

Sublime dinâmico e pintura Turner e Pollock

Jair Barboza

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (Florianópolis)

Humboldt-Stiftung¹

RESUMO

Este texto tem por objetivo mostrar como a concepção filosófica do sublime em Kant e Schopenhauer pode nos ajudar a ver algumas obras pictóricas de Turner e Pollock. Nesse sentido temos um sublime figurativo (Turner) e um sublime não figurativo (Pollock) na pintura.

Palavras-chave: Kant. Schopenhauer. Sublime. Turner. Pollock

ABSTRACT

This text aims to show how the philosophical conception of the sublime in Kant and Schopenhauer can help us to see some pictorial works of Turner and Pollock. In this sense we have a figurative (Turner) and a non figurative (Pollock) sublime in the painting.

Key-words: Kant. Schopenhauer. Sublime. Turner. Pollock

I. Poder da natureza

Filosoficamente considerada, a característica definidora da experiência estética do sublime reside, conforme Kant, num “movimento” (*Bewegung*) do ânimo desencadeado por acontecimentos que levam o espectador a refletir de modo detido e sério sobre um domínio que ultrapassa o da experiência temporal, isto é, a refletir sobre a “Ideia de um *numeno*”, embora este, pensado como o em-si da natureza, não permita intuição alguma, ainda que “subsista enquanto substrato da intuição do mundo como mero fenômeno...” (Kant 1990, p. 177)

No sentimento do sublime tanto alguma coisa caótica e informe — diferentemente do belo, em que a forma do objeto tem de ser adequada ao juízo — quanto o ilimitado a ela associado podem ser ocasião para a fruição estética. Nesse sentido, diz Kant, se o belo conduz diretamente a um sentimento de promoção da vida, o sublime, ao contrário, é um prazer indireto, só possível por um desprazer oriundo de um objeto que parece diminuir ou agredir o contemplador. Há aqui dois pontos de vista na mente de quem vive essa experiência: o objeto que a alimenta — como rochedos que pendem ameaçadores, vulcões com seu poder destruidor, furacões devastadores, o ilimitado oceano posto em agitação, nuvens de

¹ Este texto é resultado de uma pesquisa pós-doutoral desenvolvida nas universidades alemãs Hamburg e Frankfurt com apoio financeiro da Humboldt-Stiftung (Alemanha/2008) e da PUCPR (Curitiba/2008).

tempestade com seus trovões e relâmpagos, o barulho e a imensidão de uma volumosa queda d'água etc. — mostra de um lado que a imaginação é impotente diante de tais acontecimentos, pois não consegue apreender a sua totalidade em imagens nem resistir ao seu poder avassalador; por outro lado, é exatamente dessa impotência que se origina, por contraste, a possibilidade de o contemplador encontrar na sua mente uma faculdade de avaliar a potência irresistível da natureza, isto é, encontrar em si a capacidade de *elevantar-se* por sobre a grandeza e o poder ameaçadores, descobrindo a própria liberdade em face da necessidade opressora da natureza. Noutros termos, sentimos que o sublime não está fora de nós mas em nós mesmos como *ideia*.

Noutros termos, a partir do domínio da necessidade empírica, a partir da pequenez do observador em face de fenômenos grandiosos e devastadores ocorre uma elevação do mesmo para a espontaneidade intelectual da grandeza de uma ideia da razão. Noutros termos, *sublime não é o objeto da natureza mas a nossa disposição de ânimo em face dele*. Especificamente no chamado sublime dinâmico há o desaparecimento total das formas. Imperam o caótico e o sem regra. Sente-se terror, medo e atração ao mesmo tempo. Como diz Burke:

O terror é em quase todos os casos aberta ou veladamente o princípio norteador do sublime. Várias línguas mostram um testemunho convincente da afinidade entre tais ideias, ao usarem frequentemente a mesma palavra para significar indiferentemente o estado de espanto ou admiração e o estado de terror. (Burke 1998, p. 54)

Esse estado de espanto ou admiração sublime, que quase se confunde com o terror, coloca o espectador numa disposição anímica na qual todas as suas outras emoções são suspensas (Burke 1998, p. 53) ou, com as linhas de Kant, a natureza só é sublime-dinâmica na medida em que sua força é objeto de medo (Kant 1990, p. 128).

Ora, a filosofia transcendental kantiana, ao descrever o “jogo” (*Spiel*) entre as faculdades de conhecimento, razão e imaginação, que caracteriza o sublime, nota que em tais ocasiões o sentimento atinge uma máxima tensão, em especial no chamado sublime dinâmico, que provém precisamente da elevação diante de terríveis forças. Aqui se trata de um momento em que, não obstante o medo, é-se

remetido à própria “destinação suprassensível”. Os objetos infinitamente poderosos que contrastam com a insignificância física do espectador e o fazem temer pela própria integridade, possibilitam a ele, no entanto, uma elevação por sobre a sua inferioridade ilusória, ao fazê-lo descobrir em si uma autoconservação de tipo inteiramente diferente. Ele sente-se partícipe da humanidade indestrutível, sente-se para além do mero corpo físico ameaçado de aniquilamento.

O caráter irresistível da potência da natureza realça a nossa “impotência física”, é verdade, mas ao mesmo tempo, diz o autor, revela:

[...] uma faculdade de julgar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza na qual se fundamenta uma autoconservação de espécie inteiramente diferente daquela que pode ser combatida e colocada em perigo pela natureza exterior a nós, *através* da qual a humanidade em nossa pessoa permanece inabalável, mesmo se o homem devesse sucumbir àquele poder. (Kant 1990, p. 186)

Decerto em tais momentos temos de estar em segurança, do contrário o medo, o terror transforma-se num estado patológico de angústia e desespero que exigem a imediata fuga. Portanto, uma certa distância ideal é requerida do objeto ameaçador: nem muito perto a ponto de sermos tragados pelo perigo, nem muito longe a ponto de não sentirmos intensamente a ameaça.

