

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 25, jul-dez/2019

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**Novos Tempos! Novas Ideias! Novos Métodos! :  
a aparição do sublime  
na arte e filosofia contemporânea**

**Ricardo Nachmanowicz**

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)  
Ouro Preto (MG)

## RESUMO

### Novos Tempos! Novas Ideias! Novos Métodos! : a aparição do sublime na arte e filosofia contemporânea

O presente artigo trata de uma questão metodológica em estética e filosofia da arte que se aplica à análise de conceitos que atravessam diferentes contextos históricos. O tema selecionado foi a disputa por uma aliança histórica do conceito de *sublime* junto à produção e interpretação da arte contemporânea. Tomando por referência a sociologia de Pierre Bourdieu e a historiografia de Carlo Ginzburg e Reinhart Koselleck, analiso as duas primeiras ocorrências dessa tentativa de aliança: (1) um ensaio de Barnett B. Newman e (2) um artigo de Jean-François Lyotard. O resultado das análises demonstrou diferenças sensíveis entre os dois autores. Newman dispõe de uma construção criativa e independente de uma ambição metódica para o alcance de uma verdade, produzindo uma estética particular à sua produção artística. Lyotard dispõe de um método heterogêneo e visa com ele a construção de um conhecimento verdadeiro sobre a arte e a criatividade humana, com o auxílio de juízos associativos, de postulados anistóricos e com a universalização de conceitos.

#### Palavras-chave

sublime; estética; arte contemporânea; metodologia; Barnett Newman; Lyotard; Bourdieu

## ABSTRACT

### New Times! New Ideas! New Methods!: The Emergence of the Sublime in Art and Contemporary Philosophy

The article at hand discusses a methodological question in aesthetics and art philosophy which applies to the analysis of concepts that cross through different historical contexts. The selected theme was a dispute for a historic alliance of the concept of the sublime along with the production and interpretation of contemporary art. Using as reference the sociology of Pierre Bourdieu and the historiography of Carlo Ginzburg and Reinhart Koselleck, the two first occurrences of this type of alliances are analyzed: (1st) an essay by Barnett B. Newman and (2nd) an article by Jean-François Lyotard. The result of these analyzes showed sensitive differences between the two authors. Newman has a construction that is creative and independent of methodological ambitions without the intent of reaching a truth, yielding an aesthetic which is particular to his artistic output. Lyotard provides us with a heterogeneous method in search of building true knowledge about art and human creativity, with the help of associative judgements, anisthoric postulates as well as the universalization of concepts.

#### Keywords

sublime; aesthetics; contemporary art; methodology; Barnett Newman; Lyotard; Bourdieu

NACHMANOWICZ, Ricardo. “Novos Tempos! Novas Ideias! Novos Métodos!: a aparição do sublime na arte e filosofia contemporânea”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 13, n° 25 (jul-dez/2019), p. 198-228.

DOI: 10.22409/1981-4062/v25i/328

Aprovado: 05.11.2019. Publicado: 30.12.2019.

© 2019 Ricardo Nachmanowicz. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 05.11.2019. Published: 30.12.2019.

© 2019 Ricardo Nachmanowicz. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

## Introdução

Os quadros de Caspar David Friedrich são hoje um lugar comum na ilustração do conceito de *sublime*, e mais do que isso, servem como exemplo de uma aliança entre a arte e a estética filosófica. Se for verdade que o período romântico se notabilizou por imiscuir filosofia e arte como atestaram Novalis, Schlegel, Schiller, Schelling e tantos outros, isso não significou que o inverso fosse sempre verdadeiro, que a arte do romantismo ou os quadros de Friedrich estivessem limitados à expressão da filosofia e do *sublime*. Ulrich Seeberg aponta para uma miríade de temas presentes no romantismo e na obra de Friedrich que ultrapassam o tema do *sublime*, como a questão da solidão, a ausência da “obrigatoriedade comunal”<sup>1</sup>, a religiosidade e a Antiguidade medieval.

Se é discutível atribuir uma plena hegemonia do conceito de *sublime* para descrever a arte romântica ou mesmo a arte de Caspar David Friedrich, as dificuldades de aproximação do conceito de *sublime* com a Modernidade são ainda maiores. A dificuldade mais imediata reside na oposição operada pela arte moderna contra a tradição classicista, não por acaso a tradição que havia abrigado o conceito de *sublime*. Do ponto de vista metodológico a aproximação do *sublime* com a arte moderna encerra uma tarefa delicada para o pesquisador que busca evitar o anacronismo, a ‘pseudomorfose’ e a assimetria entre o objeto de estudo e o conceito explicativo.

Uma saída possível a esse impasse estaria em observar no romantismo uma absorção do impacto dessa oposição e a construção de uma ponte duradoura do conceito. Assim se manifestou Lyotard<sup>2</sup> e mais ousadamente Robert Rosenblum.<sup>3</sup> Esse último defendeu a existência de uma linha alternativa de desenvolvimento da arte moderna, independente da tradição francesa e do impressionismo. Segundo o autor, o romantismo norte-europeu, que inclui Caspar David Friedrich, migrou para formas de arte mais seculares que desembocaram no expressionismo de Edvard Munch e na vanguarda norte-americana. Essa tese foi duramente criticada por William John

Thomas Mitchell que apontou uma série de associações e pseudomorfoses a ancorar a argumentação de Rosenblum<sup>4</sup>, justamente os riscos mais eminentes da tarefa.

Mesmo na hipótese de Rosenblum estar certo ao demonstrar uma progressão do romantismo em direção ao modernismo, ainda assim não se infere automaticamente que o conceito de *sublime* tenha exercido esse papel ou que tenha sido um dos elementos que passaram adiante. Alguns aspectos da obra do pintor norte-americano James Abbott McNeill Whistler demonstram como a progressão imaginada por Rosenblum não pode ser interpretada como continuidade pura e simples. Whistler foi um crítico voraz da estética do *sublime*<sup>5</sup>, julgando ser o sublime responsável por um verdadeiro rebaixamento do gosto em sua época, invertendo assim a semântica do conceito.

De todo modo, o fato é que o conceito de *sublime* reaparece em 1948 no contexto artístico, e em 1983 no contexto filosófico. Essa aparição não deixou de tencionar um substrato epistemológico para a área da estética e da filosofia da arte, sobretudo no que diz respeito à nossa compreensão dos objetos de arte e sua significação diante da passagem do tempo.

Dentro da historiografia esse é um assunto que conta com um debate permanente e uma tradição bastante assentada. Na filosofia o mesmo não pode ser dito. O filósofo, com muito mais frequência, se dispõe a desacreditar as categorias temporais do historiador, considerando-as artificialidades e impedimentos a seu livre trânsito temporal:

Não admira que os historiadores que mencionei tenham pouco tempo ou paciência com as generalizações que encontram em livros sobre estética. Francamente, também me sinto um pouco desconfortável quando me deparo com disquisições sobre "o artista" ou "a obra de arte" sem que me digam se espero que pense no Templo de Abu Simbel ou em uma serigrafia de Andy Warhol.<sup>6</sup>

Não são coincidentes as ambições históricas que se debruçam na análise empírica, compreensão e classificação de um montante de obras de arte e textos, e as ambições ontológicas e metafísicas que se debruçam na análise de conceitos e buscam atribuir valores absolutos às atividades humanas. Para as primeiras, a passagem do tempo é um objeto de estudo prioritário, para as segundas a passagem do tempo é subsidiária de algum princípio transcendental ou verdade suprassensível.

A visão historiográfica, diferentemente da visão filosófica mais tradicional, demanda um compromisso metodológico que acompanha todas as etapas da pesquisa a fim de gerar conhecimentos que demonstrem forças de constância, mudança e periodização presentes nas obras de arte e nas culturas que as cercam. A credencial do filósofo geralmente não sustenta a análise empírica exaustiva.

