplo o quadro *Branco sobre Branco* de Malevich, procura-se convergir idéias fundamentais de Lyotard que recupera a teoria kantiana do sublime no desenvolvimento de uma possível reflexão estética sobre a arte contemporânea. Como indicamos, os dois autores são necessários neste trabalho, para efetuar tal reflexão. Eles ofereceram um conjunto de ferramentas conceituais que permite pensar a arte contemporânea a partir desta construção: Kant expôs a teoria do sublime no Século XVIII e Lyotard re-trabalha o conceito no Século XX.

Observa-se neste trabalho, que Lyotard legitima a teoria estética do sublime kantiano como instrumento. Entretanto, não desloca ou acrescenta nada à filosofia kantiana neste quesito. Pode-se afirmar que em sua *Crítica da faculdade do juízo* Kant pretendeu uma estética que se oriente numa investigação de prazer estético e que não se traduza meramente numa recepção passiva do objeto, mas ao contrário, que se apóie numa atividade reflexiva fundamentada numa tensão iniciada no livre jogo entre imaginação e razão. Lyotard, por sua vez, afirma que a mutação do sublime, que se inicia na apropriação do Tratado de

⁴⁰ Movimento russo de arte abstrata que surge por volta de 1913 e cuja sistematização teórica ocorre em 1925, com o manifesto *Do cubismo ao futurismo ao suprematismo: o novo realismo na pintura*, escrito por Kazimir Malevich (1878-1935) em colaboração com o poeta Maiakóski (1894-1930). O suprematismo de Malevich quer defender uma arte livre de finalidades práticas, comprometida apenas com a pura visualidade. O suprematismo representaria uma ordem superior de relação com os fenômenos, que é invisível, mas nem por isso menos real. As obras suprematistas foram vistas pela primeira vez na exposição *A última exposição de quadros futuristas 0.10*, realizada em 1915 em São Petersburgo. As pinturas expostas nessa mostra evidenciavam uma nova proposta pictórica: formas geométricas básicas associadas a uma pequena gama de cores. Com esse movimento, Malevich adere à abstração e ao compromisso com uma pesquisa teórica da forma pura que culmina na sua obra de referência *Branco sobre Branco*. Por volta de 1918, o artista anuncia o fim do suprematismo por considerar que o projeto estava esgotado e nesta época volta-se para o ensino, à escrita e à construção de modelos tridimensionais.

Longino e posteriormente na discussão no Século XVIII, prossegue das vanguardas até os dias atuais e é essa apropriação que ele se encarrega de repassar.

A jornada kantiana foi explorada, neste trabalho, apenas em uma pequena instância, mas a partir desta leitura tem-se a seguinte reflexão: como qualquer outro objeto de arte, as obras de arte contemporâneas precisam ser apreendidas a partir da sensibilidade. Essa apreensão formal e objetiva, entretanto, não exime o espectador de subjetivamente experimentar o sentimento do sublime teorizado por Kant na CFJ. A possibilidade oferecida por Lyotard para uma reflexão estética aponta que muitas vezes, uma obra como o quadro *Branco sobre Branco* tem possibilidade de comunicar e atingir o espectador por meio da subjetividade. Toda a atualidade de Kant reside não no fato de aplicar diretamente sua teoria a modelos artísticos da atualidade, pois não há uma aplicabilidade imediata do conceito, mas sim, no fato de que os fundamentos de sua estética podem servir como possibilidade para discutir os sentimentos do espectador e isto Lyotard procura mostrar.

O capítulo seguinte, por meio de exemplos iconográficos, propõe demonstrar uma aplicação da estética do sublime kantiano, pelo viés de Lyotard, como possibilidade para se enveredar na busca de novos elementos conceituais que possam construir uma possível leitura para a arte contemporânea. A efetiva articulação entre os conceitos filosóficos e as abordagens específicas em chave estética acontecerá, portanto, visando o aproveitamento de ambas para o surgimento de novas reflexões.

3 A ARTE CONTEMPORÂNEA

*Um objeto de arte - e vou usar uma palavra da moda,
mas que já uso há muito tempo-
tem que te seqüestrar, mesmo que por milésimos de segundos.
Tem que te tirar daquele lugar e daquele tempo
em que você o está vendo.
Quando essa relação se estabelece,
você está potencialmente, sob o meu ponto de vista,
diante de uma situação de arte.*

Cildo Meireles

A ruptura com as tradições artísticas e o aparecimento de novas possibilidades de expressão para a arte permitiram abertura para se constituir um dos principais parâmetros da arte contemporânea, isto é, uma linguagem que faz uso de recursos que até então não podiam ser imaginados.

Pode-se constatar que boa parte das categorias centrais das grandes estéticas, com o tempo, acolheu mudanças recebidas como sinais do desenvolvimento histórico da arte. Ninguém hoje em dia pensaria em expulsar, ainda que de um modo *sui generis*, poetas e artistas da cidade, como propôs Platão. A iconografia cristã também cedeu espaço aos novos tempos, na sua intenção dogmática, assim como o intento de Santo Agostinho em aproximar-se de Deus por intermédio da beleza, tomou rumos diferentes. A Renascença, por sua vez, pretendeu restaurar, em aproximadamente quatro séculos, a estética da cultura antiga e, para isso, não temeu elaborar matematicamente o estudo da natureza. O Classicismo encerrou uma longa fase amparada na doutrina de que a criação artística, por mais inovadora que pretendesse ser, deveria impreterivelmente manter-se fiel ao modelo sensível.

Nos últimos decênios do Século XX, a arte transformou-se mais ainda e atingiu camadas profundas de reflexão, confirmando assim, a sua essência de constante mudança. Nunca desfrutara de tamanha diversidade de meios de expressão como agora e um dos resultados diretos dessa pluralidade é que o célebre conto de Hans Christian Andersen sobre a roupa nova do rei, tem sido companhia constante de alguns incrédulos espectadores. Nas palavras de Jayme Paviani (2003, p. 44), “Hoje, a arte implica um certo imprevisto, pois tudo é arte, nada é arte” e o que ocorre é que, ao mesmo tempo, coexistem inúmeras

maneiras de expressão, havendo, portanto necessidade de que se alarguem os instrumentos para a sua compreensão.

Como já frisado, acredita-se que importantes eixos reflexivos da estética kantiana continuam atuais, permitindo uma nova leitura do momento artístico pós-moderno. Ao fornecer elementos suficientemente fortes para a construção de um novo modo de fruição estética, ela pode servir de norte para os incrédulos espectadores contemporâneos. É fundamental, entretanto que se apontem duas questões sobre as quais hoje a arte se apóia. A primeira seria a integração do receptor à obra, que pode ser efetivada principalmente pela arte tecnológica; a segunda, a abertura da obra (segundo a visão de Umberto Eco), que tem a finalidade de motivar o leitor para dela participar por meio de reflexões, causando uma espécie de fruição produtiva⁴¹. Portanto, o artista contemporâneo não deseja que sua obra transmita uma mensagem pronta e completa de maneira indiferente e impessoal, ele pretende, sobretudo, atingir o espectador em seu estado mais íntimo. Nisto ele não difere dos artistas de outras épocas, mas pode-se apontar que essa intenção torna-se hoje elemento preponderante na fruição da arte.

Existe, no momento atual, uma favorável acolhida por parte dos críticos de arte às teorias que deixem de lado o julgamento de valor e conceda maior liberdade aos artistas desta época, já abalada pelo desaparecimento de referências. Rejeitam-se assim, os critérios e as normas estabelecidas na modernidade, trazendo para a pintura a tarefa de ser portadora de uma expressão da necessidade interior. Em *Do espiritual na arte*, Vassily Kandinsky explica que essa necessidade pode ser satisfeita unicamente pela arte, graças aos meios que lhe são próprios e cita Cézanne⁴² como exemplo de artista que conseguiu mostrar vida interior por meio da pintura. Para ele, Cézanne não pintou um homem, uma maçã ou uma árvore, o que ele fez foi servir-se destas imagens para criar “uma coisa pintada que proporciona um som interior”.

⁴¹ HAMM, Christian. *A atualidade da estética kantiana*. In: 200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant 1790-1990.

⁴² Paul Cézanne nasceu em 1839 em Aix-em-Provence. Sua carreira inicial tratava de temas dramáticos e grandiloqüentes. Introduziu distorções e alterações nas formas de suas composições para ressaltar o volume e peso dos objetos. Outra característica formal de sua obra era a não subordinação às leis da perspectiva e suas paisagens eram sutilmente geométricas, o que se tornou terra fértil de onde surgiu o Cubismo.



Fig. nº 5 - Natureza morta - Paul Cézanne, 1879, óleo sobre tela, 46 x 55 cm. Coleção privada. Fonte: A História da Arte, E.H.Gombrich.

Antes da arte abstrata, acreditava-se que a pintura deveria ser construída pelas formas e cores. Na busca de alternativas, os pintores citavam a música e a arquitetura como exemplos de expressão pura, porque nelas não havia a necessidade de se recorrer a formas exteriores para serem construídas. “Na arte abstrata, porém, a autonomia desejada e o predomínio absoluto da estética emergiram concretamente. Aqui, enfim, estava uma pintura em que parecia haver apenas elementos estéticos” (SHAPIRO, 1996, p. 251).

Assim constituída, assemelhava-se, enfim, à música e à arquitetura, a partir de si mesma, indo um pouco mais além da sensibilidade. Ainda segundo esse autor, colocar a pintura abstrata apenas como uma reação contra a desgastada imitação da natureza é “desdenhar o caráter positivo da arte, suas energias e

forças motrizes intrínsecas”, pois acima de tudo essa arte carrega consigo uma carga de condições materiais que envolvem toda a cultura atual.

Para atingir os objetivos de uma arte capaz de revelar o mundo interior do homem, surge a necessidade do desaparecimento do objeto como expressão artística. Ocupando-se dessa tarefa, um artista russo abre as sendas de uma nova maneira de expressão e desta forma iniciou-se, pelas mãos de Wassily Kandinsky, fundador do movimento abstracionista, a mais radical revolução artística desde a Renascença. Em seu livro *Über das Geistige in der Kunst*, de 1912, o pintor fala constantemente da liberdade interna como sendo para ele o único critério ético na escolha dos elementos da pintura. Sua atitude é de rebelião contra o materialismo da sociedade moderna e o mundo sensível que, para ele, é ilusório e estranho ao espírito⁴³.



Fig. nº 6 - Improvisação “Klamm” - Wassily Kandinsky, 1914 - óleo sobre tela 110 x110 cm, Munique Städti Sche Galerie. Fonte: Arte do Século XX.

⁴³ Aponta-se aqui que esse clima que procurou restituir uma “verdade da arte” ou ainda impor uma função para arte. Esse movimento é próprio do momento revolucionário russo de início do Século XX. O que pode parecer uma sugestão de nossa pesquisa para uma natureza última da arte é apenas uma referência momentânea e histórica que procuramos indicar para que o leitor se situe no clima emocional da época do pintor.