II. Turner e o sublime dinâmico figurativo

Ora, a meu ver, essa experiência de poder, grandeza e agitação pensados filosoficamente por Burke e Kant reaparece, na sua significação de experiência estética a mais profunda e prazerosa na pintura pré-impressionista de Turner. Este tenta reproduzir algo que, na sua imediatez, se dá privilegiadamente, como vimos antes pelos exemplos kantianos, em face da agitação dos poderes naturais. Por tratar-se de pintura que escolhe deliberadamente um tema e o expõe com desenhos e cores, quer dizer, por se tratar de mimesis artística, de imitação do que seria o real, essa experiência pictórica exigirá uma *identificação* do espectador com o que foi representado. Sendo assim, a fruição do perigo ligada ao poder fatídico da natureza e ao medo dali advindos requer a mediação (via escolha temática) de um processo subjetivo em que a *memória é chamada à cena e ao mesmo tempo alimentada pela técnica do artista e tenta representar uma cena como se esta fora*

na natureza. Fez-se preciso pois uma lembrança de situações de perigo ligadas a uma ocorrência que não nos pode ser demasiado estranha. Com isso, uma semelhante obra de arte exige concentração psíquica do espectador em favor da abstração da situação museológica ou mural onde a mesma encontra-se, para então ele perder-se nela e desse modo fruir todo o seu impacto, com o que é como se entrasse na experiência estética do poder destruidor natural.

De sua parte, Schopenhauer nota que no sentimento do sublime o *corpo humano* aparece na mente do contemplador como um objeto ameaçado. O indivíduo, contudo, desvia-se “com consciência” da relação hostil com o seu corpo, concretude ou “objetidade” (*Objektivität*) da coisa-em-si do mundo, para ele a Vontade, essência de todos os corpos, e dessa maneira atinge o “puro conhecimento” estético do objeto, isto é, a sua Ideia (em sentido platônico, isto é, um arquétipo). No entanto mantém-se, no contraste do duplo ponto de vista que caracteriza o sublime, uma “contínua lembrança [itálico JB]” da “vontade humana em geral”. Ou seja, de um lado tem-se o corpo do contemplador ameaçado em sua integridade, de outro tem-se, apesar disso, a possibilidade de contemplação da Ideia que está por trás desse perigo. Assim, da tensão entre dois domínios que se intercomunicam origina-se a vivência dinâmica do poder muitas vezes destruidor da natureza.

O que nos interessa aqui é sublinhar precisamente o mencionado papel da “lembrança” em semelhante experiência estética, visto que a mesma também será, penso, a *conditio sine qua non* do sentimento sublime em artes figurativas. Schopenhauer observa:

No sublime, ao contrário [do belo], aquele estado de puro conhecimento é obtido por um desprender-se consciente e violento das relações do objeto com a vontade conhecidas como desfavoráveis, mediante um livre elevar-se acompanhado de consciência para além da vontade e do conhecimento que a esta se vincula. Uma tal elevação tem de ser não apenas obtida com consciência, como também mantida com consciência, sendo, assim, acompanhada de uma contínua lembrança da vontade, porém não de um querer particular, individual, como o temor ou o desejo, mas da vontade humana em geral, tal qual esta se exprime em sua objetidade, o corpo humano. (Schopenhauer 2005, p. 274)

Dessa perspectiva – de um corpo como objetividade da Vontade, isto é, encarnação direta e imediata de volições cristalizadas em objeto orgânico ameaçado – compreendemos aqueles modos de representar o sublime que permitem ao espectador postar-se diante da arte como se esta fosse natureza. Há aqui uma lembrança de algo antes experimentado como sendo ameaçado, justamente essa *Objektivität* chamada “corpo humano”. E é neste ponto que Turner é exemplar, sobretudo em suas tempestades de neve e marítimas, em suas avalanches, no poder da tecnologia em contraste com o poder da natureza – pois aí a visibilidade da luta do homem contra a hostilidade do meio convida a um elevar-se por sobre a própria impotência física para assim descobrir-se indestrutível numa outra ordem de coisas, que ultrapassa a ordem física; como diz Kant, o espectador sente a sua destinação suprassensível; como diz Schopenhauer, o espectador intui a Ideia estética arquetípica naquilo mesmo que ameaça de aniquilamento o seu corpo. Mediante técnica e escolha temática Turner orienta o nosso olhar para cenários convulsivos nos quais a natureza de maneira alguma se compadece de suas criaturas. *Natura non contristatur*, a natureza não se entristece, diz uma sábia sentença latina. O espectador, porém, se compadece do ali encenado e se por acaso identificar-se com as figuras em desgraça, pois sabe que aquele é o destino humano em face do que é superpotente e destruidor, o sentimento sublime experimentado aproxima-se daquele vivenciado perante um panorama natural.