A crítica que nós filósofos muitas vezes levantamos com relação à existência de ‘períodos históricos’ ou de ‘movimentos culturais’, uma crítica que crê muitas vezes combater o indutivismo, não faz mais do que legitimar uma ingenuidade ainda maior: a crença na existência de um âmbito não artificial, não periodizado, não contextual, não temporal e não discernível entre as obras de arte.

A filosofia contemporânea decerto já é outra coisa que não essa disciplina tradicional que perseguia uma ‘inspiração’, um princípio autoevidente e anistórico. O filósofo também deve mobilizar uma pesquisa, e essa só pode conter rigor se proceder através de um método. Deve ensejar a resposta a um problema e a descoberta de novos problemas. Nesse sentido, a pesquisa filosófica sobre a arte em nada difere da pesquisa ‘em geral’, portanto, da preocupação com o método. Assim como a ciência natural e as ciências sociais e históricas que atravessaram os séculos XIX e XX em um intenso debate que transformou as questões epistemológicas em questões de método, a disciplina “estética e filosofia da arte” também necessita se posicionar diante desse que foi o maior embate

científico moderno, sintetizado por Bourdieu como a “antinomia da historicidade e da verdade”.<sup>7</sup>

A questão não parece ter perdido toda a sua vivacidade. Se tomamos como exemplo a nossa bibliografia primária, nela encontramos obras dentro de ambos os paradigmas dessa antinomia. As que detêm um maior contraste são, coincidentemente, dois artigos do ano de 1983. Trata-se do artigo de Lyotard intitulado “Le sublime et l'avant-garde”, e do artigo de Pierre Bourdieu intitulado “Les sciences sociales et la philosophie”.

Lyotard é mais conhecido por sua obra de 1979 [A *condição pós-moderna*] cuja tese, em poucas palavras, advoga uma incapacidade da razão ocidental para construir uma metanarrativa que julgue os fatos da história de modo a criar um critério de verdade que se sobreponha a narrativas concorrentes. Essa condição abala a noção de verdade presente no binômio verdade/historicidade.

Porém, no exame do conceito de *sublime* em seu artigo de 1983, não é exatamente essa a tese em causa. Nesse artigo, Lyotard buscou alcançar um princípio que explicasse as contínuas ocorrências da ‘novidade’ na produção artística ocidental. Nisso, o conceito de *sublime* desempenhou a função de carregar uma verdade perene que atravessa a progressão histórica. A ‘verdade’ é privilegiada dentro do binômio<sup>8</sup> e serviu como critério para Lyotard postular uma continuidade histórica do termo *sublime* amparada por um aspecto transcendental.

Bourdieu, por sua vez, tomou as proposições filosóficas que se propunham verdades metanarrativas e anistóricas como seu objeto de pesquisa, contextualizando-as com as demais produções da cultura. Segundo Bourdieu, a noção tradicional de verdade sempre conflitou com a passagem do tempo, recorrendo a métodos específicos para se desviar desse problema. As instituições escolásticas e a tradição acadêmica, que dela foi herdeira, receberam as influências desse processo, “procedendo, por meio do comentário, a uma atualização das obras do passado”<sup>9</sup>, ou seja, empenhando-se na construção e

manutenção de sua própria história ao torná-la contígua a um princípio tomado enquanto verdadeiro, produzindo ativamente uma aparência de continuidade. Esse procedimento foi identificado por Bourdieu em filósofos como Heidegger, Hegel e Kant.

As análises que se seguem elegem as obras de Barnett B. Newman [*O sublime é agora* (1948)] e Jean-François Lyotard [*O sublime e a vanguarda* (1983)] no que diz respeito à passagem do tempo e à historicidade do conceito de *sublime*, tomando como ‘metro’ a posição assumida diante da “antinomia da historicidade e da verdade”.

Para essa análise, contamos com o instrumental crítico da teoria de Bourdieu<sup>10</sup>, com a teoria historiográfica de autores ligados ao *Instituto Warburg*<sup>11</sup> e à *História dos conceitos* [*Begriffsgeschichte*].<sup>12</sup> A metodologia analítica empregada foi a leitura estrutural em filosofia. A fundamentação filosófica encontra-se no método fenomenológico, mais especificamente no tema do confronto epistemológico entre o historicismo e o naturalismo na filosofia de Husserl<sup>13</sup>, que foi desdobrado por Merleau-Ponty para a ‘pesquisa em história’ da filosofia. Todo esse arcabouço é trazido para o campo da pesquisa em estética e filosofia da arte. Podemos dizer que estamos a testar a provocação deixada por Merleau-Ponty no texto “Em toda e em nenhuma parte: I. A filosofia e o ‘exterior’” (1960):

Uma concepção da história só explica as filosofias contanto que ela mesma se torne filosofia, e filosofia implícita.<sup>14</sup>

### **O contexto e a sua neutralização**

Segundo Bourdieu a abordagem anistórica é, assim como a contextual, uma produção epistêmica ativa. Para as construções anistóricas a neutralização é o operador metodológico principal cuja finalidade é justamente a de neutralizar<sup>15</sup> os vínculos contextuais sincrônicos, dotando os conceitos de livre circulação entre o tempo presente e passado.<sup>16</sup> A abordagem contextual por sua vez deve ser capaz



de resgatar um máximo de liames sincrônicos e ativar os vínculos culturais para então compreender a forma de vida em questão. Nesse caso a transposição entre formas de vida do passado e do presente, e vice-versa, demanda um esforço maior de pesquisa e está sempre sujeita a lacunas que não podem ser superadas.

Dadas essas diretrizes, é possível apontar na obra de Lyotard alguns expedientes de neutralização. Em seu livro *Heidegger e "os judeus"* (1988), obra onde buscou defender a filosofia de Heidegger apartado de qualquer compromisso político, Lyotard dispõe como principal recurso dessa defesa um expediente de neutralização:

Eu tinha dito, não misture as coisas. Não misture os pensamentos de Heidegger com sua 'política' e com o contexto sócio-histórico em que ela se desenrolou. Lembre-se que o pensamento excede seus contextos.<sup>17</sup>

O exemplo retrata com inesperada precisão a terminologia de Bourdieu. Observa-se na citação a tentativa de isolar a pessoa de Heidegger, participante de um contexto sócio-histórico, de um 'pensamento filosófico' que é imune ao contexto. A defesa dessa separação enfrenta ainda assim uma dificuldade quanto ao estatuto do pensamento. Ao mesmo tempo em que o pensamento tem a propriedade de se destacar do contexto, apenas a filosofia parece ter o poder de expressar esse pensamento, enquanto que a política de Heidegger não pode ser um pensamento de Heidegger, mas apenas "sua política".

A neutralização consistiu em encobrir o fato de que toda e qualquer "política" seja também uma expressão do pensamento, e portanto, que a política de Heidegger seja também um "pensamento de Heidegger". Nessa tentativa de dividir sujeito e pensamento, o conteúdo de pensamento é universal, verdadeiro e anistórico, enquanto que a pessoa física que se prende a seu tempo, o sujeito, é contextualmente real e histórico.

No uso dessa fórmula Lyotard integrou-se à mais tradicional metodologia do ofício do filósofo, segundo Bourdieu, um *habitus* que se formou em centros de estudos ancorados na transmissão de um saber tradicional, nos quais o trabalho dos professores era o de transmitir o saber tradicional através do comentário de obras clássicas<sup>18</sup>, justificando a importância dessa tarefa ao tornar as obras peças imortais, geralmente ancorados no argumento de autoridade.