O feito seguinte de Kandinsky foi teorizar sua criação artística, mostrando que ela não deveria espelhar um mundo que sequer possui realidade confiável. Shapiro⁴⁴ afirma que quando Kandinsky tentou criar uma arte que expressasse o estado de espírito, grande parte dos artistas preservava ainda, nas pinturas, parte dos objetos geradores desse estado. Kandinsky, por sua vez, desejava encontrar um equivalente imaginativo para o estado de espírito.

Kandinski considera o estado de espírito uma função de sua personalidade ou uma faculdade especial de seu espírito; e escolhe cores e padrões que para ele possuem a maior correspondência com seu estado de espírito, precisamente porque não estão sensivelmente relacionados com os objetos, mas emergem livremente de sua fantasia excitada (SHAPIRO, 1996, p. 261).

Kandinsky acreditava que um pintor deveria se furtar a prestar homenagens a este mundo decadente, voltando-se para a única fonte confiável de realização que é ele próprio. Numa carta a Gabriel Münter em 1904, o artista relata:

[...] quando a religião, a ciência e a moral (essa última pela mão rude de Nietzsche) são abaladas, e quando apoios exteriores ameaçam ruir, o homem desvia seu olhar das contingências exteriores e dirige-o para si mesmo (KANDINSKY, 1996, p. 48).

O pintor fala constantemente da necessidade interna como sendo a única coisa que determina a escolha dos elementos pictóricos numa obra de arte.

Nessa mesma senda, Lyotard apropriou-se da abertura que a arte abstrata proporcionara e indicou uma teoria estética que procurasse refletir a expressão de si mesma pelo viés do conceito de sublime. Para ele, é na estética do sublime que a arte moderna encontra seu impulso e a lógica das vanguardas, seus axiomas. A arte pós-moderna e seus axiomas estão ancorados na auto-suficiência das formas e das cores que a arte abstrata proporciona.

Pretende-se aqui, aplicar o conceito de sublime em obras de arte com o mesmo sentido que Shapiro (1996, p. 281) o aponta na arte do Século XX: “[...] o objeto de arte é, portanto, de maneira mais apaixonada do que nunca, motivo de

⁴⁴ Considerado um dos mais influentes críticos e estudiosos de arte desse século, Meyer Shapiro (1904-1996) dedicou 40 anos de sua vida acadêmica ao estudo das transformações estéticas que ocorreram nos Séculos XIX e XX.

espontaneidade ou sentimento intenso”. Para realizar tal tarefa, usar-se-á como apoio, a compreensão que Erwin Panofsky tem a respeito de análises de obras de arte, visto que é por esta via que abordar-se as obras selecionadas. A escolha do modo de análise desse estudioso como suporte justifica-se por considerar que ele abre e ao mesmo tempo organiza de modo claro, o complexo horizonte artístico da atualidade, de modo que a aplicação da teoria kantiana, resgatada por Lyotard, no ato de leitura de obras de arte contemporâneas, torna-se eficaz. Panofsky estabelece uma leitura sob três níveis diferentes, níveis estes que servirão de fio condutor para a realização desta proposta de estudo.

Num primeiro momento, pretende-se expor a obra de arte em seu princípio primário, empiricamente e por meio de suas características formais. Em segundo lugar, a atenção estará voltada para a iconografia em que a obra pode ser vista como uma manifestação de imagens, de estórias e de suas significações. A partir destes dois níveis, é que se pretende chegar ao nível a que ele denomina de “significado intrínseco” e que corresponde a um terceiro momento. Este nível pode contribuir para a compreensão de uma obra como “[...] um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse ‘algo mais’” (PANOFSKY, 1991, p. 53)⁴⁵.

Diz ainda o autor, que

[...] cada descoberta [...] se encaixará na concepção geral predominante, enriquecendo-a e corroborando-a por esse meio, ou então acarretará uma sutil ou até fundamental mudança na concepção geral dominante, lançando assim novas luzes para o que era conhecido antes (PANOFSKY, 1991, p. 29).

Assim sendo, primeiramente focalizar-se-á, a partir do já exposto, o conceito de sublime na contemporaneidade e depois, desenvolver-se-á a leitura das obras segundo esses três níveis estabelecidos por Panofsky.

⁴⁵ Para Panofsky, essa exploração do objeto poderia ser designada como iconologia, em oposição à iconografia.

3.1 ARTE DO SÉCULO XX

Barnett Newman⁴⁶ é um dos primeiros artistas do Século XX a apostar no conceito de sublime como forma de expressão. Sua apreciação é mostrada no artigo *The sublime is now*⁴⁷ de 1948, que versa sobre como o sublime pode ser representado na arte moderna. O artista principia por apontar Miguelangelo como responsável pela fixação de um padrão de sublimidade para a arte, porém isso não pôde ser efetivado na pintura de sua época. Segundo o autor, a pintura caminhou empenhadamente nessa busca virtuosa até o Impressionismo. Entretanto, Newman considera que esse esforço também foi em vão, pois a “incapacidade da arte europeia de alcançar o sublime se deve a esse desejo cego de existir dentro da realidade da sensação [...]” (NEWMAN, *Apud* CHIPP, 1996, p. 562).

É importante ressaltar que Newman desenvolveu toda uma teoria em torno de sua pintura abstrata, portanto antes de qualquer investigação relativa à sua obra, é conveniente dar uma noção do seu ponto de vista a respeito de sua própria produção artística.

Foi durante seu percurso artístico, quando tinha em torno de 35 anos de idade, que Barnett Newman concluiu que a “pintura havia morrido”. Interrompeu sua carreira por oito anos e dedicou-se a estudar história da arte e a escrever textos filosóficos a respeito de sua pintura como algo que pudesse ser relacionado à transcendência. Para tanto, pesquisou Longino, Burke, Kant e Hegel. Sua maior afinidade foi com Burke⁴⁸, principalmente quanto ao desenvolvimento do conceito de sublime. A relação de sua arte com o conceito burkeano o coloca, segundo o escritor Adauto Novaes, diante de “[...] uma dimensão ligada à questão da transcendência que havia sido pouco considerada

⁴⁶ (1905-1970)

⁴⁷ RUSHING, W. Jackson. *The Sublime is Now: The Early Work of Barnett Newman, Paintings and Drawings 1944-1949*. Book reviews. *Art Journal*, Spring, 1995.

⁴⁸ A obra *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo* de Edmund Burke (1729-1797) está separada por um espaço de sete anos de *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* de Kant. Assinala-se que é somente nesse Século XVIII que é colocado em prática o reconhecimento de uma faculdade autônoma de valoração do gosto. Conduzindo seu raciocínio por meios empíricos, Burke levou a pesquisa estética ao plano de superar as antigas doutrinas clássicas.

pela arte moderna. Seu objetivo seria o de retomar a grandiosidade metafísica a seu ver perdida pela arte” (NOVAES, 1994, p. 353).

Carlos Zílio concorda com Novaes e considera que a obra de Newman incide contra o caráter clássico que percorre toda a tradição da arte ocidental e é para uma desconstrução da noção de formalidade tradicional que a proposta de simplicidade retórica do artista se reporta.

Para isso era necessário, além de se opor a qualquer compromisso com o dispositivo perspectivo, negar, ainda, os resíduos deste no interior da arte moderna como, por exemplo, a relação figura-fundo (base de toda a estrutura formal teórica), a sujeição do olhar aos limites da tela (que estabelece os limites do campo perceptivo como referência mimética) e a organização e o equilíbrio interno da superfície pictórica através do contraste de valor [...] (ZÍLIO, In: NOVAES, 1994, p. 353).

Para materializar esse objetivo, o artista tenta realizar sua pintura em nuances de cor, com o mínimo de recursos visuais, para permitir que a obra possa “crescer” de acordo com suas próprias leis. A obra abstracionista de Newman pretende, portanto recusar a composição de figura-fundo⁴⁹, estender o limite do olhar ao infinito e equilibrar a pintura apenas por meio da cor. Dessa forma restitui o sentido de transcendência que, segundo ele, o platonismo havia abolido. Zílio (In: NOVAES, 1994, p. 354), consegue ir a bom termo ao explicar o resultado da obra do artista em poucas palavras: “À relação racionalismo-belo ele opõe transcendência-sublime”. Noutros termos, na opinião deste crítico, a arte de Newman tem a competência de estabelecer o contato com a estética do sublime.

Newman direciona uma crítica à arte figurativa, apontando ter sido esta incapaz de “[...] criar uma nova imagem sublime e afastar-se da imagística de figuras do Renascimento, exceto pela deformação ou negando-a totalmente em favor de um mundo vazio de formalismos geométricos [...]” (CHIPP, 1996, p. 562).

O livro *ARTE do Século XX* narra claramente a intenção da obra de Barnett Newman, reiterando a informação que fora dada anteriormente de que o artista fora influenciado pela filosofia de Edmund Burke. O artista pôs no lugar da beleza e da verdade o sublime, como referência ao que é conhecido e visível: “a pintura ia assim tornando-se portadora de uma idéia experimentada perceptualmente

⁴⁹ Conceito da Psicologia da forma. Explica que percebemos figuras salientes que estão inscritas em fundos indefinidos, e que não é possível ver os objetos sem separá-los do fundo.

(sic) e que podia ser compreendida materialmente” (WALTHER, 1999, p.289). Esta afirmação pode ser traduzida pelas palavras de Lyotard (1993, p. 23): “[...] aludir o impresenticável através de presentificações sensíveis” e, dessa forma, expor algo que não pode ser exposto sensivelmente.

A obra de Newman *Vir heroicus sublimis* de 1950 manifesta-se essencialmente por meio da cor.



Fig. nº 7- *Vir heroicus sublimis* - Barnett Newmann – 1950, óleo sobre tela 242,2 x 513,6 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: Arte do Século XX.

Medindo 2,42 x 5,42m, é uma tela coberta pelo vermelho, com sutis listras em tons de vermelho e uma única listra amarela. Estas, aparentemente ingênuas, pretendem criar uma unidade compositiva que somente a abstração pode oferecer. O título da obra reforça a intenção de aproximá-la do conceito de sublime.

A importante instituição cultural onde a obra se encontra exposta, *The Museum of Modern Art* de Nova York, pronuncia-se a respeito do título da obra de Newman:

Newman may appear to concentrate on shape and color, but he insisted that his canvases were charged with symbolic meaning. Like Piet Mondrian and Kazimir Malevich before him, he believed in the spiritual content of abstract art. The very title of this painting— in English, 'Man, heroic and

sublime' — points to aspirations of transcendence⁵⁰(WALTHER, 1999, p. 233).

Para Newman, não é possível separar *o que é pintar* do risco de cair no sentido ornamental da pintura. Para fugir desse risco ou de qualquer referência sensível, ele apóia-se unicamente na cor. A citada obra atinge seu limite quando tem o campo pictórico dividido por várias listras, a que ele chamou de ZIPS⁵¹ e que têm a função de ajustar a oposição entre figura e fundo para que, de alguma maneira, o espectador não encontre repouso para o olhar o que, impreterivelmente, na opinião do autor, o conduzirá ao infinito.