Cito a obra “Tempestade de neve, vapor à entrada do porto a fazer sinais em fundo baixo e guiando-se pelo prumo. O autor estava nessa tempestade na noite em que o Ariel zarpou de Harwich.” (1842)



A tela conserva as marcas da pincelada. Notam-se as diversas rotações do pincel que criam vórtices de tinta, os quais, por sua vez, remetem tanto aos vórtices de vento quanto aos vórtices de água e de neve naturais, num imenso e assustadoramente agitado oceano tempestuoso. Rotações nervosas e rápidas ali ficaram impressas, com as quais o pintor decerto almejava despertar no receptor o impacto da dramaticidade real dos vórtices totais de força. As carregadas e volumosas nuvens, o vento que sopra, a massa aquosa, o navio que sobe e desce com seu já vergado mastro levando uma bandeira (signo de bravura) na sua ponta, remetem ao indivíduo que tenta fugir da ameaça de perecimento num barco frágil (como ele) que tenta atravessar intacto a adversidade. Tudo assusta, tudo é terrível e ameaçador para quem entra na cena. Aqueles que se encontram no vapor são meras gotas no oceano adverso. O espectador, *caso esteja identificado com a cena*, ao sentir o perigo desse momento, pode experimentar uma sorte de elevação por sobre a adversidade, uma sorte de afirmação e superação que é alegorizada no vapor que corta o mar hostil, pois de algum modo todos nós somos esse barco e já vivemos e superamos seja a dinâmica das situações tempestuosas, seja a da adversidade atmosférica, mesmo se em terra ou a partir de uma janela que é quadro para uma cena exterior. Desse modo, a identidade estabelecida entre o contemplador e aquilo que é contemplado atinge um ponto de tensão ao qual se segue, por vezes, uma percepção desse espaço pictórico não apenas como artifício mas até mesmo como vivência natural. Um processo a ser consumado quando, com

Schopenhauer, o espectador “se perde” (*sich verliert*) por inteiro no objeto representado. O filósofo, ao descrever a experiência do belo em páginas válidas também para o sublime (pois ambos são um mesmo tipo de experiência, diferentes apenas na intensidade), diz que o momento da genuína e profunda fruição estética ocorre quando o espectador não mais se ocupa com os objetos e as suas relações com os próprios interesses na cadeia horizontal de causas e efeitos, mas, antes, isola o objeto da sua contemplação e opera um corte vertical nessa cadeia, vale dizer, suspende como puro sujeito do conhecimento a imagem dele para além do tempo, para além da transitoriedade fenomênica, ignorando o “Onde”, o “Quando”, o “Porquê” e o “Para Quê” das coisas, restando-lhe apenas o “Quê” delas. Ou seja, “a gente se PERDE por completo” no objeto da satisfação estética, e o contempla do ponto de vista da eternidade. (Schopenhauer 2005, p. 246)

Turner, em vista de tal perder-se e sua reprodução, pensemos, procurava viver dentro do espaço natural hostil, que depois era trazido para o espaço pictórico, que por sua vez reenvia de novo ao espaço grandioso e efetivo do sublime vivenciado. O pintor britânico inclusive relata que, tempos antes da execução da obra acima mencionada, deixou-se amarrar por quatro horas durante uma tempestade ao mastro de um navio só para senti-la mais intimamente em toda a sua violência (cf. Brown, Schröder 1977, p. 308). Esse intento de despertar no espectador o sentimento da força natural em toda a sua dramaticidade reaparece em “Luz e cor (Teoria de Goethe). A manhã após o dilúvio. Moisés escreve o livro do Gênesis”. (1843)



Mais uma vez salta aos olhos, agora no círculo traçado com a massa amarela de tinta fulgurante, as rotações criadas na tela pelo movimento do pincel. Rotações também da serpente que se ergue em direção a Moisés, que flutua no centro superior do círculo. Na parte inferior à direita há gênese de cabeças, braços, ombros de corpos como que humanos, bem como gênese de peixes. Dinamismo técnico e temático que tenta remeter ao dinamismo originário da criação divina. Criação na forma de círculo.

Schelling, ao investigar em seu *Sobre a essência da liberdade humana* a natureza divina, associa esta ao círculo, porque este é a mais perfeita das figuras geométricas. É uma figura que expressa a origem de Deus como criatura viva, mundo, a partir de si mesmo. Um círculo, observa Schelling, só é ele mesmo a partir de seu centro, de onde ele se origina; no entanto, só após a periferia do círculo ser traçada a partir do seu centro, que é seu fundamento, é que o centro mesmo ganha existência. Fundamento e existência, por conseguinte, confundem-se aqui, como em Deus ao gerar a si mesmo.

No círculo, de onde tudo vem-a-ser, não há contradição alguma em que aquilo pelo que o Uno é gerado é de novo ele mesmo gerado pelo Uno. Aqui não há nada de primeiro, nada de último, porque tudo se pressupõe reciprocamente, nada é o outro, e no entanto nada é sem o outro. Deus tem em si um fundamento íntimo de sua existência, que nesse sentido

Ihe antecede enquanto existente; mas por seu turno Deus é de novo *prius* do fundamento, na medida em que o fundamento enquanto tal não poderia sê-lo se Deus não existisse *actu*. (Schelling 1997, p. 31)

Pode-se dizer, com Schelling, que o círculo escolhido por Turner remete, de um lado, ao tema da criação divina pela referência ao livro do Gênesis; por outro lado também remete à própria possibilidade de revelação do mundo, isto é, remete à luz e à cor (aqui especificamente referida à doutrina das cores de Goethe). O quadro assim pretende ser a exposição das forças originárias formativas do cosmo: a da criação (Gênesis) e a da revelação de tais obras (luz). Origens por conseguinte tanto do mundo em potência, quanto em ato, vale dizer, escuridão e visibilidade para o olho e o espírito.

O tema da força em Turner reaparece em dimensão humana no quadro “Chuva, vapor e velocidade” (1844), que poderíamos perfeitamente denominar sublime tecnológico. Trata-se da força artificial que permite ao indivíduo locomover-se e vencer o perigo natural, atravessando-o, como o vapor atravessava, no primeiro quadro aqui reproduzido, uma tempestade de neve sobre o mar.