Essas premissas se mantêm mesmo em Hegel, que foi provavelmente o filósofo que pela primeira vez deu atenção para o fenômeno da variedade dos objetos artísticos assistidos ao longo do tempo. É verdade que seu método salvaguardou a originalidade temporal de cada época e povo, porém, em contrapartida, cada singularidade se ligava às demais por meio de uma teleologia comum:

Entretanto, uma vez que a Ideia, deste modo, é unidade concreta, esta unidade somente poderá vir à consciência artística por meio da propagação e da mediação renovada das particularidades da Ideia, e por meio desse desenvolvimento a beleza artística adquire uma totalidade de fases e de Formas particulares.<sup>19</sup>

Em continuidade a essa tradição o comentário de Márcia Gonçalves nos ajuda a esclarecer de que modo a abordagem histórica de Hegel também carregou aspectos anistóricos em sua metodologia:

Mas o filósofo da arte faz mais: o filósofo da arte vivifica diante de si e de seus interlocutores obras concretas de arte, objetos historicamente datados, e os apresenta e descreve de modo a dar-lhes um novo sentido, despindo-lhes muitas vezes de seus restritos e finitos contextos históricos específicos, mas de um modo inteiramente outro daquele que faz, por exemplo, o museólogo.<sup>20</sup>

A neutralização nesse caso correspondeu à inversão da prioridade do empírico sobre o ideal. Aquilo que é da ordem empírica dos objetos é tomado como “restrito”, assim como o

contexto que lhe acompanha. Por decorrência é considerada 'ampla' e 'irrestrita' a capacidade da ideia em descrever o passado em seu decorrer até o presente, independentemente do contexto de cada obra. Nesse caso o ofício do filósofo que lida com a arte não difere muito do antigo *habitus* acadêmico que foi o de promover a 'reescrita', a redação de um novo comentário a defender o conteúdo do passado enquanto válido no presente: enquanto fundamenta o presente naquilo que é atemporal.

A autora atribui também a função de 're-criação', o que, ao nosso ver, seria uma questão que extrapola o âmbito do *Lector*, ofício que não se confunde com o do filósofo. Assim também pensava Hegel:

[...] já Hegel ensina em seus cursos de Estética, duas décadas depois, que a filosofia não é necessária ao artista, e mais: "se ele pensa de modo filosófico realiza uma atividade justamente oposta à arte".<sup>21</sup>

Diante de uma tradição tão densa e permanente em nos incitar a abandonar o contexto é de se esperar que os trabalhos na área da estética e filosofia da arte tenham se orientado nesse sentido. Sob a forma de um ritual cíclico, a reinserção do conceito de *sublime*, assim como acontece com o conceito da beleza, é reiteradamente aguardada como uma celebração da própria cultura ocidental. Do ponto de vista filosófico-metodológico buscaremos qualificar duas ocorrências pontuais desse gesto de reinserção, que ocorreram no período contemporâneo.

### **O sublime em Barnett B. Newman**

No ano de 1948, Barnett Baruch Newman escreveu um pequeno ensaio [*O sublime é agora*] consistindo na primeira aparição do conceito de *sublime* em um contexto contemporâneo. Newman foi um dos artistas do movimento do expressionismo abstrato norte-americano e logo foi reconhecido como um importante porta-voz do movimento, mesmo antes de sua obra artística ser reconhecida como tal.

Em verdade a obra de Newman nunca se enquadrou perfeitamente ao movimento do expressionismo abstrato, sendo reivindicada pelo minimalismo como sua precursora, atribuição rejeitada por Newman. Contudo, a dupla pertença ainda é destacada pelos comentadores, a exemplo de Espen Dahl ao ressaltar elementos tanto do expressionismo abstrato quanto do que seria reconhecido como minimalismo.<sup>22</sup> Não apenas isso, sondando com mais detalhe o processo de criação adotado por Newman, é possível encontrar elaborações típicas da arte conceitual de décadas a frente.

No ensaio, Newman apresentou aspectos importantes de seu programa artístico e de sua leitura e julgamento da história da arte. A arte moderna tem destaque em suas análises. Segundo o autor, dois impulsos complementares caracterizaram esse período artístico, o “desejo de destruir a beleza” e a “retórica do abstrato”. Porém, nenhum movimento moderno teria sido bem sucedido nessa tarefa, em virtude de seu aspecto reativo à beleza ao invés de construtivo de uma outra via. A arte moderna, segundo Newman, modificou critérios clássicos da plasticidade e esvaziou a significação dos temas do mundo, porém, sem prescindir da *retórica da beleza*: “O esforço de Picasso pode ser sublime, mas não há dúvida de que seu trabalho é uma preocupação com a questão de qual é a natureza da beleza”.<sup>23</sup>

A saída que Newman vislumbrou para a sua própria arte foi a de superar definitivamente o moderno, a beleza, e a retórica do abstrato, sem com isso recair nos afetos barrocos ou no sensualismo modernista.

Estamos reafirmando o desejo natural do homem pelo exaltado, por uma preocupação com nossa relação com as emoções absolutas. Nós não precisamos dos adereços obsoletos de uma lenda fora de moda e antiquada. Estamos criando imagens cuja realidade é auto-evidente e que são desprovidas de adereços e muletas que evocam associações com imagens ultrapassadas, tanto sublimes quanto belas.<sup>24</sup>

Sua estratégia consistiu na busca por imagens destituídas da plasticidade tradicional, imagens que pudessem ser vistas sem a necessidade “[d]os óculos nostálgicos da história”. E justamente com essa frase encerra o seu ensaio.

Vale destacar na citação que a estética de Newman, ao romper com o ocidente europeu, rompe também com o que se entendeu pelo *sublime*, tornando problemática a ideia consagrada na década de oitenta de que sua obra versava prioritariamente sobre o *sublime*.

Uma das defesas contra esse problema consistiu na alteração da ordem do conteúdo textual original de Newman, privilegiando assim a tese da ubiquidade do *sublime*. Lyotard assim procedeu em 1983 [*O sublime e a vanguarda*] ao sugerir que o título do ensaio de Newman deveria ser ‘Agora, tal é o sublime’ e não mais ‘O sublime é agora’. O mesmo se verifica nos intérpretes da obra de Lyotard:

Newman destaca que, na criação da “arte sublime”, os artistas estão

“reafirmando o desejo natural do homem pelo exaltado, por uma preocupação com a nossa relação com as emoções absolutas”.<sup>25</sup>

A sugestão acima é paradigmática para o caso, pois resolve cabalmente o problema do significado do *sublime* no ensaio de 1948, afirmando que o *sublime* é o exaltado e a “emoção absoluta”. Contudo dois problemas persistem: (a) a alteração do sentido original do trecho e (b) o fato de o *sublime*, ao lado do belo, ter sido desqualificado.

Admite-se que a questão não é simples de ser resolvida dentro da argumentação de Newman, mas torna-se impossível de ser respondida fora dela. Afinal, se não há na imagem da obra de arte nada de histórico, *sublime*, ou belo, então, por que intitular o ensaio como *O sublime é agora*?

Na falta de uma definição de *sublime* o conceito de *agora* é quem assume o protagonismo. A ideia perseguida por Newman de uma percepção livre da memória cultural ocidental e livre da

beleza transmitida via erudição nos informa negativamente o que pode ser positivamente descrito como a percepção diretamente voltada ao frescor do presente: ao *agora*.

O ensaio demonstrou serem conexos em Newman a sua interpretação da história da arte e o programa de sua arte, o que torna legítimo ao menos suspeitar que haja uma ligação entre o *sublime* histórico (da tradição) e o *sublime* que figura no título do ensaio de Newman, predicado enquanto *agora*.