Com a intenção de abordar a arte abstrata desde a noção do sublime kantiano, recorre-se agora ao filósofo de Königsberg, que reporta à noção de infinito:

[...]é, portanto, sublime naquele entre os seus fenômenos cuja intuição comporta a idéia de infinitude. Isto não pode ocorrer senão pela própria inadequação do máximo esforço de nossa faculdade da imaginação na avaliação da grandeza de um objeto (KANT, 2002, p. 101).

Conforme Kant, assim como para Burke, diante de certos espetáculos grandiosos da natureza experimenta-se um sentimento que conduz à idéia de infinito. A apresentação material da força absolutamente grande da natureza, que Kant chama de sublime matemático, tem como resultado o esgotamento da imaginação, na tentativa de quantificar o acontecimento e Barnett Newman pretende basicamente que as suas pinturas situem o espectador diante de um

[...] processo constante de ajustar e reajustar a oposição entre figura e fundo de tal modo que nunca se encontre um momento de descanso. A isto Newman acrescenta maior ambigüidade, na medida em que expande o campo de cor numa tal extensão que **estamos impossibilitados de dominar a superfície pictórica perceptivamente** (ZILIO, In: NOVAES, 1994, p. 355).

Se a pretensão de Newman é conduzir o espectador para o infinito por meio de suas telas, expandindo o campo de cor, como disse Zílio, o pintor pretende retornar à grandiosidade metafísica, a seu ver, perdida pela arte. Para

⁵⁰ Newman parece se concentrar em forma e cor, mas insiste que suas telas são carregadas de significados simbólicos. Assim como Piet Mondrian e Kazimir Malevich antes dele, acreditaram no conteúdo espiritual da arte abstrata. O título dessa pintura em inglês, "Homem, heróico e sublime", aponta para aspirações de transcendência (tradução da autora).

⁵¹ É a denominação que Barnett Newman deu à linha vertical que irrompe em seu trabalho e que atua como uma espécie de linha espiritual que rompe o vazio.

tanto, ele utiliza as *Zips*, que podem ser traduzidas pelo prazer negativo, que se apresenta ao observador da obra de arte, todas as vezes que essa linha corta o campo de cor. “Diante do caos inicial aterrorizador, a presença da linha provoca o sentimento de *delight*⁵², o prazer negativo que Burke identificava com o sublime” (ZILIO, In: NOVAES, 1994, p. 355). Newman sugeria que seu trabalho fosse visto a uma distância mínima para que o olhar pudesse estar limitado à obra. Ele pretendia com isso, que a vista não abarcasse toda a extensão da obra.

Se o pintor Barnet Newmann teve influência de Edmund Burke, cabe aqui examiná-lo, ainda que de modo breve e pontual, para se tentar descobrir a ligação dessa fonte de inspiração com o sublime kantiano:

[...] a paixão que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por certo grau de horror. Nesse caso o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro, nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de atenção. Essa é a origem do poder sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível (BURKE, 1993, p. 65).

Na obra de Burke, pode-se perceber que, da mesma maneira que em Kant, o sublime se relaciona com o grandioso como, por exemplo, uma grande planície uniforme, o poder, um ente supremo ou a infinitude. Da maneira como expõe modelos de grandeza para exemplificar o sublime, Burke surpreende com algumas sutilezas de observação tal como a sensação de uma única batida de tambor repetida a intervalos. Para ele, esse tipo de som impele a um sentimento de obscuridade e prosseguindo neste mesmo raciocínio, cita ainda serpentes e animais venenosos com o intuito de despertar o medo. Tudo indica que, para Burke, o sublime também parece conter certa magia, assim como medo, dor, angústia e tormento. Além de estar relacionado com a grandeza, o autor mostra que o sublime pode apresentar-se em graus diversos. Na secção II da parte II da obra UIFSNIBS encontra-se uma citação que vai ao encontro de todas essas afirmações:

[...] nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor

⁵² Prazer, deleite (tradução da autora).

real. Portanto, tudo o que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível (BURKE, 1993, p. 66).

Mais adiante, na seção VII, Burke dedica uma atenção especial para apresentar o tema do sublime e as sensações que são produzidas quando o homem entra em contato com ele.

Tudo o que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo o que seja de alguma maneira terrível ou relacionado com objetos terríveis ou atue de um modo análogo ao terror constitui uma fonte de sublime, isto é, produz a mais forte sensação de que o espírito é capaz (BURKE, 1993, p. 48).

Percebe-se também na obra *Lições sobre a analítica do sublime* de Lyotard (1993, p. 105), uma referência a Burke que pode contribuir para elucidar a passagem sobre o medo: “[...] além do seu absoluto da representação, o pensamento encontra o inapresentável, o impensável no aqui-agora, e o que Burke chamava horror o assusta”.

Outro assunto paralelo a essas afirmações pode ser encontrado na obra pré-crítica kantiana, OSSBS. Nela o autor refere-se ao sublime como a paisagem de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens; como a descrição de uma tempestade furiosa ou ainda, como a caracterização do inferno em Milton⁵³. Essas imagens “[...] provocam satisfação, porém com assombro” (KANT, 1993, p. 20). Tais exemplos assinalam que o sublime “comove” e causa “um certo assombro”.

Mais uma vez reafirma-se o pensamento de Newman de que a força irresistível e o poder do sublime são condições necessárias para atingir o estado de alma pretendido por sua arte. Estado, este, que possa levar o espectador ao infinito, quando seu olhar se arriscar a ultrapassar os limites da tela. Isto é a tradução da grandeza absoluta em todos os sentidos a que Kant se refere quando fala sobre o sublime matemático:

[...] se, porém, denominamos algo somente grande, mas simplesmente, absolutamente e em todos os sentidos (acima de toda a comparação)

⁵³ John Milton, poeta e político inglês do Século XVII, em 1667, publicou a obra *Paraíso Perdido*, uma obra que fala de perdas, faltas e crises.

grande, isto é, sublime, então se tem a imediata perspicácia de que não permitimos procurar mesmo nenhum padrão de medida adequado a ele fora dele, mas simplesmente nele (KANT, 2002, p. 96).

Portanto, se o sublime é a grandeza a partir de si mesma, o esforço de Newman foi considerar sua obra, possuidora do poder de remeter o espectador ao infinito, como uma alternativa para que a arte pudesse alcançar o padrão de sublimidade pretendida desde o Renascimento. O artigo *The sublime is now* confirma, praticamente em primeira mão, o apelo pela abstração e o abandono da figuração, idéias que logo depois serão conduzidas como bandeira pela arte contemporânea.

Na mesma época que Newman realizava seus trabalhos nos Estados Unidos, outro pintor destacava-se no mesmo país, partindo também deste ponto de vista: espelhar o infinito por meio da não-figuração. Esse artista foi Jackson Pollock⁵⁴. Para o crítico de arte Giulio Carlo Argan⁵⁵, a obra de Pollock é “liberdade em relação às leis da lógica [...]”. Ele vê em Pollock o reflexo de um artista que atinge a condição de exprimir e comunicar as grandes experiências espirituais de sua época, usando como instrumento a esfera do inconsciente que é, na opinião do crítico, a grande reserva das forças vitais. Argan chega mesmo a se referir ao artista como sendo este capaz de produzir sua ação a partir do “mar profundo e borbulhante do ser”.

O emaranhado das telas de Pollock satisfaz as exigências da arte que busca a não-figuração e cede aos impulsos da liberdade. Pollock é reconhecido como o fundador da “pintura de ação” ou *action painting*⁵⁶. Argan (1992, p. 532) acrescenta, ainda, que esta técnica deixa certa margem para o acaso e “o acaso

⁵⁴ Pollock (1912-1956) convenceu uma geração de artistas que a arte vem de dentro e não de fora. Para levar ao extremo essa intenção artística, ele tratou de radicalizar em algumas manifestações pessoais. Podemos citar algumas delas: Jackson ataca as teclas de um piano de cauda com um picador de gelo; sacode uma mesa com copos, enfia os dedos nos cacos e pinga sangue sobre a toalha; esmurre uma mesa com tanta fúria que uma caixa de fósforos acende espontaneamente. No sentido de interpretarmos sua arte como algo que “vem de dentro e não de fora” podemos colocar essas manifestações turbulentas como um processo para sua *action painting* (STRIKLAND, 2004, p. 159).

⁵⁵ Último representante da tradição crítica dos movimentos modernos da arte. Autor que abrange em seus estudos os primórdios da Renascença até a arte de vanguarda. Nasceu em Turim em 1909.

⁵⁶ Estilo de pintura espontâneo que enfatiza a fisicalidade da pintura em si mesma. Essa arte dá tratamento uniforme à superfície da tela, descarta a noção de composição e ancora seus pontos focais em partes relacionais. Foi criada entre 1940 e 1960. Para o crítico de arte, escritor e filósofo Harold Rosenberg (1906-1978), a tela se transforma numa “arena para o ato de pintar”.

é liberdade em relação às leis da lógica”. Eis um aspecto da pintura que estava inexplorado: manusear as tintas, as formas e a expressão de um modo totalmente livre.

Na *Action Painting*, o gesto e a pincelada resultam numa expressão em si mesma e não em relação a qualquer significado que lhes seja exterior. O artista dizia que não pretendia, em seu trabalho, ilustrar sentimentos, mas expressá-los. O resultado desse processo são pinturas de intensa concentração de forças que “têm uma espantosa densidade e uma lógica por vezes desconcertante” (WALTHER, 1999, p.274).

Com relação à densidade de energia, pode-se citar o sublime dinâmico como um conceito que reflete uma perfeita afinidade com as telas de Pollock, mais precisamente com a obra *Um*⁵⁷, de 1950.