Tem-se na exposição, ainda figurativa – embora já dissolvendo seus nítidos contornos, antecipando assim o impressionismo – o fascínio despertado no artista e, agora, no espectador, da energia da caldeira que produz velocidade, deslocamento. Tecnologia que enfrenta a natureza e até mesmo compete com esta. Tentativa de enfrentamento, com a máquina, daquilo que é hostil. O vapor, em seu

ímpeto, parece que vai passar através da tela e sair em nossa direção, devido à diagonal que desce desde o centro da composição até o canto inferior direito. A tinta é esparramada sem produzir formas bem definidas; vemos antes volumes e manchas, como a da preta locomotiva, numa técnica tanto essencial aos impressionistas quanto precursora das frenéticas massas salientes de Van Gogh. Mais uma vez as pinceladas de Turner marcam a superfície do quadro e assim imprimem intencionalmente seus rastros no espaço pictórico. O efeito sublime de força, anunciado no tema da obra, casa-se assim com a técnica empregada em sua realização. O pincel é autônomo em seu movimento, como se exigisse do pintor tais traços, tais vibrações, tais vórtices firmes, de modo que a tela mesma aparenta a veemência da natureza. O pintor re-força assim a sua difusa mimesis dos poderes naturais. O dinamismo destes presentifica-se numa obra que almeja ela mesma ser o objeto sublime, e requer mínima intermediação da memória.

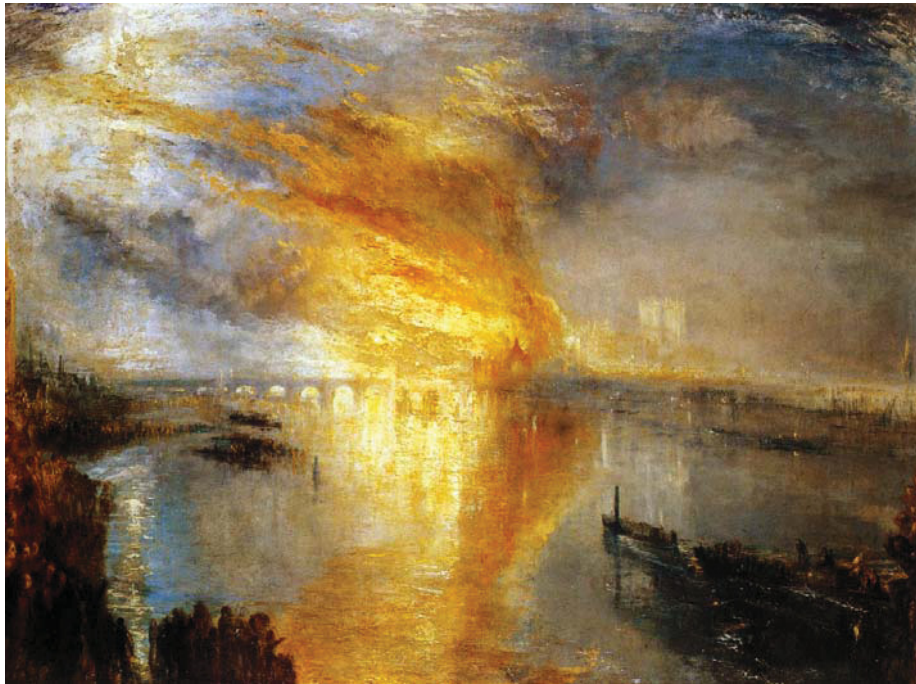
Outro caso em que encontramos o casamento entre tema e técnica em vista do efeito sublime-dinâmico é em “Ondas quebrando sobre o vento”. (1835)



O mar agitado, tão caro à estética do sublime em Burke, Kant e Schopenhauer, quebra suas ondas agitadas contra o vento. A massa aquosa sobre e parece saltar na tela em curvas de tinta para cima e para baixo. Isso nos permite novamente notar o rastro do pincel, acelerado, vigoroso como a arrebatada das próprias ondas. Dessa perspectiva, a mistura das cores, associada ao movimento da

arrebentação, torna-se um ato de espontaneidade da natureza mesma, agitada ali na frente do espectador, que portanto pode ter o sentimento de uma experiência estética do sublime na arte.

O poder originário da força natural ainda reaparece em forma de fogo no quadro “O incêndio do parlamento”. (1834-35)



Ao compor predominantemente com fogo, terra, água e ar, o artista britânico detém-se naqueles que são os componentes básicos do universo segundo a cosmologia pré-platônica, em especial a de Empédocles. Elementos indestrutíveis que jamais vêm-a-ser ou perecem. De seu casamento e mistura nascem as coisas, as quais findam com a separação deles; por isso na base delas, diz Empédocles, encontram-se dois poderes ordenadores e destruidores: amor e ódio (cf. Windelband 1993, pp. 33-4). Turner, com efeito, pintou a *água* e o *vento* das tempestades, o *fogo* dos incêndios, além, mencione-se, da *terra* rochosa dos Alpes com suas montanhas que a qualquer momento podem atirar rochas abaixo que esmagam a criação e a criatura humana, como em “A avalanche nos Grisons (Chalé destruído por uma avalanche)”. (1810)



Para a consideração desta obra Turner fornece ajuda ao espectador em vista de que este receba o pleno impacto do fenômeno destruidor, solicitando desse modo a sua identificação com o tema e o cenário. Trata-se de um poema. Assim, o sublime pictórico de Turner liga-se às suas origens literárias tal qual abordado em Pseudo-Longino.

*O sol em brilho triste
arde vivaz por entre a tempestade ameaçadora,
sempre mais volumosa a neve amontoa e desce
até que a grande carga rompe por entre as barreiras de rochedo,
pinheiros, geleiras enormes rolam para baixo
a obra de milênios no vale,
devastação!
e o esforço, a esperança das pessoas são esmagados.*
(apud Wilton 2006, p. 80)

Na escolha dos termos é salientado o poder avassalador da natureza: o sol *arde vivaz* por entre a água de uma tempestade *ameaçadora*; a água, em forma de avalanche de neve, rompe rochedos e atira no vale a obra de milênios: a esperança humana é *esmagada*. O pintor, note-se, faz uso da poesia como uma auxiliar na procura do impacto sublime, num olhar que vê o caótico da destruição e o tenta apresentar em luz, cor e palavra. A palavra procura a imagem, a imagem procura a palavra (Goethe) É, nesse aspecto, a contrapartida negativa do segundo quadro

aqui mencionado, sobre a teoria das cores de Goethe, no qual o tema elegido era o da criação.