Na arte moderna, a forma como a tinta era impressa ao quadro, a composição da paleta, a composição das figuras e o *optimum* da visualidade para o espectador configuraram originalidades daquele movimento. Segundo Newman, ocuparam-se tão somente com a novidade plástica, deixando para segundo plano a preocupação com o significado.

A crítica ao moderno resulta em uma força de engajamento da criação ao nível semântico, visando a uma transformação da forma de vida e de tudo aquilo que integrava a vivência com o objeto de arte, enquanto que a arte moderna, ao investir somente na via sensível, permitiu a continuidade com a tradição, sem instaurar uma nova periodicidade histórica.

Em um texto de 1947 [*O primeiro homem era um artista*], Newman caracterizou o artista como entrincheirado entre a preocupação com a plasticidade e a preocupação com o sentido, e justamente por não poder optar entre uma ou outra, o artista não é e não pode ser um artesão e não é e não pode ser um orador, o artista é um criador de “valores culturais”<sup>26</sup>, e está ao seu encargo a criação de “novos símbolos, novas imagens e nova linguagem plástica”.<sup>27</sup>

O projeto de Newman demonstra intenções históricas radicais ao recusar a tradição europeia em bloco, e justamente por isso é de se estranhar a presença do conceito de *sublime*. Contudo, essa mesma tensão entre continuidade e descontinuidade cultural também é observada em suas telas, ao reunirem “abstrações não geométricas”<sup>28</sup> a títulos com forte carga simbólica e histórica. O *sublime* é ainda residual, pois que

textualmente rejeitado e ao mesmo tempo presente no título do ensaio.

Uma análise do aspecto fenomênico e fenomenológico pode emprestar uma nova direção ao debate. A análise puramente textual acaba, de um modo ou de outro, chegando à mesma conclusão a que chegou Paul Crowther: a de que não se verifica uma relação entre a teoria e a prática em Newman.<sup>29</sup>

Espen Dahl qualificou a obra de Newman do ponto de vista intencional como propiciando uma experiência de “oscilação” entre “atitudes naturais” e “atitudes personalistas”, ou seja, uma que busca por referenciais objetivos e sensíveis e outra que conforma o campo de sentido.<sup>30</sup> Vejamos isso em um exemplo.

Em 1948, ano do ensaio em questão, Newman compôs a obra *Onement I*, uma obra reconhecida pelo próprio artista como a mais icônica. O título significa literalmente a propriedade de ser uno e íntegro, mas também remete ao termo *Atonement* que contém forte carga da religião cristã, significando ‘reparação’, ou redenção dos pecados.

A imagem, as cores e a textura do quadro não remetem ao ideário cristão, a experiência diante do quadro não é tragada pelos significados históricos, contudo, o título de *Onement* é operante. Trata-se de uma experiência que inclui o contraste entre a obra concreta (*agora*) e um sentido histórico difuso. Contudo, e o que é mais curioso, a experiência nesse e em outros quadros de Newman não endossa o conteúdo do passado, mesmo quando os títulos são mais evidentes como *The Stations of the Cross* (1958) e *Dionysius* (1949). Em grande medida, o que a experiência artística desses quadros torna presente, em relação ao seu título, é o processo de perda ou alteração da semântica ao longo do tempo, dizendo respeito mais à nossa capacidade individual de significar e produzir sentido nesse *agora* e menos à nossa capacidade recognitiva.

Crowther (1984) repreendeu a estratégia de Newman e concebeu os títulos das telas enquanto fracassos denotativos convertidos em conotações que são rapidamente ‘viciadas’,

fazendo os espectadores desistirem de encontrar a relação oculta.<sup>31</sup> A perspectiva de Crowther julga como obtuso o recurso conceitual da obra de Newman, pois acreditou que o conceito deveria encontrar um exemplo imediato na tela. Por fim, julga a inclusão do *sublime* na obra de Newman como filosoficamente superficial.<sup>32</sup>

Segundo o relato de Hess, não foi o jogo denotativo que motivou a arte de Newman, mas uma experiência concentrada na orientação corporal e em sua diferença do espaço que o rodeia: “uma desconcertante epifania de si mesmo”<sup>33</sup>, concebendo o local e o *agora* como pontos irredutíveis do sujeito. O conceito de *agora* surgiria como experiência de um estopim da autoconsciência que ativamente busca produzir sentido.

A possibilidade de um efeito *sublime* nesse caso não se confunde com o enfatuamento e exaltação de si, ou da presunção, descritos por Burke.<sup>34</sup> Também não equivale ao encontro com a natureza ou com nossas faculdades transcendentais da moralidade como descritos por Kant. O que os quadros de Newman guardam do conceito de *sublime*? Suas telas possuem grandes proporções espaciais, seus títulos sugestivos perpassam os grandes mistérios da religião sem os evocar, contudo suas imagens repelem a tradição retórica, empírica, subjetiva ou transcendental do conceito de *sublime*. A aparição do conceito de *sublime* na obra de Newman é bastante peculiar ao artista, e lhe serviu como um recurso conceitual e criativo. Uma definição mais precisa deve ser buscada em demais textos e entrevistas do autor ao longo de sua vida. Circunscrito às suas primeiras obras o conceito de *sublime* não é definido rigorosamente e não recruta uma longa tradição. O *sublime* é mais um elemento de um complicado jogo textual e visual criado pelo artista.

### **O agora e o sublime em Lyotard**

A era moderna marcou a decadência do estilo *sublime*, noticiado no final do século XIX por muitos artistas e



comentado também por Nietzsche<sup>35</sup>, contudo Jean-François Lyotard e um grupo de filósofos franceses, com alguma inspiração na obra de Newman, buscaram reavaliar esses fatos. Lyotard toma certo protagonismo com o artigo de 1983 intitulado *O sublime e a vanguarda*, um artigo dividido em quatro tópicos versando sobre uma grande quantidade de assuntos que vão da história da arte até a sociedade capitalista.

Nesse artigo, Lyotard postulou sua conhecida tese sobre a presença da estética do *sublime* na vanguarda e na arte contemporânea, qualificando-a enquanto uma estética da “presença imaterial”. Uma parte de sua argumentação pautou-se no ensaio de Newman (1948) e de certo modo vinculou a verdade de sua tese ao exemplo de que Newman foi um artista sobretudo comprometido com a expressão do *sublime*. Lyotard estava convencido de que Newman expressou essa ligação já em 1948, a ponto de alterar o título daquele ensaio [*Agora, tal é o sublime*<sup>36</sup>] a fim de corrigir seu sentido. Lyotard repete essa tese e a universaliza em *O inumano*: “a obra de Newman pertence à estética do sublime, a qual Boileau introduziu via sua tradução de Longinus [...]”.<sup>37</sup>

Contudo, não foi a obra de Newman que fundamentou teoricamente a posição de Lyotard, na verdade toda aquela geração francesa se alinhou à tradição do conceito e buscou inspiração na “analítica do sublime” de Kant<sup>38</sup> e na filosofia de Heidegger.

A teoria de Newman não foi requisitada por Lyotard na mesma medida em que sua obra serviu de exemplo. O acesso ao ensaio de Newman (1948) foi tido por Lyotard como problemático pois: (1) faltava uma definição positiva para a compreensão do *agora*; (2) era inacessível a referência ao conceito hebraico de *Makom* fornecido por Thomas B. Hess como o sentido do *agora* em Newman.<sup>39</sup> Contudo, uma averiguação nesse tocante mostra que os pontos (1) e (2) não seriam de fato intransponíveis.

Em primeiro lugar porque é perfeitamente possível encontrar uma definição da noção de *agora* no ensaio de 1948 de Newman. A dificuldade de Lyotard adveio em realidade de sua escolha de um texto pouco apropriado para a tarefa, um texto inacabado de 1949 intitulado "Prólogo para uma nova estética". No ensaio de 1948, o *agora* pode ser entendido como a experiência que ocorre diante da obra de arte, o que inclui o desprendimento da história cultural europeia, a ativação da orientação espacial, a condição subjetiva de doador de sentido e o decorrer do tempo presente e autoconsciente.