⁵⁷ O seguinte poema, intitulado *Digressão sobre “Numero 1”* de 1948 escrito por Pollock em homenagem à obra *Número 1*, confirma a afirmação de Argan que fala da “liberdade em relação às leis da lógica” nas telas do artista. É o que se observa também em sua poesia, na qual, por meio de antíteses, o artista faz um movimento de anulação em cima de suas próprias palavras e ilustra bem a aparente falta de lógica também em seu método de escrever, na medida em que parece não conseguir articular ou figurar nada: *Hoje estou doente mas não estou/ Tão doente. Não estou mesmo doente./ Está um dia perfeito, quente/ Sendo inverno, frio sendo outono./ Um belo dia para ver. Vejo/ Cerâmicas, durante a hora do almoço, de / Miró e vejo o mar de Léger;/ Leves Metzingers, complicados / E um rude despertar, obra de Brauner,/ Uma mesinha de Picasso, rosa. Hoje estou cansado mas não estou / Tão cansado. Não estou mesmo cansado. / Ali está o Pollock, branco, o mal / Não vira, a sua mão perfeita. / E as muitas viagens curtas. Jamais irão / Por cercas à ordem prateada. / As estrelas saíram e há mar, / Bastante mar por sob a terra centelhante / Para levar-me ao futuro / Que não é tão obscuro. Vejo. (O,Hara,1960, p. 26).*

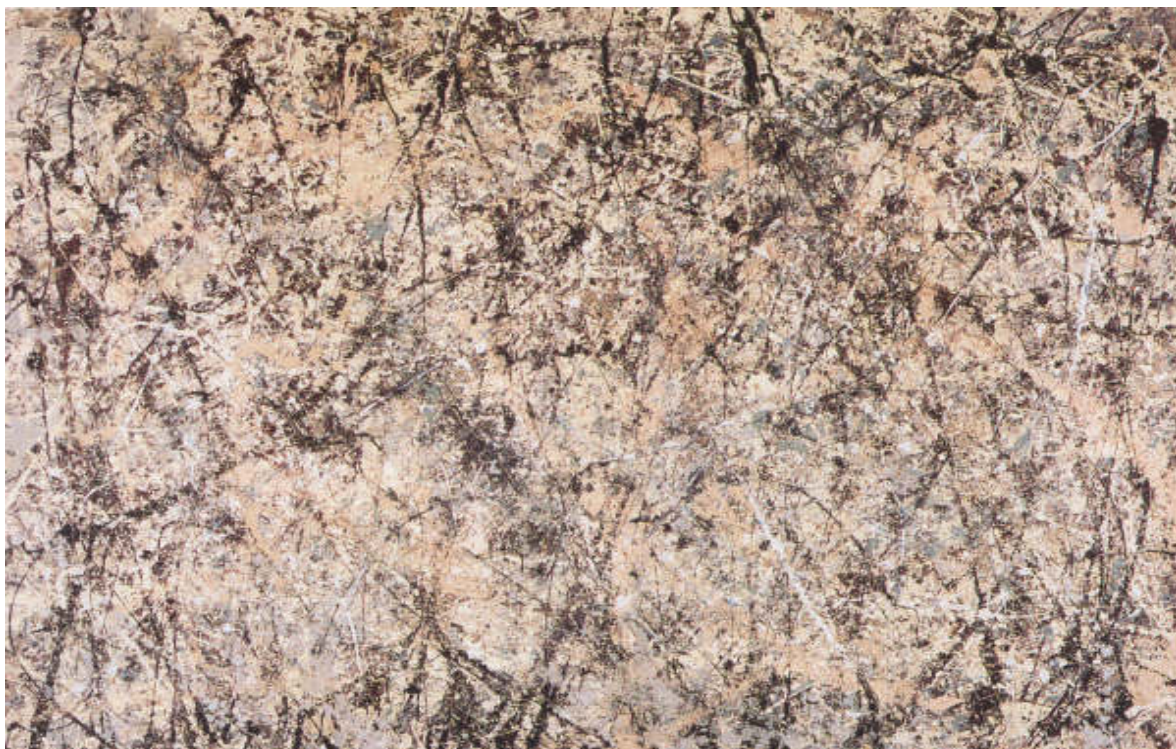


Fig. nº 8 – Um - Jackson Pollock, 1950 – óleo e esmalte sobre tela, 269,5 x 530,8 cm. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: A História da Arte. E.H. Gombrich .

Esse trabalho tem as dimensões de 2,21 x 3,00m e revela a capacidade de deixar cada cor exprimir seu próprio ritmo. São temas que “se entrelaçam, interferem, divergem, tornam a se reunir num turbilhão delirante” (ARGAN, 1992, p. 532). As dimensões dessa tela são a projeção da característica mais significativa das obras da *Action painting* e essa dimensão só pôde ser possível à época pelo fato de que os artistas trocaram a pintura de cavalete por aquelas feitas no chão. Em 1947, Pollock descreveu seu processo:

[...] minha pintura não vem do cavalete. Quase nunca estendo a tela, antes de pintar. Prefiro prender a tela na parede dura ou no chão. No chão, sinto-me à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura[...] quando me encontro na minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo [...] (O'HARA, 1960, p. 35).

Pollock tem sua expressão artística direcionada para o subjetivismo, fazendo com que a imaginação do espectador fracasse na tentativa de figurar sensivelmente o objeto diante do caos bruto, expresso nas suas telas.

Certa vez, Pollock fez um comentário com relação às observações de um crítico de arte que não apoiava seu trabalho. Declarou que esse escritor dissera que sua pintura não tinha começo nem fim, porém o que ele não sabia era que

essa afirmação teria, para o artista, a força de um grande elogio, pois se este pretendia mostrar o infinito, as telas não poderiam, evidentemente, ter começo nem fim. Tornar as emoções visíveis por meio do invisível foi o papel da arte de Jackson Pollock.

A pintura abstracta (sic) é abstracta. Enfrenta-nos. Aqui há uns tempos, um autor de recensão crítica escreveu que meus quadros não tinham princípio nem fim. Não pretendia ser um elogio, mas foi. Foi um belo elogio... (*Apud* WALTHER, 1999, p. 272).

Observações importantes a respeito da atitude pictórica desse artista podem ser encontradas na obra *Jackson Pollock* de Frank O'Hara⁵⁸. A respeito da dimensão de suas telas, Frank fala que em Pollock esta "qualidade misteriosa e ambígua" tem um significado particular diretamente ligado ao efeito emocional da pintura sobre o observador. Notam-se traços do que se poderia aproximar da descrição do sublime dinâmico nas palavras de O'Hara, na ocasião da primeira exposição individual de Pollock em New York: "[...] não admira, pois, que, quando essas pinturas foram mostradas pela primeira vez, na Galeria Betty Parsons, a impressão foi de inexplicável violência e selvageria. Pareciam a ponto de engolir o expectador" (O, HARA, 1960, p. 32).

Veja-se agora a possibilidade de aproximar essas palavras do mesmo teor dos escritos de Kant:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás [...] (KANT, 2002, p. 107).

Lyotard também explica em *LSAS* o sentimento resultante da apreensão desses fenômenos de grandeza máxima. que culmina no sublime dinâmico:

[...] a idéia é certamente de conceito como sua 'maximização' ou sua passagem no limite, mas ela salta o limite, e isso basta para tornar seu objeto não-representável e, portanto, para fazer malograr toda tentativa de

⁵⁸ Frank O'Hara foi poeta e pianista americano que, durante os anos 1960 notabilizou-se como curador do MOMA de New York. Nessa ocasião dedicou-se a escrever sobre arte, principalmente por ser amigo de grande parte dos artistas do movimento Expressionismo Abstrato, entre eles Willem de Kooning, Norman Bluhm e Larry Rivers. Frank influenciou uma geração de poetas americanos e o livro que aqui é citado foi escrito na ocasião de uma mostra de Jackson Pollock em New York em 1959, três anos após sua morte. Vê-se em seus escritos um entusiasmo que era comum na época em que Pollock era tido como um mito.

representação numa 'compreensão'. Mas, ainda uma vez, esse estatuto "inteligível" do infinito não basta de modo algum para fazer compreender que a imaginação seja intimada a lhe dar, assim mesmo uma representação (LYOTARD, 1993, p.133).

A pintura *Um* de Jackson Pollock parece tornar possível pensar o sublime dinâmico que Kant havia explicitado em sua teoria e que é resgatado na contemporaneidade por Lyotard. Na tela, a forma é disforme pelo modo como a tinta é arremessada em direção a ela e podendo provocar um prazer desinteressado pelo fato de não haver, em suas entranhas, nenhum modo de representação sensível. Kant afirma que, num juízo de gosto, deve-se deixar de lado qualquer consideração acerca das utilidades do objeto e, ainda, qualquer tipo de consideração pessoal a respeito do mesmo. Na CFJ Kant define que para um juízo ser puro, este deve ser independente de qualquer interesse. O sujeito deve estar unicamente ligado ao prazer suscitado pelo objeto. No caso das obras de Pollock, o fato de não haver nelas nenhuma referência sensível da realidade contribui para que haja desinteresse por parte do observador e isto o levaria impreterivelmente a um juízo puro.

Diante de certos espetáculos de intensa força, com a condição que não ameacem diretamente os indivíduos, Kant mostra que eles sentem a própria pequenez e insignificância, enfim a fragilidade humana. Para ele, experimenta-se um modo paradoxal de prazer que é indireto e negativo: é o sublime. O belo é um sentimento de promoção à vida, o sublime suspende as forças vitais e violenta a imaginação. Essa força tão grande que ultrapassa as formas sensíveis leva os indivíduos ao encontro de si mesmos, ao mundo supra-sensível, àquele mundo que não pode ser conhecido e para o qual não há conceitos capazes de mensurá-lo. O sublime dinâmico, para Kant, desperta a capacidade interior de resistir à força da natureza que é espetacularmente grande e imperiosa.

As pinturas de Pollock têm o ânimo da natureza e pode-se recorrer ao texto de Kant, para melhor entendê-las, já que ele apresenta exemplos que podem ser aproximados da sensação suscitada diante do sublime dinâmico:

[...] nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões coma devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma queda d'água de um rio poderoso etc (KANT, 2002, p. 107).

As palavras de Lyotard em LSAS no capítulo que versa sobre o sublime como síntese dinâmica acrescentam a palavra “conflito”, como marca para o sentimento do sublime, o que parece complementar os exemplos kantianos de fenômenos da natureza, acrescentando ainda, o medo suscitado no sujeito diante do “grande demais”: “A natureza tem força, essa força provoca “medo, *Furcht*” ao pensamento, mas este descobre que tem também força, bastante “potência, *Gewalt*”, para resistir àquela natureza” (LYOTARD, 1993, p. 131).

Aproximando da intenção do artista, essa mistura de forças, teorizadas neste texto tanto por Kant quanto por Lyotard, percebe-se que ele pretende expressar uma força vital e mostrar que a sua arte pode ser a representação da agitação do inconsciente. É impressionante o fato dessa técnica, aparentemente caótica, traduzir o que o artista aspirava: sentimentos com um misto de vitalidade e sensibilidade sem precedentes na arte do Século XX.

A arte de Jackson Pollock acontece por meio de uma pintura de expressão dramática, que oscila entre a exuberância e a ansiedade e o resultado disso permitiu a expressão direta do pensamento e do gesto do artista no espaço pictórico. Sua técnica exigia rápidas decisões, concentração intensa e observação criteriosa dos trilhos de tinta. Suas pinturas eram feitas como num transe, de espantosa densidade e espontaneidade. Em suas telas, Pollock transmitiu o que chamou de “energia tornada visível”. Há uma passagem da vida do artista que aponta para a força que ele tentava impor em suas obras. A história é a seguinte: quando Hans Hoffmann⁵⁹ visitou o estúdio de Pollock pela primeira vez, este já se encontrava listado entre os mais importantes artistas da época. Ao observar a total falta de modelos que havia no estúdio, Hans perguntou a Pollock se ele não se baseava na natureza para trabalhar, ao que artista respondeu: “Eu sou a natureza” (STRICKLAND, 2004, p. 159).