Em todas essas obras tem-se a tentativa de recriar a experiência estética dos fenômenos naturais sublime-dinâmicos. Em 1810, um amigo do pintor, Hawkesworth, relata uma cena exemplar dessa procura de cunho pessoal pelo perigo, pelo medo, com o fim de posterior plasticização dos mesmos, ou seja, procura pelo desprazer em vista do prazer. Conforme esse amigo, Turner o chamou gritando para que admirasse a luz dos relâmpagos e ouvisse a explosão dos trovões de uma copiosa tempestade. “Ouve só esse temporal! Não é grandioso? – Não é sublime?” Para concluir dizendo que o mesmo apareceria na sua obra “Aníbal atravessa os Alpes” (apud Wilton 2006, p. 83).

III. Pollock e o sublime dinâmico não figurativo

Quando cria rotações, vórtices de força pela marca do pincel deixado na tela e assim na obra mesma re-cria o dinamismo do poder natural, casando técnica e tema, Turner, até porque prescinde cada vez mais em suas criações da mimesis de contornos claros, antecipa a pintura de Pollock naquilo que podemos denominar *sublime dinâmico não figurativo*. Nas obras do pintor norte-americano vemos rotações parecidas às turneanas porém levadas ao paroxismo do transe, resultantes da técnica desenvolvida por ele de jogar tinta na superfície pictórica sem tocá-la, ou seja, o *dripping*. Em muitas de suas telas superpõem-se e cruzam-se múltiplos sulcos de tinta que formam diversos pontos de gravitação do olhar, que se perde num sem-fim de centros de atenção, sendo impossível encontrar um repouso final. É uma obra que os intérpretes denominam “*polifocal all-over*”,² espaço com variados focos criados por jogos de tinta que pulsam em todas as direções e assim desorientam a visão. O olhar é superexigido e estressado, o que pode provocar uma sensação de impotência da imaginação que não apreende imagens reconhecíveis. Trata-se muitas vezes de vertigem, pois nos perdemos num mundo em que toda significação é inapreensível. A tinta jogada na tela acumula-se ao modo de Turner, em vórtices, e deixa a marca da sua queda, do seu traço, da sua velocidade e força. Numa confusão de estofos – “um pesado empaste feito de areia, vidro moído e outras materiais estranhos” (apud Chipp 1999, p. 556) – o caótico originário e

² “*Polifocal* quer dizer que a estrutura dada mostra inúmeros focos ópticos, e *all-over* que a estrutura cobre todo o campo visual.” (Imdahl 1971, p. 13)

primitivo é apresentado ao espectador. Caos que, segundo Schelling, é um conceito intercambiável com o de absoluto, de incondicionado. Ora, o incondicionado, para Kant, é precisamente o substrato suprassensível a que somos remetidos pelo sublime. É o infinito.

Curiosamente o quadro “Sea Change” (1947) remete o seu caótico ao exemplo de sublime recorrente na estética filosófica clássica e retratado pictoricamente por Turner diversas vezes, ou seja, o mar tempestuoso.



Concentrar o olhar nos múltiplos pontos de visão e na pujança vibrante de tais obras é uma tarefa quase impossível, é uma experiência de desorientação. Dinamismo acentuado pela técnica do *dripping* que pressupunha movimento corporal em torno do estofado estendido no chão. Nessa *action painting* “o gesto mesmo é expressivo” e “o processo de pintar é o tema concreto”; situação na qual o “temperamento e o caráter do artista, sua felicidade e desesperança expressam-se na tela de maneira imediata”. (Ruhrberg 2005, p. 273). Na tela estendida no chão, pois, era possível a transmissão direta da ação de pintar. Fim, portanto, da pintura de cavalete. Pollock, em realidade, para exercitar a sua técnica, girava em torno de suas obras nascentes em ato. Por vezes entrava na composição, que assim ia surgindo de danças e guardava em si gestos rituais semelhantes aos de certos cultos indígenas. Essa pintura-ação cria com seus movimentos uma espécie de

subconsciente do quadro e desse modo faz, e aqui parafraseio Lyotard, o não figurativo palpitar na exposição do inexponível. Não sabemos o que vemos mas sentimos a força do não visto e aludido. Certos espectadores, imersos nessa vertigem do incondicionado – se pensarmos que ali há uma “exposição negativa” do infinito, como o quer Kant por ocasião do poder natural que permite o sentimento do sublime, que agora intento mostrar como possível na arte – talvez até mesmo, por alguns instantes, entrem em transe. Por onde começar a experiência do invisível? Que percurso escolher? Os olhos do espectador entram no quadro e nele permanecem em movimento, como antes o corpo e a mão do artista o ficaram na execução do trabalho. O quadro não tem planos nem subplanos. “Minhas pinturas não têm centro” e o “grau de seu interesse é em toda parte o mesmo” (Pollock, apud Abadie 1982, p. 291). Com isso a obra vai além de si, expande-se em variados vetores e por vezes engolfa o fruidor numa tempestade de sensações visuais que o deixa tão desarmado como se sentisse a vertigem da natureza tempestuosa.