Em segundo lugar, porque o alegado 'hermetismo judaico' inerente ao sentido do conceito de *agora*, supostamente derivado das metáforas do *Makom* ou *Hamakom*<sup>40</sup>, constitui uma hipótese fraca frente à disponibilidade bibliográfica sobre o assunto. Esse problema é inferido de um comentário de Thomas Hess<sup>41</sup>, que relembra as palavras de Newman:

Olhando do local você sente, 'Aqui eu estou', *aqui...* e lá fora [além dos limites do lugar] há caos, natureza, rios, paisagens... Mas aqui você capta uma noção da sua própria presença... Eu me envolvi com a ideia de tornar o espectador presente: a ideia de que 'Homem é presente'.<sup>42</sup>

Annalee Greenhouse, esposa de Newman, quando consultada sobre a questão da religiosidade na arte de seu marido, assim se manifestou:

A única conexão que existe entre Barnett Newman e a *Kabbalah* é que Newman usou linguagem cabalística para os títulos de várias de suas obras. Ele fez isso, tenho certeza, porque a linguagem era poética e fantasiosa [...] não nos esqueçamos de que Newman também usou a linguagem do Antigo Testamento, do Novo Testamento e da Épica e mitologia grega [...].<sup>43</sup>

Lyotard alegou um desconhecimento do assunto religioso em pauta<sup>44</sup>, e então decidiu abandonar a investigação imanente à obra de Newman. A opção de Lyotard foi a de neutralizar o conceito de *agora* em Newman e o transportar para o

arcabouço teórico que lhe era mais familiar, a ontologia de Heidegger. Desse modo, o início da reflexão de Lyotard é marcado por sua independência de uma exegese de Newman.

Na interpretação de Lyotard, o *agora* [indevidamente imputado a Newman] é sobretudo “desconhecido pela consciência”.<sup>45</sup> Isso é o que deduz Lyotard a partir da tese de Husserl sobre o tempo. É curioso o fato de a tese de Husserl postular como impossível a percepção de um puro *instante* para a consciência. Husserl qualifica o tempo presente como algo que não pode ser abstraído de forças elásticas e subjetivas do passado e do futuro, no que equivale à nossa forma perceptiva consciente. O que exatamente convence Lyotard de que o *agora* de Newman não trata do presente husserliano, mas sim de um *instante* metafísico ou transcendental que não nos é acessível. O que se nota é que a transposição do conceito de *agora* para o conceito de *instante* dá mostras de um compromisso epistêmico não contextual.

Na sequência, fica mais evidente essa diferença que a concepção de Lyotard passa a ter com Newman. Inventariando os conceitos que indicam a vivência da obra de arte em Newman temos *início*, *presença humana* e *lugar*<sup>46</sup>, enquanto que em Lyotard temos o conceito heideggeriano de *ocorrência* [*Ereignis*] do qual derivam as noções de ‘o que não conseguimos pensar’, ‘esquecimento’, ‘antecedência’ e ‘ultrapassamento’, além do conceito de “privação”, que toma de empréstimo da estética de Burke.

Essa diferença torna o conceito de *agora* uma homonímia entre Newman e Lyotard. Por isso optamos por diferenciar o conceito de *agora* formulado por Lyotard, aliado à ideia de *ocorrência* [*Ereignis*] daquele conceito original em Newman. Uma vez que Lyotard definiu o *agora* enquanto *ocorrência* impossível de ser apresentada para a consciência<sup>47</sup>, concluímos que o conceito que está a descrever é o conceito de *instante*, que aproveitamos da própria obra de Lyotard, que faz essa exata transposição no artigo intitulado “Newman: o instante” (1985).

A diferença entre o artigo de 1983 e o artigo de 1985 está na concepção de *instante* defendido em um e outro. Em 1985, Lyotard crê que o *instante* de Newman diz do tempo presente<sup>48</sup>, enquanto que 1983 argumentou a favor de um *instante* que pende ao futuro<sup>49</sup>, portanto relativo à *protensão* husserliana.<sup>50</sup>

Há também uma diferença de pontos de vista entre Newman e Lyotard. Newman busca com os seus conceitos caracterizar uma vivência de uma obra de arte a partir do ponto de vista do observador, preocupando-se com o “tempo de consumo”<sup>51</sup> da obra. Lyotard assume o ponto de vista de um agente produtor da cultura<sup>52</sup> que ainda não deliberou sobre sua obra e mantém-se orientado ao futuro, preocupando-se com o “tempo de produção”<sup>53</sup> da obra.

O *instante* a que Lyotard se refere é o *instante* da ansiedade de um produtor da cultura que experimenta uma possibilidade pura, uma pura expectativa em direção ao futuro que não pode ser preenchida sequer pela imaginação: ocorrerá, o que advirá?<sup>54</sup>

Uma *ocorrência* puramente voltada ao *instante* futuro, segundo Lyotard, é algo (não propriamente um fenômeno) cronologicamente anterior ao *quid*, ao sentido, à matéria, e a quaisquer designações de estados conscientes. Paradoxalmente, podemos entender a *ocorrência* como a vivência da expectativa diante do fato de que “nada ocorre”.

Quem experienciaria de forma privilegiada essa mecânica transcendental seria o artista que se angustia e se felicita com a sua tarefa criativa, um sujeito preenchido de emoções quando diante de uma tela em branco ou de um papel em branco, feliz, amedrontado, angustiado, exaltado e depressivo; é a esse indivíduo e é a esses sentimentos que Lyotard atribui o predicado *sublime*<sup>55</sup> como estado universal e anistórico presente nos produtores da cultura do ocidente.

Essa é uma definição incomum, pois combina uma descrição especializada para certos sujeitos (artistas) em certas condições (ansiedades produtivas) junto a uma validade a mais

ampla possível. Não se trata da definição do *sublime* de Boileau, Burke ou Kant, mas de uma definição que perpassa artistas e filósofos. A metodologia nesse caso não recorreu ao passado para inferir acumulativamente o futuro, mas o contrário: Lyotard atribuiu a sua definição presente para toda a tradição passada.

Nos termos da antinomia verdade/historicidade, Lyotard levou a cabo a tarefa afeita ao *Lector*, ao procurar atualizar os conteúdos da tradição. Nesse caso sua estratégia foi a de criar um princípio que produzisse uma continuidade histórica com validade retroativa ao invés de elevar ao status de atualidade o conteúdo do passado.

[...] compete ao historiador da arte explicar como o substantivo sublime regressa sob a pena de um pintor judeu e nova-iorquino dos anos 40. A palavra sublime é hoje frequentemente utilizada pelo francês popular para designar o que provoca espanto (pouco mais ou menos como o *great American*) e admiração.<sup>56</sup>

Embora indique haver alterações semânticas no contexto leigo, essa mesma observação não foi levada adiante para o meio acadêmico. A questão do tempo foi relegada ao historiador enquanto fato de curiosidade, sem tematizar o decaimento semântico.