O que se procurou até agora, foi apresentar obras que pudessem ser alinhadas como expressões artísticas capazes de serem suscitadoras do sentimento de sublime. Nesse sentido, Newmann serve como exemplo de um pintor que se dispôs a representar o sublime matemático, aquele que surge diante

⁵⁹ Nascido na Baviera em 1880, Hoffmann foi matemático, cientista, músico e artista na idade madura. Entre os anos de 1930 a 1950 teve dupla jornada de trabalho nos Estados Unidos, quando foi professor universitário (Princetown) e artista. Nessa ocasião teve contato com o grupo abstracionista novaiorquino.

de uma grandeza que a imaginação é incapaz de representar. Pollock, por sua vez, reproduziu pela energia de sua obra, a potência da natureza, aquela energia que faz com que nossa força física se mostre impotente diante da representação, ou seja, a justa representação do sublime dinâmico. Essas obras de arte investigadas foram produzidas em meados do Século XX e firmaram-se, sem dúvida, como precursoras dessa nova maneira de expressão, na qual está apoiada a presente pesquisa. A partir de agora, o foco da investigação será sobre obras atuais, ou seja, datadas nos primeiros momentos do Século XXI.

3.2 ARTE DO SÉCULO XXI

É oportuno destacar que aproximadamente 50 anos distanciam as obras de ambas as épocas e que durante este período, houve significativos progressos tecnológicos que foram incorporados à arte. Os materiais, os formatos e mídias são tão variados quanto o ritmo das nações do mundo pós-moderno⁶⁰. Este mundo, que muda de rumo e se adapta com a rapidez dos camaleões, abriga uma arte em constante fluxo, num processo de reinvenção que exige dos estudiosos uma nova perspectiva de visão que contorne as rápidas mudanças dessa nova arte que, além de romper com boa parte das estruturas anteriores, lança seus limites até o infinito. Os artistas perceberam que a relação homem-mundo não é a mesma depois da revolução tecnológica e as mudanças foram geradas pela reavaliação dos meios usados como técnicas artísticas. As técnicas anteriores deixam lugar para inéditas formas de representação e produção de arte. Trata-se de um momento surpreendente em que quase tudo é possível, contando-se com tecnologia de última geração para a viabilidade de projetos impensáveis até então.

⁶⁰ O mundo pós-moderno, segundo Lyotard, traz mudanças vertiginosas e falta de parâmetros. A partir do momento em que no mundo pós-moderno se perdeu a maioria das normas institucionalizadas, junto com elas vão-se seus heróis, objetivos e mesmo as dúvidas da época. Perde-se assim a estabilidade. Lyotard usa a expressão corrente entre nós *jogar o bebê junto com a água do banho*. E esta metáfora traduzida demonstra a situação em que, para negar uma parte da estrutura da sociedade, acaba-se por perder todos os seus parâmetros.

Um desses projetos é de Bill Viola⁶¹, para quem a vídeo-arte é uma forma vital de arte contemporânea e serve para envolver o espectador em sentimentos que somente o som, aliado à imagem, pode proporcionar. Seus vídeos destacam-se pela precisão e simplicidade, fatores que contribuem muito para o envolvimento emocional para o qual o artista apela. Explorar fenômenos humanos universais, como as experiências de nascimento, morte e a perda da consciência, servem, segundo ele, para mobilizar a percepção e o auto-conhecimento da platéia. O fato de Bill Viola ser um dos maiores nomes na mídia de vídeo-arte leva empresas, como a Sony Company, a se disponibilizarem a patrociná-lo e a lhe oferecer tecnologia que só estará disponível no mercado nas próximas décadas. Isto faz com que suas instalações sejam de uma realidade ímpar, trazendo o espectador para dentro das obras.

A obra de Bill Viola, objeto desta análise leva o título de *The Crossing*.

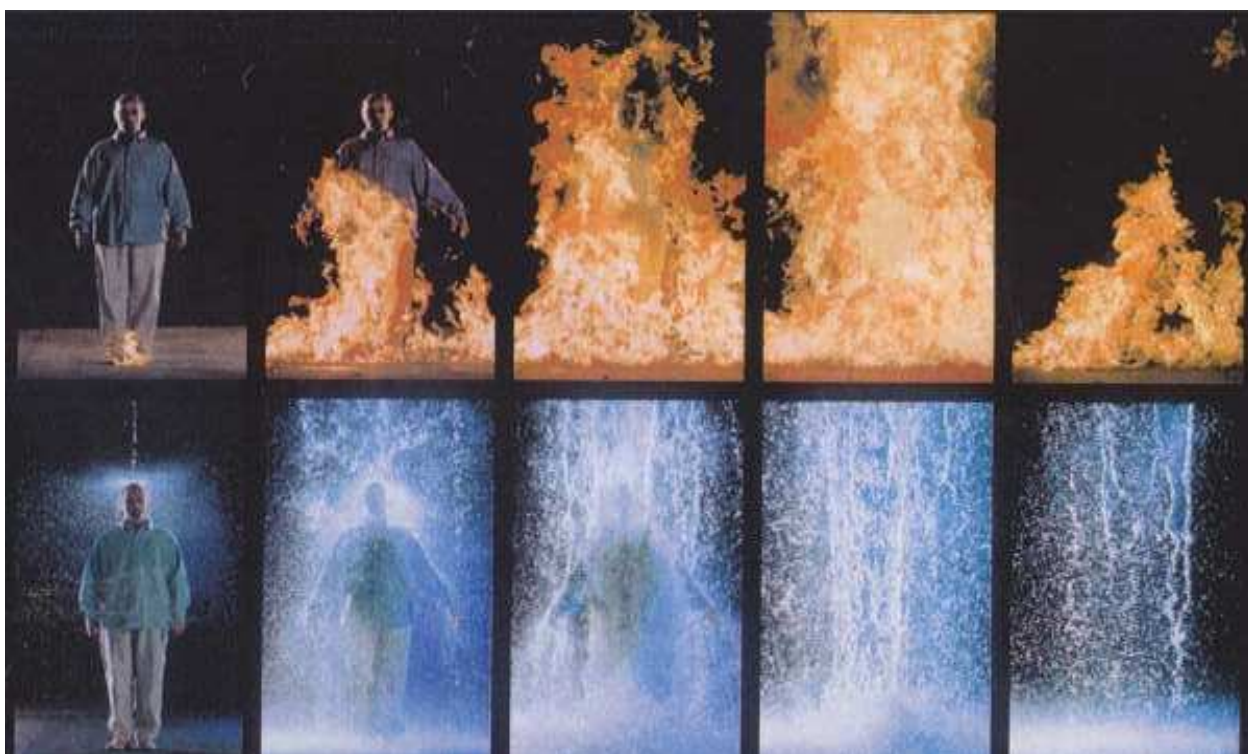


Fig. nº 9 - *The Crossing*, Bill Viola - 2005. Paul Getty Museum de Los Angeles. Fonte: Catálogo de exposição Fundación La Caixa.

⁶¹ Nascido em Nova York, em 1951, é considerado o precursor do vídeo arte e conhecido internacionalmente como o mais conceituado de todos os artistas que se dedicam a essa mídia. Há mais de 35 anos cria videotapes, vídeo-instalações arquitetônicas e trabalhos para o cinema e televisão. Recebeu inúmeros prêmios e nove títulos de Doutor *Honóris Causa* em importantes universidades americanas.

Essa obra foi concebida para ser exposta primeiramente no *Paul Getty Museum* de Los Angeles e depois percorrer outras cidades americanas e européias. A seguir destaca-se uma passagem da apresentação que John Walsh⁶² fez para o catálogo das mostras:

[...] são duas seqüências de imagens, cada uma delas implica uma figura humana e culmina em sua aniquilação violenta mediante as forças naturais de caráter oposto que são o fogo e a água. Essas forças não só mostram aqui seus aspectos destrutivos, senão manifestam também capacidades catárticas, purificadoras, transformadoras e regenerativas. Desta forma, a autoaniquilação se converte em um meio necessário para alcançar a transcendência e a libertação (CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO FUNDACIÓN LA CAIXA, 2005)⁶³.

Essa vídeo-instalação trata do tema sobre a consciência que o homem adquire diante das forças da natureza, comparada à sua pequenez. Numa sala escura, duas telas de cristal líquido de grandes dimensões, com aproximadamente 1,80 x 2,90 cm cada, colocam a platéia entre forças

⁶² Diretor Emérito do J. Paul Getty Museum.

⁶³ Tradução da autora.

antagônicas: o fogo e a água. A primeira seqüência de imagens mostra um homem caminhando vagorosamente, quando o som de labaredas chama a atenção para seus pés. Em poucos instantes e de maneira envolvente, o homem vai sendo consumido pelo fogo até sua total extinção. A segunda seqüência de imagens inicia com o mesmo homem caminhando lentamente, quando gotas de água começam a cair em sua cabeça; o som da água vai aumentando até que uma enxurrada toma conta da tela e também acaba por consumir o homem. Tudo isso é seguido de silêncio e uma escuridão total, fazendo com que o espectador possa ter contato com suas próprias emoções que, de alguma forma, foram abaladas diante da força das imagens.

Com esse recurso tecnológico, Viola procura fazer submergir o espectador em uma atmosfera envolvente de experiência visual e auditiva, conferindo-lhe uma dimensão de grandiosidade.

Até o momento, procurou-se mostrar a intenção da arte pós-moderna em opor-se à representação sensível. Porém, não seria esta obra um ícone da representação mimética? A resposta a esta questão está justamente na intenção do artista. O que ocorre é que as imagens são secundárias para o artista, pois sua pretensão é usá-las para conduzir o espectador às emoções, que é o foco principal da obra. São emoções muito semelhantes às descritas por Kant, quando se refere ao sublime dinâmico. Para o filósofo, a visão de forças da natureza “[...] tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação a seu poder. Mas seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível mais atraente ele é[...].” (KANT, 2002, p.107).

Ora, é justamente a compreensão da insignificância das forças do homem que o ligam diretamente à percepção do sublime dinâmico. As seguintes palavras de Kant podem servir para reafirmar tal sensação de insignificância que chega a abalar o ânimo de quem entra em contato com o sentimento de sublime: “na representação do sublime na natureza o ânimo sente-se movido. Este movimento pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo [...]” (KANT, 2002, p.104).

Essa é justamente a sensação que se tem diante das figuras reproduzidas na tela por Bill Viola: a insignificância do homem diante das forças da natureza e a atração que a imagem terrível da aniquilação suscita, tudo isso juntamente com a

manifestação de um poder incomensurável. Daí a continuação da observação kantiana no parágrafo citado anteriormente. Para este filósofo, as visões de objetos sublimes

[...] elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 2002, p. 107).