Note-se, portanto, que em Turner e Pollock há uma possibilidade de transposição da vivida experiência estética do sublime no espaço natural para o espaço pictórico; no primeiro figurativa e no segundo não figurativamente. Com efeito, se retomarmos Kant, nota-se que este, embora privilegie a observação da natureza em seus exemplos de sublime, deixa contudo em aberto o sublime nas artes, ao mencionar as pirâmides do Egito e a Catedral de São Pedro em Roma em sua exposição do sublime matemático. Trata-se aqui da arte das construções, que lida com amplos espaços, todavia isso mostra para o filósofo a possibilidade dessa experiência estética ser trabalhada artisticamente pela mão humana. Em assim o sendo, de maneira semelhante ao construtor, o pintor pode também recorrer ao efeito espacial do sublime, para auxiliar na dinâmica expressa pelo tema, e Pollock o faz na escolha de suas enormes telas, como depois o farão outros artistas do expressionismo abstrato norte-americano do naipe de Newman e Rothko. No caso da arte não figurativa aqui examinada, penso que o sentimento estético do sublime por ela despertado é até mais impositivo, comparativamente com a arte figurativa, pois não há necessidade de um ativar da imaginação em vista da síntese de dados para a formação de imagens, em função do reconhecimento figurativo de algo já visto e vivenciado porém agora lembrado, reconhecido. Ao contrário, a imaginação simplesmente fracassa na primeira tentativa de formar uma imagem. Fica a

sensação bruta de confusão, do ausente que se faz presente, da força que pulsa cegamente, numa palavra (kantiana), repita-se: “exposição negativa” do infinito.

A pintura-ação, ao criar um universo via corpo, mais uma vez permite uma remissão a Schopenhauer, na qual o corpo é dito “objeto imediato” do conhecimento, que cria a realidade mesma, pois é ponto de partida inconsciente para a figuração do mundo e de si mesmo. O corpo, segundo o autor, recebe dados exteriores via sensibilidade e em seguida fornece-os ao cérebro, para que este os processe automaticamente e situe objetos num determinado espaço, num dado tempo, usando para isso a lei de causalidade radicada no entendimento como princípio de razão, de fundamentação. O resultado disso são propriamente as imagens do mundo, a realidade, um fazer-efeito do sujeito, ou seja, tem-se a efetividade. Em processo similar, pensemos, a pintura, a arte de modo geral cria sua efetividade própria como se esta fora a natureza. A arte trabalha tanto num espaço quanto num tempo que são idênticos aos da realidade efetiva, isto é, lida com a causalidade do mesmo modo como esta é empregada pelo entendimento para, vinculando espaço e tempo (cf. Schopenhauer), permitir-nos ver o mundo exterior. Ao fim se tem, via corpo, um mundo dentro do mundo, um objeto artístico dentro do mundo efetivo. As condições de exposição imagética em ambos os domínios são, portanto, as mesmas. Noutros termos, há cenários, dentro de um cenário, que surgem a partir de uma mesma atividade cognitiva e criativa; todavia são classificados, por efeitos de hábito, de um lado como algo que é imaginário, de outro como algo que é real. A vida é sonho, e os sonhos sonhos são, dizia Calderón de La Barca. Ora, o corpo em Pollock bem ilustra o corpo como objeto imediato, isto é, ponto de partida para o conhecimento e, desse modo, cria um mundo de sensações primevas e anteriores ao conhecimento dos objetos. Em afinidade com Schopenhauer, Merleau-Ponty observa que “meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo” e em seu movimento e visão mantém as coisas ao seu redor, torna-as “um anexo ou um prolongamento” de si; em realidade o mundo é feito “do estofa mesmo do corpo”, e, ao “empregar o seu corpo”, o pintor “transforma o mundo em pintura”; corpo “operante e atual”, singular “trançado de visão e de movimento” (Merleau-Ponty 2004, pp.16-17). Em Pollock, portanto, forças originárias do corpo que é mundo aparecem na tela, no seu ímpeto digno de admiração. O artista, ao conservar a força de sua expressão em telas de grandes dimensões, incrementa sem dúvida o efeito do caos não-figurativo ali

exposto. É como se estivéssemos diretamente diante de uma manifestação bruta da natureza, o ser bruto, algo como uma erupção vulcânica ou uma tempestade marítima.

A tela enorme e o caos prescindem de identificação com determinada cena, como ainda ocorria em Turner, portanto prescindem da memória e das suas lembranças, com o que a força aludida é sentida imediatamente, provocando inquietação e desorientação. Uma tela que parece querer absorver-nos em sua tempestade de vibrações, em suas inúmeras explosões de energia, como no caso daquelas fotografias do núcleo atômico que mostram o traço de inacreditáveis partículas elementares diminutas, restantes após o choque contra tantas outras diminutas, levado a efeito por gigantescas máquinas aceleradoras. Schelling costumava definir o surgimento da natureza visível como uma “atividade” produtiva originária que, encontrando pontos de travessão, origina os produtos, como um regato que, ao encontrar a resistência em seu curso, forma redemoinhos.

Ora, nessa rubrica da atividade produtiva originária, do caótico que precede o visível das formas, pode-se ver “Number 1, 1949”.



Kant mesmo destaca que o sublime, ao contrário do belo, pode ser considerado como “completamente informe ou não figurado, todavia como objeto e uma satisfação pura”. Em outra passagem observa que a ideia de sublime é despertada pela natureza “em seu caos, ou em sua desordem e destruição mais

selvagem e desregrada” (Kant 2006, pp. 155; 108) Schelling trabalha depois esse mote do caos-sublime e diz que “o informe é justamente o que mais imediatamente se torna *sublime* para nós, isto é, símbolo do infinito como tal”. Para concluir que “o caos é a intuição fundamental do sublime” (Schelling 2001, p. 123) Em Kant, destaque-se ainda, na experiência estética do sublime a imaginação atinge o seu limite, visto que é exigida em sua máxima capacidade e, no ponto além do qual não pode avançar, cai. Entretanto, nesta queda em busca de uma imagem impossível do infinito, a mente faz aparecer o poder de conceber ideias racionais, que fazem pensar o que se anuncia por trás do visível, e remete-nos assim a nossa destinação suprassensível. Há liberdade da mente em sua “ocupação livre”, em seu “jogo” de faculdades – razão e imaginação – que não conhecem, mas apenas, por assim dizer, brincam de conhecer, fugindo da seriedade das categorias que determinam o conhecimento dos objetos, de modo que se tem ali tão-somente um “conhecimento em geral”.