Contudo, a ideia por ela conotada também pertence à mais rigorosa reflexão sobre a arte desde há pelo menos dois séculos. Newman não ignora a aposta estética e filosófica ligada à palavra *sublime*. Leu o *Inquiry* de Edmund Burke.<sup>57</sup>

A continuidade do *sublime* ao longo do tempo é por isso ancorada na via acadêmica e erudita, que se torna o elo da manutenção de seu sentido. Porém, essa metodologia já encontra dificuldades em aproximar Burke e Newman. Há que se destacar o fato de Newman ser acima de tudo um artista:

A vociferação frequente de Newman – um fascínio por inícios, pela presença humana e pelo estabelecimento de um senso de lugar –

não é facilmente discernível da austeridade reductiva de suas telas abstratas.<sup>58</sup>

O tratamento desse problema por Lyotard não indicou propriamente uma saída – ao final do primeiro tópico de seu artigo<sup>59</sup>, afirmou que o *sublime* de Newman é e não é (ao mesmo tempo) o conceito de Burke e Kant. Portanto, o problema levantado por Newman é e não é ao mesmo tempo uma questão pertinente ao século XVIII. Solução que também desconsidera a diferença entre Burke e Kant.

A metodologia empregada por Lyotard na interpretação tanto da obra e do pensamento de Newman quanto da questão do *sublime* para o período moderno e contemporâneo apresenta problemas pontuais, dentre os quais já destacamos alguns. Do ponto de vista epistemológico, e não apenas metodológico, o artigo de Lyotard enfrenta um problema a que dou o nome de “labirinto de Nomura”<sup>60</sup>, uma variação da *petitio principii* que além de incluir a premissa na conclusão, adjunta estágios argumentativos que tornam a falsa inferência não apenas paradoxal mas também contraditória.

Em Lyotard o conceito de *ocorrência*, que prefigura a condição transcendental de um artista diante da possibilidade criativa, é um puro *instante* futuro pressentido, e esse seria o predicado da experiência da arte de Newman. Ou seja, a vivência do “tempo de produção” é transposta para a do “tempo de consumo”. As telas de Newman seriam por isso a ocasião pela qual nos tornamos conscientes dessa pura *ocorrência*. Porém, de acordo com a epistemologia inerente a esse quase-fenômeno da *ocorrência*, não é possível haver um estado consciente desse quase-fenômeno, ou seja, o objeto da experiência não é o quadro, nem a cor, nem o título das obras de Newman, mas um componente transcendental que só pode aparecer para a experiência enquanto uma privação. Porém, isso significa ignorar o componente sensível dos quadros de Newman, e se assim for não se compreende por que deveríamos estar diante de uma obra de Newman para vivenciarmos a *ocorrência*, se tal fenômeno poderia ser igualmente realizado diante de qualquer coisa. Assim, a

imputação do estado da pura *ocorrência* enquanto princípio transcendental e (ao mesmo tempo) efeito da percepção da obra de Newman é impossível de ser realizado, pois ou anula a si próprio ou anula a vivência concreta da obra de Newman. A solução de Lyotard em 1985 foi decretar a obra de Newman como desprovida de tempo de consumo: “Não há quase nada para ‘consumir, ou se houver, eu não sei o que é’”.<sup>61</sup>

A série *The Stations of the Cross* (1958) ou demais obras individuais do artista não amparam o comentário de Lyotard e o próprio Newman era de opinião diversa:

[...] o efeito dessas novas imagens é que as formas e cores atuam como símbolos para [estimular] a participação solidária, por parte do observador, na visão do artista.<sup>62</sup>

A tese de Lyotard de uma estética da ‘presença imaterial’, ou de um “*agora*” imaterial e instantâneo na obra de Newman aproxima o conceito de *sublime* ao efeito de privação da experiência visual e temporal. Contudo, essa descrição não se ampara na bibliografia e fenomenologia de Newman.

### **A dedução do *sublime* na arte moderna e contemporânea**

Será apenas no artigo de 1985 que Lyotard adotará uma atitude mais exegética em relação ao texto e à obra de Newman, tratando da questão dos títulos de suas obras e da relação conflitiva que mantinha entre plasticidade e percepção. No artigo de 1983, o interesse maior de Lyotard foi descrever a arte moderna e contemporânea através do conceito de *sublime*, e nisso a obra de Newman lhe serviu como um exemplo empírico para a sua teoria e não como base teórica. O apoio teórico ainda advinha de Kant e Heidegger.

O sublime será talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza o modernismo.<sup>63</sup>

O vanguardismo germina, deste modo, na estética kantiana do sublime.<sup>64</sup>

Nessa seção buscamos compreender onde se apoia a argumentação de Lyotard ao dotar o conceito de *sublime* de

tamanha abrangência, dada as dificuldades em harmonizar concepções estéticas espalhadas no tempo com propostas artísticas que vão do impressionismo ao expressionismo abstrato.

Um dos pontos de apoio para a argumentação de Lyotard residiu na ideia de que o *sublime* seria um conceito artístico oposto ao discurso da *technè*. Essa noção seria a responsável pelas quebras paradigmáticas que presenciamos ao longo da história da arte ocidental, por propiciar aos artistas – via discurso – uma quebra normativa que os lançaria para a próxima forma da arte, libertando-os de sua ansiedade igualmente *sublime*.<sup>65</sup> Essa interpretação considera o *sublime* uma categoria da sensibilidade estética moderna e contemporânea, retroativamente aplicável a qualquer movimento artístico.

Contudo, no contexto da arte moderna, a simples oposição entre *sublime* e *technè* não é suficiente para explicar a regra da formação da novidade artística. Diferentemente do que ocorria no classicismo, o artista moderno não foi prioritariamente guiado por normas e teorias tradicionais, nas quais inclui-se o *sublime*. Com efeito, grande parte da arte moderna foi reativa ao sublime.<sup>66</sup> O próprio Newman (1948) interpreta as inovações impressionistas como contrapostas à *technè* tradicional, mas motivadas pela *retórica da beleza*, retirando qualquer papel necessário do *sublime* na confecção de uma novidade.

Observada em seus detalhes, a tese de Lyotard que toma o princípio do *sublime* como conceito anistórico é metodologicamente frágil por, entre outras coisas, não ser capaz de justificar a variedade semântica do termo.

Longino definiu o *sublime* como um estágio da beleza, seu estágio mais elevado.<sup>67</sup> Cícero concebeu o *sublime* como um gênero ao qual pertencia a literatura trágica e a epopeia<sup>68</sup>, pois que considerados de gosto mais ‘elevado’, ‘célebre’ e ‘ilustre’. Boileau em sua obra *Arte poética*<sup>69</sup> contrapõe o *sublime* ao jocoso.<sup>70</sup> Diderot compreendia o *sublime* como aquilo que conota o ‘selvagem’ e a beleza como aquilo que conota o



‘civilizado’, vendo no efeito *sublime* o resultado de uma capacidade surpreendente e genial da *technè* humana.<sup>71</sup>

Por fim, a alegação de que as vanguardas artísticas do século XX seriam derivadas de uma possibilidade aberta pela ‘analítica do sublime’ de Kant – Lyotard menciona a citação de Kant sobre a interdição das imagens no antigo testamento – faz uso de uma forma insigne de anacronia:

Antes mesmo que seja extraída a arte romântica da figura clássica e barroca, abre-se assim a porta sobre uma pesquisa em direção da arte abstracta e minimal.<sup>72</sup>

Afirmações como a da citação acima não primam pela observância dos vínculos históricos e reais que o texto de 1790 de Kant de fato exerceu. A simples possibilidade de associações conceituais e analogias não são suficientes para a construção de um conhecimento como o que é requerido na era moderna e contemporânea. Observado caso a caso, a influência estética de Kant no século XIX foi bastante colateral, e grande parte da repercussão da sua obra estética foi antagonizada.<sup>73</sup> A ausência de fatores empíricos tende a enfraquecer a dedução de Lyotard, e nesse caso o mais prudente seria buscar compreender a arte moderna a partir de seus protagonistas:

Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer. Tentar revivificar os princípios artísticos de séculos passados só pode levar à produção de obras natimortas.<sup>74</sup>

### **Considerações finais**

A análise do artigo de Lyotard (1983) indicou alguns compromissos epistêmicos e metodológicos assumidos pelo autor: (1) a ideia de que a história é dirigida por uma verdade perene; (2) a independência dos conceitos frente ao contexto e ao período histórico; (3) o uso de associações conceituais; (4) o desinteresse pela empiria; (5) a habilitação da anacronia.