Cabe aqui, apontar que a proposta do vídeo de Bill Viola é mostrar aspectos destrutivos dos fenômenos, assim como evidenciar as capacidades catárticas e purificadoras das forças da natureza⁶⁴.

No caso de Kant, os objetos que suscitam o sentimento do sublime “elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio” (KANT, 2002, p.107). Lyotard fala em LSAS como sendo uma “maximização” essa capacidade da alma se elevar:

A idéia é certamente de conceito como sua “maximização” ou sua passagem no limite, mas ela salta o limite, e isso basta para tornar seu objeto não-representável e, portanto, para fazer malograr toda a tentativa de representação numa compreensão. Mas ainda uma vez, esse estatuto “inteligível” do infinito não basta de modo algum para fazer compreender que a imaginação seja intimidada a lhe dar, assim mesmo, uma representação (LYOTARD, 1993, p. 133).

Enfim, tudo isso nada mais é do que expor a sublimidade e, diante da obra de Bill Viola, acredita-se que o artista consegue levar a platéia a vivenciar esta experiência.

Outra obra contemporânea em que se pode aplicar o conceito de sublime é a do artista Edmond Couchot⁶⁵, professor emérito da Universidade Paris VIII e criador da cadeira de Arte e Tecnologias da Imagem. Sua obra *Les Pissentiles* tem sua imagem exibida em uma tela de alta definição, em forma de U, com

⁶⁴ Na *Poética*, Aristóteles considera que a tragédia, que é um tipo de imitação, visa a um importante objetivo que é o de atingir a catarse, que consiste na liberação das paixões. Para ele, é possível liberar as paixões por meio do prazer estético, no caso aristotélico, o da purificação pelas emoções. São suas palavras: “É, pois a tragédia imitação de caráter elevado, completa em si mesma, de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamento distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito purificação desses sentimentos” (ARISTÓTELES, 1966, p.76). Para que a catarse ocorra como a compreende Longino, o sujeito deve se envolver com a natureza: “sob o efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação” (LONGINO, 1996, p.51).

⁶⁵ (1931-)

aproximadamente dez metros de extensão, causando a sensação de que a platéia está dentro de um campo de dentes-de-leão, porém numa dimensão alterada.



Fig. nº 10 - Les Pissentiles - Edmond Couchot, 2006. Exposição Emoção art.ficial 3.0. Itaú Cultural, São Paulo. Fonte: Catálogo da exposição.

As plantas são enormes, remetendo o homem a uma condição de inferioridade diante dessa suposta força da natureza. A interatividade fica por conta de três pequenos microfones, colocados quase imperceptivelmente no meio da sala. Por intermédio deles, pode-se assoprar o campo de dentes-de-leão e a paina se espalha de forma perfeita ou, ainda, em inúmeras possibilidades de variação. Dependendo da força do sopro, a movimentação na tela torna-se espantosa e toda a sala envolve-se na agitação das plantas que são içadas ao ar.

Essa obra é a mais atual das que foram expostas neste trabalho, tendo sido criada em 2006, para uma mostra internacional de vídeo-arte, exibida no edifício Itaú Cultural, em São Paulo. Importante é ressaltar que nesse tipo de invenção ocorre uma interação entre o público e a obra, promovendo uma interface que pode ser proporcionada pela tecnologia dos dias atuais. A respeito dessa afirmação, o autor da obra discute a solução que ele considera plena no sentido de fazer a interação do espectador com a obra:

[...] uma das soluções para tornar a obra mais próxima do espectador, sem o associar, entretanto plenamente à sua criação, é a de instalá-lo no centro da obra. Com esse objetivo, numerosas proposições- as instalações – convidam o espectador a adotar uma atitude diferente ante a obra (COUCHOT, 2003, p. 105).

O artista insiste que esse modelo de arte surge como uma nova forma de comunicação, que procura fazer com que o espectador participe da obra sob a forma de *feedback*. A intenção do artista é produzir uma visão carregada de emoção e capaz de remeter a platéia a um envolvimento com a obra, visão esta que pode ser comparada àquela a que Kant se refere, quando procura explicar a estupefação ou a espécie de perplexidade que o sublime matemático proporciona e

[...] acomete o observador, por ocasião da primeira entrada na igreja de São Pedro, em Roma. 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, mas dessa maneira é transposta a uma comovedora complacência (KANT, 2002, p. 98).

Além da Igreja de Roma, Kant cita também as pirâmides do Egito para mostrar ao leitor que, diante dessas grandezas, há uma espécie de limite para a imaginação e o olho precisa de certo tempo para completar a apreensão da base até o ápice da obra.

Lytard também cita as mesmas obras arquitetônicas para elucidar Kant a partir do sublime matemático, dizendo que estas têm a capacidade de “exceder a medida dos olhos” e por isso nossa imaginação precisa de certo tempo para a apreensão do objeto:

Que Kant exemplifique a passagem com a aresta de uma pirâmide egípcia ou com o volume interior da basílica de São Pedro em Roma não nos deve enganar. Trata-se somente de mostrar que vistas a conveniente distância (conveniente para a emoção sublime), estas grandezas com efeito mensuráveis matematicamente podem, contudo, exceder a ‘medida dos olhos’ [...] (LYOTARD, 1993, p. 99)

Quando a “medida dos olhos” é ultrapassada, o sentido do limite encontrado na imaginação oprime as forças, contrasta, em forte medida, com a necessidade que a razão tem de apreender a absoluta totalidade. Veja-se essa explicação mais uma vez por meio de um duplo comentário: nas palavras de Kant e depois a complementação com a explicação de Lyotard.

Ora, para a avaliação matemática das grandezas, na verdade não existe nenhum máximo (pois o poder dos números vai até o infinito); mas para a avaliação estética das grandezas certamente existe um máximo; e acerca deste digo que, se ele é ajuizado como medida absoluta, acima da qual não é subjetivamente (ao sujeito ajuizador) possível medida maior, então ele comporta a idéia do sublime e produz aquela comoção que nenhuma avaliação matemática das grandezas pode efetuar [...] (KANT, 2002, p. 97).

Esta compreensão sem obstáculo, da imaginação com o entendimento na representação, *Vorstellung*, da grandeza, pode parecer paradoxal se se pensa que a imaginação aí contribui para sua compreensão, sua *Zusammenfassung* (LYOTARD, 1993, p. 100).

É justamente essa a sensação que ocorre diante da obra *Les Pissentiles*. Graças à dimensão da tela e de sua forma em U, o olhar leva algum tempo para se habituar à apreensão da imagem, além de a forma impelir o espectador para uma escala muito menor do que aquela a que ele está acostumado, ou seja, à de uma frágil flor como o dente-de-leão. Pode-se acrescentar também que existe diante da representação dessa obra uma espécie de engano dos sentidos, causado pela precisão com que o artista consegue mostrar a flor por meios eletrônicos⁶⁶. O autor faz uma interessante referência ao mesmo exemplo de Zêuzis, salientado no início de presente trabalho: “Alguns (espectadores), às vezes, como pássaros enganados pelas uvas por demais verdadeiras de Zêuzis, não compreendem rapidamente que se trata de uma simulação [...]” (COUCHOT, 2003, p. 236). Essa declaração pode ser entendida também como o “colapso da representação” a que Kant se refere na CFJ.

A tecnologia e os artifícios que esse artista utiliza para conceber e exibir seus trabalhos não são simplesmente materiais que poderiam ser substituídos por outros quaisquer. Sua “matéria prima” está carregada de conceitos e poéticas como qualquer outra arte, mas, acima de tudo, Couchot se coloca diante do desafio permanente de suplantar o determinismo tecnológico que esses materiais normalmente impõem à sociedade, resultando, assim, que sua obra não seja apenas artigo de uma produção tecnológica sofisticada. O artista não se deixa seduzir pelas perspectivas inovadoras das mídias digitais, mas preocupa-se em

⁶⁶ Edmond Couchot chama a essa nova modalidade de expressão de “arte numérica”. Ela vai além da fotografia, do cinema e do vídeo. Segundo ele: “Bem utilizado, submetido a um projeto estético coerente, todo o modelo lógico-matemático pode ser desviado de suas funções originalmente científicas” (COUCHOT, In: DOMINGUES, 1997, p. 137).

trabalhar com essas ferramentas em benefício de suas idéias estéticas⁶⁷. Ao falar sobre as novas maneiras de expressão artística, Couchot afirma que, apesar das diferenças e de muitas oposições, ocorre em todas elas uma vontade de

[...] associar mais ou menos estreitamente o espectador na elaboração da obra. Na estética participacionista, como observou Frank Popper: o essencial não é mais o objeto em si, mas a confrontação dramática do espectador e uma situação perceptiva (COUCHOT, In: DOMINGUES, 1997, p. 137).

Para finalizar este estudo, escolheu-se outro artista que trabalha com esse mesmo conceito ao se utilizar de mídias tecnológicas para expor suas idéias estéticas. Foi escolhida para esta exposição a instalação *The Weather Project* de Olafur Eliasson, que fora concebida para a *Turbine Hall* da *Tate Modern*, em Londres. Acredita-se que essa obra seja capaz de representar o sentimento de sublime matemático.

⁶⁷ As múltiplas e importantes implicações e conseqüências que a relação entre a arte e as novas tecnologias comportam não serão analisadas aqui, dado que a riqueza e densidade das mesmas impõem que este tratamento seja efetuado num âmbito específico. Podemos assinalar somente que Couchot aponta que essas tendências manifestam aquilo que é chamado de “segunda interatividade”, ou seja, as máquinas oferecem respostas similares ao comportamento humano.



Fig. nº 11 - *The Weather Project* - Olafur Eliasson, 2005, Londres – ING. Fonte: acervo próprio.

Cabe aqui, antes de tudo, um esclarecimento referente ao termo *instalação artística*. Aquilo que hoje é chamado de instalação surgiu com um artista chamado Kurt Schwitters⁶⁸, que usou sua própria casa como obra de arte e local para a disposição de obras de arte. Ele passou a colocar dentro de casa diariamente objetos comuns que utilizava ou escolhia a esmo no seu dia-a-dia. No Brasil, os precursores dessa forma de arte foram Hélio Oiticica⁶⁹ e Lígia Clark⁷⁰ que, na década de 1960, usaram plantas, areia, terra e almofadas no espaço de uma galeria de arte para que o visitante pudesse interagir com a obra.

⁶⁸ (1887-1948)

⁶⁹ (Rio de Janeiro, 1937 —1980) foi um pintor, escultor, artista plástico e performático brasileiro. É considerado um dos artistas mais revolucionários de seu tempo e sua obra experimental e inovadora é reconhecida internacionalmente.

⁷⁰ (Belo Horizonte 1920 - 1988) foi uma pintora e escultora brasileira. Auto-intitulava-se "não-artista".