Ao ignorar as figuras facilmente identificáveis e remeter-nos ao caótico mais originário, mais primitivo da natureza, Pollock não apela à história das nossas experiências marcantes para ajudar na percepção do exposto em suas obras; a mimesis é por ele completamente pulverizada, *a imaginação é posta à deriva, à beira de uma síncope, sem o seu papel de protagonista no conhecimento das límpidas figuras do mundo natural e artístico*, sequer lhe sobrou o consolo de algumas formas geométricas facilmente identificáveis (marca-registrada das vanguardas europeias do início do século XX). Essa ausência de imagens referidas à natureza é um convite à fruição direta do exposto, embora negativamente, visto que o processo de fruição não é intermediado em sua imediatez por elementos da memória. Não existe a ancoragem da emoção crua do sublime pelo apelo a situações que já vivemos ou testemunhamos e às quais somos remetidos.

A procura do originário das suas imagens encarna-se sintomaticamente no título e no estofa da tela de Pollock “Alchemy” (1947).



Os alquimistas, como se sabe, faziam a mistura dos mais variados elementos com o fim de obter seja a transmutação dos metais inferiores em ouro, seja o elixir da longa vida. Por tais práticas desenvolveram-se muitos dos procedimentos e conhecimentos da química atual. A partir do confuso alquímico surgiram as fórmulas precisas da química. A partir de combinações excêntricas surgiu o conhecimento de leis científicas. Ora, a pintura de Pollock, pode-se dizer, faz as vezes do caótico alquímico que antecede a percepção químico-física do mundo, é o sublime que precede o belo, é a presciência obscura, via aparato sensorial e faculdades de conhecimento, do estofa na base dos objetos submetidos às leis ordenadoras da ciência.

De fato, a consideração detida em face de uma gigantesca e polifocal tela de Pollock pode provocar estranhamento e deixar o espectador aturdido, pois se trata, penso, de uma vivência de regiões prereflexivas dos seres do mundo, que conduziriam esteticamente ao surgimento das belas formas da natureza. A efetividade encontra-se em estado nascente, portanto não há ainda uma matriz lógico-racional do mundo que a apreenda. Momento de alquimia que dará rosto aos seres. Tais instantes trazem diante de nós o próprio *irracional* como núcleo do mundo. Em Schopenhauer, o em-si do mundo não é indício algum de uma matriz lógica, mas é pura volição cega, pura “atividade” de vida que almeja tornar-se mundo, adquirir visão. Mundo visível este que reproduz a autodiscórdia originária desse querer que crava os dentes na própria carne. Todavia, se as coisas são terríveis de *ser*, esteticamente são belas e sublimes de *ver*. O querer cósmico é em verdade o próprio mau radical. Curiosamente Pollock pintou uma tela intitulada

“Lucifer” (1947), nome muitas vezes atribuído pelos intérpretes cristãos à personificação do mau radical, ou seja, a um anjo decaído que se distanciou dos preceitos divinos. Schelling também denominou o querer como algo originário e mau: em verdade a natureza íntima de Deus, aquilo que nele não é ele mesmo, o seu “lado obscuro”, o seu “fundamento infundado”. Nesse sentido, se é verdade que em Pollock se encontra uma experiência estética que poderia, com Schelling e Schopenhauer, ser ligada ao mau radical, portanto ao lado negativo da vida, esse negativo no entanto é neutralizado pelo positivo do prazer da elevação sublime – assim como, pela duplicidade de pontos de vista do sublime dinâmico natural, o espectador, em segurança, eleva-se por sobre a negatividade do poder que violentamente o ameaça em sua integridade física. Em Pollock, o espaço pictórico (tela e sala de exibição) já é a segurança para o espectador, pois ali o que é exposto, apesar da atração despertada em vista da experiência do caos perceptivo, não permite a eclosão destruidora da força real da natureza que agride de maneira inclemente.

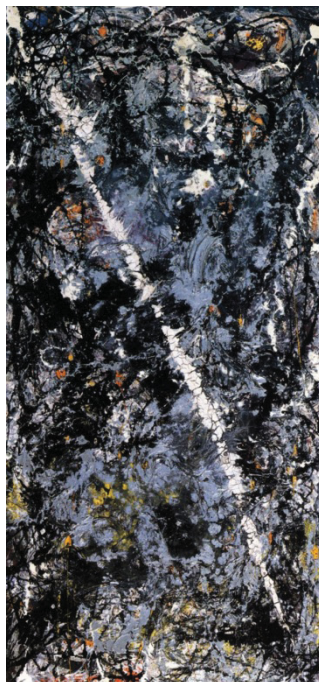
Dessa perspectiva, toda arte que almeja o impacto da força e da violência procura ao mesmo tempo preservar o prazer da elevação sublime. Nesse sentido, é boa arte. Do contrário, se o negativo predomina, se o desconforto do exibido não fornecer repouso para a sensibilidade, a obra sucumbe em território niilista, isto é, em pura agressividade e em incômodo e desprazer perceptivo; como, diga-se, são os casos de muitos artistas contemporâneos que almejam apenas a provocação, o que traduz antes o seu tédio mortal que propriamente um convite à elevação.³