Citamos um trecho do próprio Lyotard que descreve grande parte desses compromissos:

Não se trata, em geral, de influências diretas, observáveis do ponto de vista empírico. Manet, Cézanne, Braque e Picasso não leram, por certo, nem Kant nem Burke. Trata-se, de preferência, de um destino irreversível na destinação das obras, o qual afecta todas as valências da condição artística.<sup>75</sup>

O destino irreversível que faz encontrar a estética do século XVIII com a arte cubista e impressionista do século XX não foi inferido naquele século, nem o foi durante as primeiras décadas do século XX. Esse “destino” só pôde ser assimilado, enquanto princípio explicativo da passagem do tempo, depois que as duas ocorrências se dispuseram a um intérprete do final do século XX, apto a colocar suas habilidades de *Lector* junto a compromissos epistêmicos e metodológicos que lhe autorizaram a ultrapassar todo o intervalo temporal, sem guardar maiores preocupações.

Do ponto de vista epistemológico, Lyotard sobrepôs o paradigma da verdade ao da historicidade. Nesse caso, a variedade dos objetos da arte derivariam tão somente de “fórmulas” bem sucedidas, que foram posteriormente “imitadas” pelos artistas. Dando continuidade a esse processo, “combinações” entre fórmulas bem sucedidas gerariam novidades não contraditórias e não conflitivas com o passado, incluindo complementos, “amalgamas” e “ornamentações”<sup>76</sup> que acrescentariam estilo e individualidade a essas obras. Segundo Lyotard, a lógica linear dessas fórmulas é a lei da novidade em arte, tornando possível a quem souber compreender essa lei pressentir o “destino” da arte.

As razões adotadas não deixam de ser solidárias ao *habitus* acadêmico descrito por Bourdieu, que dispõe o filósofo, mais do que em outras áreas, a absorver o novo sob a égide do que é tradicional. Porém, não conduz a um convencimento de que o *sublime* desempenhou um papel indispensável para a arte moderna e contemporânea.

A análise do artigo de Newman (1948) indicou não haver um compromisso epistêmico pressuposto em sua argumentação. A metodologia mais adequada a analisar a sua escrita deve, portanto: (1) estar atrelada à intenção artística do autor; (2) compreender a expressão linguística em relação à vivência proposta para a obra de arte; (3) denotar obras de arte singulares; (4) compreender o texto do artista como uma obra estética complementar ao seu trabalho artístico, suscitando uma experiência artística, através do manejo conceitual; (5) considerar os elos conceituais, liames lógicos e parentescos teóricos, (6) não se furtando de identificar as contradições, insuficiências e simples retórica.

O uso do texto e a interpretação da arte de Newman por parte de Lyotard se choca com aquilo que podemos extrair diretamente da obra e do texto de Newman. É, portanto, incerto afirmar que Lyotard preocupou-se com a obra escrita e com a arte de Newman mais do que se preocupou com a exposição de sua tese geral sobre a criação artística e a produção de variedade ao longo do tempo histórico.

Naquilo que é mais conflitante entre os autores destacam-se: (a) em Newman, o esforço radical em conceber uma arte nova sistematicamente orientada a novos parâmetros, o rompimento com a continuidade histórica europeia, a reinvenção da relação entre visualidade e conceitualidade, a concepção de uma presença corporal e temporalmente presente enquanto condição do espectador; (b) em Lyotard, a defesa de que a criatividade atue linearmente através da imitação de modelos, agregando paulatinamente novos ornamentos e formando estilos sempre assentados em uma forma universal invariável, portanto, tradicional.

---

Ricardo Nachmanowicz é pós-doutorando em filosofia na UFOP.

\* O título desse artigo remete à transcrição da entrevista de Mark Rothko e Adolph Gottlieb concedida à rádio WNYT em 13 de outubro de 1943 para o programa *Art in New York*. Rothko em certa altura da entrevista diz: “muitas das antigas palavras, que foram mantidas como nomenclaturas na arte, perderam seu antigo significado [...] Novos tempos! Novas ideias! Novos métodos!”. (H. Stix, Dir. *The Portrait and the Modern Artist*).

<sup>1</sup> SEEBERG, U. "Dimensões filosóficas na obra de Caspar David Friedrich". *ARS*, v. 3, n. 5 (2005), p. 88.

<sup>2</sup> LYOTARD, J.-F. "O sublime e a vanguarda". In: *O inumando: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989 [1983], p. 105.

<sup>3</sup> Autor do livro *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper & Row, 1975.

<sup>4</sup> MITCHELL, W. J. T. "Review of Robert Rosenblum – Modern Painting and the Northern Tradition: Friedrich to Rothko Blake". *An Illustrated Quarterly*, v. 11, n. 3 (1977-1978), p. 200.

<sup>5</sup> SHAW, P. "Modernism and the Sublime". In: LLEWELLYN, N.; RIDING, C. (orgs.). *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication, January 2013.

<sup>6</sup> GOMBRICH, E. "The Necessity of Tradition: an Interpretation of the Poetics of I. A. Richards". In: WOODFIELD, R. (org.). *The Essential Gombrich*. London: Phaidon Press Limited, 1996 [1984], p. 169.

<sup>7</sup> BOURDIEU, P. "As ciências sociais e a filosofia". In: *Educação & Linguagem*, v. 10, n. 16 (Jul-Dez, 2007) [1983], p. 19.

<sup>8</sup> LYOTARD, J.-F. Op. cit., p. 98.

<sup>9</sup> BOURDIEU, P. Op. cit., p. 19.

<sup>10</sup> BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

<sup>11</sup> [1] GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; [2] DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

<sup>12</sup> KOSSELECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

<sup>13</sup> HUSSERL, E. *A filosofia como ciência de rigor*. Tradução de Albin Beau. Coimbra:s/e, 1952 [Biblioteca da FAFICH-UFMG. Exemplar: 250910402].

<sup>14</sup> MERLEAU- PONTY, M. "Em toda e em nenhuma parte" In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [1960].

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>16</sup> Bourdieu compreendeu que a fenomenologia procedeu uma atualização do método de neutralização para o período contemporâneo a partir do conceito de *epoché* (i.e suspensão do juízo; parentização). Porém esses são procedimentos distintos. A neutralização hipostasia o conceito ao retirá-lo de sua rede causal, tornando-o uma substância absoluta e reduzindo o contexto a um papel meramente accidental. A *epoché* fenomenológica retira analiticamente o extrato intencional do fenômeno, não influenciando assim no contexto de sua realidade circundante. No caso da fenomenologia husserliana não se coloca em causa a consistência ontológica da realidade nem a constituição empírica do mundo com esse ato. O mesmo não pode ser dito sobre a tradição fenomenológica heideggeriana.