Fig. nº 12 – Tropicália - Instalação Lygia Clark e Hélio Oiticica. Fonte: acervo próprio

Existe um fato nesse tipo de intervenção artística que vale a pena ser citado: ocorre na instalação uma oportuna situação de troca entre o objeto artístico e o público, pelo fato de estar inserido, incrustado na obra⁷¹. Numa instalação artística, não se pode pensar em espaços proibidos; avisos de não tocar, fazer silêncio ou não pisar são impensáveis, pois se os houvesse seria

⁷¹ Segundo Diana Domingues, artista multimídia e professora da Universidade de Caxias do Sul, essa situação de troca é própria das poéticas experimentais dos anos 60, que têm como fontes principais as teorias de Duchamp, John Cage, Grupo Fluxus, e no Brasil figuras como Lygia Clark e Hélio Oiticica que “introduzem a ação do espectador participante em tempo real, sintonizado com a superação da arte como objeto e indo em direção à idéia de processo a ser vivido. Eles nos convidam a vestir roupas, tocar objetos, respirar, entre outras participações” (Domingues, 1997, p. 23).

inviabilizada a proposta do artista de partilhar fisicamente com o público a sua própria obra. As correntes artísticas atuais mostram vontade e disposição de associarem estreitamente o espectador na elaboração da obra; o essencial não é fazer um objeto para ser observado, mas que haja uma confrontação participativa. E é essa confrontação que deixa a obra não mais fechada em si, pronta e acabada e sim aberta o tempo todo para novas propostas de leitura. Os exemplos históricos de Kurt Schwitters, Lygia Clark e Helio Oiticica servem para ilustrar a compreensão do que seja essa modalidade artística. Nela, o artista lança mão de materiais diversos para ocupar um determinado espaço e, desta forma, provocar o espectador. Uma instalação é “uma espécie de mundo inventado pelo artista que coloca a platéia em condições de participar e, por vezes, interagir com a obra de arte, principalmente por meio de emoções e sensações”⁷². Em um sentido amplo, o que ocorreu com o advento da instalação é que, a partir da incorporação das máquinas eletrônicas⁷³, o artista não só abriu mão dos suportes tradicionais, como transformou radicalmente as próprias condições de visibilidade da obra de arte, fazendo delas uma expressão cada vez mais pessoal.

Há anos, Eliasson tem transferido fenômenos naturais como água, luz, vento e temperatura para o contexto da arte, usando recursos técnicos que envolvem a platéia. Ele já mostrou um arco-íris em uma galeria de Colony e fez águas correrem pelas ruas de Johannesburgo; suspendeu um ventilador gigante em um teto em Bassel e criou gelo do lado de fora de uma exposição em São Paulo.

Olafur foi o quarto artista a enfrentar o desafio de expor na *Turbine Hall* desde a sua inauguração em 2000. Este espaço está localizado na *Tate Modern*⁷⁴ em Londres. A *Tate Modern*⁷⁵ foi criada para ter condições de expor obras

⁷² Catálogo da exposição *O Espaço Inventado* - Instalações do Acervo do MAC. 27/07/2006.

⁷³ A velocidade com a qual este século criou um planeta eletronicamente conectado reflete-se na rápida expansão de práticas artísticas que vão além da escultura e pintura tradicionais. Esta inclusão denota uma preocupação central do artista contemporâneo, que é encontrar o melhor meio possível de fazer uma declaração pessoal de arte (RUSH, 2006, p.1).

⁷⁴ É a mais importante galeria de arte contemporânea do Reino Unido, além de ser uma das atrações mais apreciadas pelos visitantes de Londres. Instalada numa antiga central elétrica, que fora projetada em 1900 e localizada na margem sul do rio Tâmesa. A galeria exibe o que existe de mais atual na arte internacional. O aproveitamento de antigas instalações para abrigar museus de arte contemporânea é uma tendência em vários países, por conferir, aos olhos dos críticos e curadores, certo charme e proporcionar integração entre passado e futuro.

⁷⁵ Lucia Santaella cita em seu livro *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* a importância desse espaço cultural no contexto mundial e afirma que este, entre outros museus são

contemporâneas, pois estas, via de regra, precisam de espaços com grandes proporções.

A instalação artística em questão faz parte do *Unilever Project*⁷⁶. As dimensões dessa obra assustam à primeira vista, pois possui 38m de altura, aproximadamente 100m de comprimento e 30m de largura e, assim, consegue colocar o espectador diante de algo grandioso. O teto de espelhos amplia essa dimensão, que somada à atmosfera de penumbra, produzida artificialmente por Olafur, maximiza a sensação de grandiosidade.

O pé-direito da Turbine Hall, juntamente com o teto de espelhos, instalado por Olafur, cria a ilusão de um espaço muito maior e mais, tem-se a sensação de vertigem ao se olhar para cima, pois ver-se retratado de cabeça para baixo e a uma distância enorme faz com que se perca por instantes a noção de onde se está e o que está acontecendo.

A sensação de estranhamento aumenta diante da visão de um semicírculo de luz amarela que, refletido no teto de espelhos, dá a impressão de que o sol adentra o museu. Olafur consegue representar o sol com todas as suas nuances de tons, dando um efeito natural⁷⁷ que empurra o visitante para uma confusão de sensações.

Sob uma penumbra envolvente e com a representação perfeita do *Fog* londrino, o artista consegue se aproximar do “colapso da representação” citado por Kant e Lyotard. Por instantes, há que se acostumar com aquela representação que realmente não corresponde ao conceito de natureza, ou seja, na representação da natureza o sol só pode estar num ambiente externo, nunca dentro de um museu. Esse sentimento de inadequação pode ser teorizado a partir da estética do sublime kantiano:

a prova viva da multiplicidade das produções culturais “o que encorajou a construção de novos museus , eles mesmos obras de arte arquitetônicas, como, por exemplo, a Nova Galeria de Stuttgart, o museu Guggenheim, em Bilbao e a reforma da Nova Galeria Tate em Londres, que são claramente obras expressivas do tipo de sensibilidade que nossa época dispensa à arte” (SANTAELLA, 2005, p.15).

⁷⁶ A Unilever é uma empresa multinacional incentivadora das artes no Reino Unido, dando suporte a importantes instituições culturais como a Tate Gallery, Tate Modern, Museu de História Natural e Saatchy Gallery.

⁷⁷ Para o sucesso desse trabalho, o artista testou durante mais de dois anos uma enorme gama de lâmpadas de todos os tipos até chegar ao padrão de luminosidade atingido nesta instalação, ou seja, à representação perfeita da luz solar.

[...] na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma, aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime (KANT, 2002, p. 91).

O colapso da imaginação também é colocado em outras palavras no texto de Lyotard, *O que é pós-moderno*:

[...] o sublime é outro sentimento. Ocorre quando, pelo contrário, a imaginação falha ao presentificar um objeto que venha, nem que seja apenas em princípio, entrar em concordância com o conceito. Temos a idéia do mundo (a totalidade daquilo que é), mas não temos a capacidade de dar um exemplo dele. [...] Podemos conceber o absolutamente grande, o absolutamente poderoso, mas qualquer presentificação de um objeto destinado a 'fazer ver' essa grandeza ou esse poder absolutos surge-nos ainda, como dolorosamente insuficiente (LYOTARD, 1993, p. 22).

Retomando Edmond Couchot⁷⁸, agora como teórico e professor da renomada Universidade Paris VIII, há que se destacar a sua observação sobre artistas como Olafur ou Bill Viola, que pretendem, com seu trabalhos, instabilizar os mecanismos perceptivos do espectador

[...] todas essas tentativas tentam mergulhar o espectador em situações fisiológicas diversas nas quais os fenômenos de percepção são acionados para provocar nele uma atitude de recriação perceptiva do mundo [...] estabelecendo um contato mais rico com a obra (COUCHOT, 2003, p. 111).

Pensar nas obras de Olafur Eliasson é o mesmo que pensar em originalidade. Somente a ousadia de um espírito peculiar poderia ser capaz de colocar um sol dentro do museu e causar o impacto que causa. Kant afirma que para um talento a “originalidade tem que ser sua primeira propriedade”. Ainda para o filósofo, a arte consegue representar a complacência estética até mesmo em coisas que na natureza seriam “feias ou desaprazíveis”. Não é o caso do astro rei, mas pode-se pensar que essa obra consegue emocionar pela representação de uma imagem que acompanha diariamente a vida humana e que, apesar de

⁷⁸ Trazer novos conceitos à prática artística é uma das características da arte contemporânea. Para tanto, é usual que artistas plásticos cada vez mais se engajem na dupla jornada artístico-acadêmica, como é o caso do professor emérito da Universidade Paris VIII. Em sua palestras, Couchot mostra ser de grande importância dar o tom de reflexão sobre as práticas artísticas que vêm emergindo no atual segmento artístico. Seus conceitos trazem à tona o novo caráter da experiência estética contemporânea na arte tecnológica e um novo tipo de relação entre espectador e obra.

sua beleza e grandiosidade, muitas vezes acaba por passar despercebida no dia - a -dia.

A experiência que se obtém diante dessa obra, é a de observar que, além da própria estupefação, outros visitantes chegam às lágrimas e até se deitam no solo do museu para terem uma melhor fruição desse espetáculo.



Fig. nº 13 - *The Weather Project* de Olafur Eliasson, 2005, Londres – ING. Fonte: acervo próprio.

O jornal inglês *The Guardian* relatou a experiência de seu crítico em visita à instalação “One of the most mesmerising pieces of large-scale art ever seen on these shores – a sun rising... that sets the hairs on the back of your neck tingling”

79

Kant afirma que o sublime matemático surge ante uma grandeza que a imaginação não consegue alcançar. Ora, esta é a sensação do espectador diante das dimensões da instalação de Olafur. O sublime matemático surge graças a uma potência da natureza que coloca os indivíduos diante de sua insignificância. No caso em discussão, o sol, com sua grandiosidade, do modo que está colocado nessa instalação, tem o poder de dominar e despertar um entusiasmo sobre-humano, ou seja, aquilo que surge da obra pode ser explicado pela noção de sublime matemático.

Ora, o que ocorre diante dessa obra de arte é o espectador ser levado a uma gama de sentimentos, ou como diria Burke àquilo “[...] que produz a mais forte sensação que o espírito é capaz de sentir”, isto é, à paixão despertada por aquilo que é grande e sublime. É um estado que suspende qualquer tipo de julgamento e faz com que o sujeito rejeite qualquer tipo de reflexão. Mas, precisamente por serem refletidas pelo sentimento do sublime, é que essas sensações suscitam um movimento ambíguo de prazer e desprazer. O encontro da imaginação com seu próprio limite cria um contraste devido à necessidade da razão encontrar a totalidade da representação sensível. Ocorre uma excitação graças a este contraste já que o seu processo de representação continua, pois o limite não recua e a imaginação se lança para a potência do supra sensível, a única capaz de transcender a sensibilidade. Esse sentimento de limite, encontrado na imaginação, coloca o indivíduo adiante da própria impotência, entretanto, da sensação de impotência surge a percepção da sublimidade que “há em nós”. Olafur consegue pela sua surpreendente originalidade, colocar o espectador diante de todas essas sensações que o sublime pode proporcionar.