Decerto Pollock viveu o lado estético do caos quando se entregou a uma vida alcoolicamente desregrada. Entretanto esse caos não se tornou niilismo na arte (embora na vida real sim), mas momento exposto da pré-criação corporal de um mundo, isto é, a total harmonia com a natureza ativa antes da formação das suas figuras. Dessa perspectiva, compreende-se a sua declaração: “É somente quando perco o contato com o quadro que o resultado é caótico. Do contrário há harmonia total, troca fácil, e o quadro se realiza.” (apud. Abadie 1982, p. 260). O pintor

³ Um exemplo desse tédio que conduz a obras extremas e agressivas, nada sublimes, porque preservam apenas o puro momento negativo da sublimidade, é uma obra de Hermann Nitsch intitulada “80ª Ação”, de 1984, na qual, em uma performance, um homem vedado é crucificado à frente de um corpo animal dilacerado. Há relatos de que esse assim chamado artista por vezes matava pessoas não humanas em suas performances e untava corpos de pessoas humanas com as entranhas das primeiras. (cf. *O livro da arte do século XX*, sem autor indicado. Lisboa: Texto Editora, 1999, p.338) No museu de arte moderna de Hamburgo há um quadro do mesmo Nitsch pintado em 1963 servindo-se do sangue de pessoas não humanas esquartejadas.

relata assim uma completa integração pacífica entre o ato de criar e a criação. É de se pensar que esse momento impregna o quadro e fica à disposição da mente de quem o vê, como se ali estivesse exposto o subconsciente da criação. Schelling expressa tais acontecimentos genuinamente estéticos de criação e recepção da obra, nos quais algo de inconsciente pré-figura o consciente imagético, dizendo que toda arte começa “com consciência”, todavia consuma-se no “sem-consciência” infinito da realização. É como se atuasse na obra, mediante o artista, aquilo que na vida real se chama “destino”, que o leva a realizar coisas, a agir sem um saber específico do alvo a ser atingido, e até mesmo contra a sua vontade, ou seja, trata-se de um “poder obscuro” costumeiramente designado pelo nome de gênio, que é em verdade a poesia na arte, dom natural inato. “O eu na atividade de que se trata aqui tem de começar com consciência (subjativa) e findar no sem-consciência ou objetivamente; o eu é consciente segundo a produção, sem-consciência na consideração do produto.” (Schelling 2001, p. 185) No início a decisão consciente de criar, a harmonia deste ato com seu produto nascente, em que o autor e a obra se fundem numa coisa só; no fim, entretanto, a obra que se despede do seu criador e aparece, no caso de Pollock, como o caos inesgotável em seu sentido infinito. Noutros termos, no início a *necessidade* de dar vazão ao sentimento criativo, a natureza no artista que se expressa via tela, como no mundo visível a natureza se expressa em diversos produtos: árvore, pedra, torrente de água etc.: mas, ao fim, a *liberdade* encarnada no sentido inesgotável e abissal da obra criada.

Se de um lado é certo que essa dinâmica pré-figurativa exposta em estado nascente, comum à obra do artista norte-americano, remete a fotografias que revelam o mundo microcósmico esfacelado de partículas subatômicas após violentos choques entre si, de outro lado também é certo que tal dinâmica é referida em sua obra a movimentos macrocósmicos, como no quadro “Comet”. (1947)



O quadro registra o traço branco do que seria um cometa descrevendo parte de sua trajetória sideral, atravessando a tela em diagonal, da esquerda para a direita, como que saindo da tela numa linha reta que bem lembra a locomotiva de Turner em “Chuva, vapor e velocidade”. Esse movimento macrocósmico é novamente referido em “Galaxy”. (1947)



Em síntese, Pollock traduz, penso, a atividade elementar e objetiva da natureza, *exterior em Turner*, agora em atividade interior que vaza na tela por via de produtos absolutamente não-miméticos e ancorados no corpo como objeto imediato do conhecimento, inconsciente em sua atividade, que pinta e assim faz as vezes da atividade criativa arcaica das coisas. Se Turner, ao pintar o poder avassalador do mundo *fora do eu*, aponta para um espaço-tempo exterior e objetivo, em Pollock, diferentemente, temos o poder avassalador do mundo a partir do próprio ato criativo primeiro da natureza em seu corpo, ou seja, a partir de *dentro do eu* o seu poder criativo projeta-se via tempo interior corporal na superfície da tela. O artista, com isso, nessa atividade subjetiva do mundo mesmo que ferve através dele, faz vida e não-vida, orgânico e inorgânico como que aparecerem indistinguíveis. Daí resultam muitas telas gigantes, que expandem o seu espaço para além de si e traçam os seus limites da subjetividade do espectador. Resultam daí, em consequência, tempestades de sensações enraizadas no informe, numa simbiose sujeito-objeto que para muitos fruidores coloca essa experiência do sublime dinâmico não figurativo em arte bem próxima da experiência do sublime dinâmico natural.

Referências Bibliográficas

- ABADIE, D. *Jackson Pollock* (catálogo). Paris: Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne, 1982.
- BROWN, D., SCHRÖDER, A. (hrsg.) *Turner*. München: Prestel, 1977.
- BURKE. *A philosophical enquiry into the origins of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- IMDAHL, M. *Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III*. Stuttgart: Reclam, 1971.
- KANT. “Kritik der Urteilskraft”. In: *Werkausgabe*, Band X, Wilhelm Weischedel (hrsg.). Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- _____. *Kritik der Urteilskraft*. Heiner F. Klemme (hrsg.). Hamburg: Meiner, 2006.
- MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- RUHRBERG, K. “Malerei”. In: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Köln: Taschen, 2005.
- SCHELLING. *Ueber das Wesen der menschlichen Freiheit*. Hamburg: Meiner, 1997.
- _____. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.
- WILTON, A. *Turner*. Leipzig: E.A. Seemann, 2006.
- WINDELBAND, W. *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*. Tübingen: Mohr, 1993.