- <sup>17</sup> LYOTARD, J.-F. *Heidegger and "the Jews"*. London: University of Minnesota Press, 1997 [1988], p. 59.
- <sup>18</sup> BOURDIEU, P. "As ciências sociais e a filosofia". Op. cit., pp. 22-23.
- <sup>19</sup> HEGEL, G. W. *Cursos de estética*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 90.
- <sup>20</sup> GONÇALVES, M. C. F. "A morte e a vida da arte". In: *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 109 (Jun. 2004), pp. 51-52.
- <sup>21</sup> SÜSSEKIND, P. "Considerações sobre a teoria filosófica do gênio". In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 3, n. 7 (jul-dez. 2009), p. 30.
- <sup>22</sup> DAHL, E. "Receiving Newman: Formalism, minimalism and their Philosophical Preconditions". In: *The Nordic Journal of Aesthetics*, n. 42 (2011), p. 51.
- <sup>23</sup> NEWMAN, B. B. "The Sublime is Now". In: *The Ideas of Art: Six Opinions on What Is Sublime in Art*. Tiger's Eye 6 (1948), pp. 51-53.
- <sup>24</sup> Ibidem.
- <sup>25</sup> LINO, A. "A pintura sublime de Barnett Newman". In: *Viso: Cadernos de Estética aplicada*, v. 10, n. 18 (jan-jun, 2016), p. 67.
- <sup>26</sup> NEWMAN, B. B. "The First Man was an Artist". In: *Tiger's Eye*, New York, n.1 (October 1947), pp. 59-60.
- <sup>27</sup> Idem. "Memorial Letter for Howard Putzel" [1945]. In: O'NEIL, J. P. (org.). *Selected Writings and Interviews*. Los Angeles: University of California, 1992, pp. 97-98.
- <sup>28</sup> CROWTHER, P. "Barnett Newman and the Sublime". In: *Oxford Art Journal*, v. 7, n. 2 (1984), p. 53.
- <sup>29</sup> Ibidem.
- <sup>30</sup> DAHL, E. Op. cit., pp. 64-65.
- <sup>31</sup> CROWTHER, P. Op. cit., p. 56.
- <sup>32</sup> Ibidem, p. 58.
- <sup>33</sup> NEWMAN, B. B.. "The Plasmic Image". In: O'NEIL, J. P. Op. cit., p. 174.
- <sup>34</sup> BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*. Campinas: Papirus, 1993 [1759], pp. 57-58.
- <sup>35</sup> BATTERSBY, C. "Behold the Buffoon: 'Dada, Nietzsche's Ecce Homo and the Sublime'". In: LLEWELLYN, N.; RIDING, C. (orgs.). *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication, 2013.
- <sup>36</sup> LYOTARD, J.-F.. "O sublime e a vanguarda". In: *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989 [1983], p. 98.
- <sup>37</sup> Idem. "Newman: The Instant". In: *The Inhuman: Reflections on Time*. Cambridge: Polity Press. [1991] 1985, p. 84.
- <sup>38</sup> FIGUEIREDO, V. "O sublime explicado às crianças". *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, Edição especial 2 (2011), p. 38.
- <sup>39</sup> LYOTARD, J.-F. "O sublime e a vanguarda". Op. cit., p. 95.

<sup>40</sup> Segundo Maimônides – *Guia dos perplexos* (1185) – podemos encontrar pelo menos três acepções para o termo *Makom*: (a) lugar [literal]; (b) grau [variante] e (c) existência [sentido figurado] (Maimônides 1904 p. 38-39).

<sup>41</sup> LYOTARD, J.-F. “O sublime e a vanguarda”. Op. cit., p. 95.

<sup>42</sup> NEWMAN, B. B. “The Plasmic Image”. In: O’NEIL, John P. (org.). Op. cit., p. 174.

<sup>43</sup> KATZIN, J. J. *Perception, Expectation, and Meaning in Barnett Newman’s Stations of the Cross Series*. Connecticut: Wesleyan University, 2010, p. 14.

<sup>44</sup> Lyotard no ano de 1988, aparentemente mais apto a tratar de questões religiosas, publica o livro *Heidegger e os “judeus”*. O objetivo geral do livro foi salvaguardar a terminologia ontológica de Heidegger de sua filiação nazista e de seu compromisso político. O primeiro capítulo, intitulado “Os judeus”, discute concepções inerentes ao judaísmo e aos sobreviventes da *Shoah*, lidando com concepções como ‘presença’ e ‘esquecimento’, questões prementes para a geração de sobreviventes. Lyotard, ao contrário de seu artigo de 1983, sente-se à vontade para criticar posições políticas do estado de Israel (LYOTARD, J.-F. *Heidegger and “the Jews”*. Op. cit., p. ix.), tratar da religião e cultura judaica e ainda insinuar uma aproximação entre a filosofia de Heidegger e a tradição talmúdica. Heidegger não reconhecia o parentesco de suas concepções com a base cultural judaica, nem mesmo através da tradição cristã, como não reconheceu o horror do holocausto (LIRA, E. “Sobre a recepção dos cadernos negros de Heidegger”. In: *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 36, 2015, pp. 63-64).

<sup>45</sup> LYOTARD, J.-F. “O sublime e a vanguarda”. Op. cit., p. 96.

<sup>46</sup> CERNUSCHI, C. *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy*. United Kingdom: Fairleigh Dickinson University Press, 2012, p. 16.

<sup>47</sup> LYOTARD, J.-F. “O sublime e a vanguarda”. Op. cit., p. 96.

<sup>48</sup> Idem. “Newman: The Instant”. Op. cit., p. 80.

<sup>49</sup> Idem. “O sublime e a vanguarda”. Op. cit., p. 96.

<sup>50</sup> HUSSERL, E. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Tradução de Pedro M.S. Alves. Lisboa: Imprensa nacional-casa da moeda, 1994, p. 81-82.

<sup>51</sup> LYOTARD, J.-F. “Newman: The Instant”. Op. cit., p. 78.

<sup>52</sup> Idem. “O sublime e a vanguarda”. Op. cit., pp. 96-98.

<sup>53</sup> Idem. “Newman: The Instant”. Op. cit., p. 78.

<sup>54</sup> Idem. “O sublime e a vanguarda”. Op. cit., pp. 99 e 101.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>58</sup> CERNUSCHI, C. Op. cit., p. 15.

<sup>59</sup> LYOTARD, J.-F. “O sublime e a vanguarda”. Op. cit., p. 99.

<sup>60</sup> O nome é referido ao 'labirinto' criado por Kazuo Nomura, tido como o mais complexo e difícil 'labirinto' já projetado. No caso, tratou-se de um desenho feito à mão em uma folha A1, com extremo detalhe e diversas camadas de caminhos e bifurcações. Até o presente momento não se sabe qual a solução do labirinto ou mesmo se há de fato uma saída.

<sup>61</sup> LYOTARD, J.-F. "Newman: The Instant". Op. cit., p. 80.

<sup>62</sup> NEWMAN, B. B. "Memorial Letter for Howard Putzel". In: O'NEIL, John P. (org.). Op. cit., pp. 141-142.

<sup>63</sup> LYOTARD, J.-F. "O sublime e a vanguarda". Op. cit., p. 99.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 98.

<sup>66</sup> BATTERSBY, C. Op. cit.

<sup>67</sup> BARBAS, H. *O sublime e o belo: de Longino a Edmund Burke*. CENTRIA e DEP/FCSH. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2006, p. 3.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>69</sup> BOILEAU, N. *A arte poética*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979 [1674], p. 16.

<sup>70</sup> Em nota a tradutora Célia Berrettini define o sublime como "aquilo que desperta sentimentos nobres" Ibidem, p. 23.

<sup>71</sup> DIDEROT, D. *Paradoxo sobre o comediante*. São Paulo: Abril Cultural. Coleção os pensadores, 1979 [1769], p. 359.

<sup>72</sup> LYOTARD, J.-F. "O sublime e a vanguarda". Op. cit., p. 103.

<sup>73</sup> NACHMANOWICZ, R. M. "Kant e a música clássica". In: GONTIJO, C. S.; ZILLE, J. A. B. (org.). *Os filósofos e seus repertórios*. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2018.

<sup>74</sup> KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1911], p. 27.

<sup>75</sup> LYOTARD, J.-F. "O sublime e a vanguarda". Op. cit., p. 105.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 110.