⁷⁹ Uma das mais hipnotizantes peças de arte em larga escala já vistas nessa costa - o sol em ascensão que faz com que os pêlos de sua nuca se arrepiem (tradução da autora).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de finalizar as reflexões expostas, destaca-se que houve uma ruptura com as formas de arte do passado e que a arte contemporânea assentou-se em práticas que tornam o ambiente artístico um universo participativo e enriquecido com as tecnologias eletrônicas.

Nota-se que no Século XX ocorreu uma real ruptura com a concepção tradicional de arte, que abriu novos caminhos para percebê-la, causando novas sensações nos espectadores. A liberdade de criação é um importante ponto de apoio para esses novos parâmetros.

A liberdade, em cada período da história, “gerenciou” as formas de criação artística até os dias atuais. No Renascimento, por exemplo, a partir da herança grega, o espaço da perspectiva mostrava que o homem era o centro do universo. A representação da totalidade do mundo, harmônica e equilibrada, regida pelo cálculo de um compasso, foi uma clara mostra de liberdade que suplantou a medida da Idade Média que colocava Deus como centro de um mundo divino e imaterial. Portanto há, sem dúvida, um grau de liberdade da primeira em relação à segunda época.

Outra fissura importante no modo de produção artística chegou com o Impressionismo, que registra de maneira imediata, colorida e sem contornos geométricos que os objetos são vistos pelos artistas sob uma ótica muito pessoal. Os impressionistas tiveram a coragem de se impor e de conquistarem, à força, a liberdade de criação que se pretendeu mais adiante: a eliminação total do objeto na representação artística. Se o Impressionismo não destruiu de um só golpe a representação sensível da realidade, abriu as portas para a arte do Século XX, que ambicionou uma projeção global do mundo junto com novos valores e significados. Cézanne abriu espaço para o Cubismo, que se mostrou apto a realizar obras de acordo com as postulações transformadoras da nova ordem estrutural do mundo.

Em meados do Século XX, pelas mãos e tintas dos abstracionistas, a liberdade tornou-se ampla e sem qualquer compromisso com a verossimilhança, pois ela não tinha mais valor algum para a arte. O Abstracionismo é o mais atual

marco das recentes conquistas artísticas que surge da aliança da liberdade de criação juntamente com os avanços tecnológicos. Hoje, com os computadores e as técnicas numéricas que traduzem tudo em sinais binários, a arte assumiu-se infinita em possibilidades.

Um outro período da História da Arte está sendo construído e, deste, todos nós somos contemporâneos. A liberdade permitiu criações como as de Jackson Pollock que, por meio da força de suas tintas conseguiu representar a ação do inconsciente, ou a concepção de Bill Viola que, abrindo mão de tintas e pincéis, conseguiu reproduzir sentimentos por meio de sons e imagens virtuais. Fica claro que o avanço tecnológico foi um aliado dessas novas possibilidades, mas é útil ressaltar que, a rigor, acima da tecnologia e a despeito de todo o desenvolvimento histórico da arte, a arte é “possível somente como produto do gênio” e é o artista que consegue realizar sua intenção de produzir no espectador o sentimento do sublime. O gênio, como designação romântica de ser superior cessou de existir nesses moldes. O artista genial hoje, é aquele que delega ao seu parceiro, o espectador, parte de seu ofício como a responsabilidade da autoria. É permitido a cada observador (ou melhor, quase exigido) que busque em si e não diretamente na obra o sentimento de prazer ou, muitas vezes, o próprio sentimento de desprazer, fazendo da arte contemporânea uma arte dependente do homem e da reflexão sobre seus sentimentos, pois sem esse essencial elemento, ela permaneceria apenas como potencialidade. A arte deixou de estar reduzida ao espaço sagrado do templo e não obriga mais o olho a buscá-la fora de si. A representação não é mais a cópia fiel da realidade, é apenas uma condição de possibilidade para uma fruição interior, é uma escolha pensada dentro de um mundo baseado e assentado em técnicas contemporâneas. Pode-se sugerir, talvez não forçosamente, que essa seria a mais original “virada copernicana”.

Da mesma forma que o mundo, a vida e a natureza, a arte não é imutável, não tem lugar seguro e estável. Há tempos a ciência já havia descoberto que o mundo estava em constante movimento, reforçando assim as idéias de Heráclito. A arte não é mais um oráculo, uma verdade, um espelho da vida preso a obrigações impostas pela sociedade que a regula. Nessa perspectiva a arte se permite construir uma realidade a partir de um mundo que sempre lhe escapa à representação, um mundo que mostra fatos absolutamente “inexponíveis” como

diria Lyotard. A obra, assim, não é mais somente fruto da genialidade e da autoridade do artista, pois este ao produzir um diálogo amplo e profícuo, deixa o público adquirir a possibilidade de agir sobre a obra, modificando a sua significação e, desta forma, fazendo-a crescer. Tudo indica que no Século XXI a humanidade está se aproximando da definição defendida por Kant, em relação ao sublime: mais que representar a natureza ou qualquer espécie de sensibilidade, a arte contemporânea busca representar nossos sentimentos: "o que se deve denominar sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito".

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michel. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Trad. Alexandre Krug. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo **Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos** Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. **Arte retórica e arte poética** Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECKETT, Wendy. **A história da pintura**. Portugal: Atelier da Imagem, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BODEI, Remo. **As formas da beleza**. Trad. Antonio Angonese. Bauru - SP: Edusc, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BURKE, Edmund **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e belo**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1993.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**. Trad. Rekane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAYGILL, Howard. **Dicionário Kant**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. Trad. Waltensir Dutra et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas do século XX**. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Para ler Kant**. Trad. Sonia Dantas Pinto Guimarães. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Unesp, 1997.

DORFLES, Gillo. **O devir das artes**. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

_____. **Belo, sublime e Kant**. Editora UFMG, 1998.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. 3. ed. Trad. Gustavo Rocha. São Paulo: Perspectiva, 1998.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Trad. Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto (org.). **História da beleza**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FRANZINI, Elio. **A estética do século XVIII**. Lisboa: Estampa, 1999.

GALEFFI, Romano. **A filosofia de Immanuel Kant**, Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

GARDNER, James. **Cultura ou lixo?** Trad. Fausto Wolff. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GIANOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Memórias: poema e verdade**. Tradução: Leonel Vallandro. Brasília: Universidade de Brasília, 1988.

GORE, Frederick. **Arte abstracto**. Buenos Aires: Carlos Hirsch, 1957.

GREENBERG, Clement **Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto**. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.

GROSENICK, Uta. **Women Artists: Mujeres artistas de los siglos XX y XXI**. Madrid: Taschen, 2003.

GUINSBURG.J e Ana Mae Barbosa (org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUYER, Paul. **Kant and the experience of freedom**. Cambridge University: Paperback, 1996.

HONNEF, Klaus. **Arte contemporânea**. Trad. Casa das línguas. Lisboa: Taschen, 1994.

<http://videofeedback.uk> acesso em 17/07/2006.

<http://itaucultural.org.br> acesso 25/11/2006.

http://www.biblioet.com/filosofia/la_donna_in_kant.htm acesso em 03/02/2007.

<http://physics.gla.ac.uk> acesso em 01/06/2006.

<http://www.billviola.com> acesso em 07/02/2006.

<http://www.newyorkmetro.com> acesso em 11/12/2006.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo - RS: Unisinos, 1999.

KANDINSKY, Vassily. **Do espiritual na arte**. Trad. Elio Franzini. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KANT, Immanuel **Crítica da razão pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

_____. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas: Papirus, 1993.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. **A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia**. (Org.) Virginia Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. Trad. João Camillo Penna et al. São Paulo: Paz e terra, 2000.

LEBRUN, Gérard. **Kant e o fim da metafísica**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Sobre Kant**. Trad José Oscar Almeida Morais et al. São Paulo: EDUSP, 1993.

LONGINO. **Do Sublime** Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LYOTARD, Jean François. **Moralidades Pós-Modernas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papyrus, 1996.

_____. **O pós-moderno explicado às crianças**. Trad. Tereza Coelho. 2 ed. Lisboa: Don Quixote, 1993.

_____. **The postmodern condition: a report on knowledge**. Minneápolis: Minnesta Press, 1993.

_____. **A condição pós-moderna**. Trad.: Ricardo Corrêa Barbosa. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **Lições sobre a analítica do sublime**. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.

Magazine Introducing Lyotard.: Art. Florence-USA: Routledge, 1991.

MILTON, Jonh **O paraíso perdido**. Trad. Antonio José de Lima Leitão. São Paulo: Edigraf, s/d.

NÉRET, Giles. **Kazimir Malevitch e o suprematismo**. Trad. Maria do Rosário Paiva Boléo. Berlin: Taschen, 2003.

NOVAES, Aauto (org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ORTEGA y GASSET, José **A desumanização da arte**. Trad. Ricardo Araújo. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte: uma introdução histórica**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1970.

PAVIANI, Jayme **Estética Mínima: notas sobre arte e literatura**. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PANOFSKY, Erwin **Idea: a evolução do conceito de belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PEREZ, Daniel Omar. **Kant, pré-crítico: A desventura filosófica**. Cascavel: Edunioeste, 1998.

PLATÃO. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

REGO, Pedro Costa. Reflexão e fundamento: sobre a relação ente gosto e conhecimento na estética de Kant. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte, nº 112, dez/2005.

Revista Bien'art. Cildo Meirelles. Julho de 2006.

Revista Malasartes. set/nov 1975.

Revista PUCRIO. O que nos faz pensar? Out/95 nº9.

REWALD, John. **A história do impressionismo.** Trad. Jefferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RIBON, Michel. **A arte e a natureza.** Trad. Tânia Pellegrini. Campinas - SP: Papirus, 1991.

ROHDEN, Valério (org.). **200 anos da crítica da faculdade do juízo de Kant 1790-1990.** Porto Alegre: UFRGS, Instituto Goethe/ICBA 1992.

ROHDEN, V; TERRA, R; ALMEIDA, G. (orgs.). **Akten des X internationalen Kant-kongresses.** Berlin/New York: Walter de Gruyter. São Paulo, 2005.

RUSSHING, W. Jackson. The Sublime is Now: The early work of Barnett Newman, paintings and drawings 1944-1949. **Art Journal**, Spring, 1995.

RUSH, Michel. **Novas mídias na arte contemporânea.** Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lucia **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SHAPIRO, Meyer. **Arte moderna: séculos XIX e XX.** Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: UNESP, 1996.

SOBREVILLA, David (comp.). **Filosofia, política y estética em la crítica del juicio de Kant.** Lima: Goethe-institut, 1991.

SOURIAU, Etienne. **Chaves da Estética.** Trad. Cesarina Abdalla. Belém: Civilização Brasileira, 1973.

TERRA, Ricardo. **Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WALTHER, Ingo. **Arte do século XX.** Lisboa: Taschen, 1999.