

Irene de Mendonça Peixoto

Professora do curso de Comunicação Visual Design da EBA-UFRJ, mestre em Comunicação pela ECO-UFRJ, doutoranda da linha de pesquisa Poéticas Interdisciplinares no PPGAV-UFRJ

# O instante incandescente – a emergência poética na imagem contemporânea

## RESUMO

Este texto se propõe a pensar a emergência poética pela via do sublime e a sua reverberação no fazer artístico contemporâneo. Retomaremos as considerações sobre o sublime em Barnett-Newman à luz de Lyotard e Bachelard, abrindo uma outra dimensão poética para as imagens contemporâneas. Junto com esses autores, vamos considerar que o inexprimível não reside em outro lugar ou em um outro tempo. Mas sim, neste algo que acontece aqui e agora, afirmando e ampliando o instante presente.

Palavras-chave: *arte contemporânea, imagem, processos criativos*

## ABSTRACT

This text intends to think the poetic emergence by the sublime and its reverberation in the contemporaneous artistic making. Considerations about the sublime in Barnett—Newman in light of Lyotard and Bachelard will be retake, opening another poetic dimension for contemporaneous images. Along with those authors, we will consider that the inexpressible lies not in another place or another time. But, in this something that happens here and now, affirming and expanding this moment.

Key-words: *contemporary art, image, creative processes*

Ambiguidade, incerteza, conjunções, simultaneidade, contaminação, acumulação, complexidade... Viver entre dois mundos: animado e inanimado, profundidade e superfície, visível e invisível, espírito e matéria. A incerteza é a musa cantada e decantada de nosso tempo. Aliás, já faz muito tempo que emoção e razão constroem e destroem inúmeras pontes ou singelas cordas bambas entre si. Os equilíbrios são precários, não passam de pontos. No entanto, este sempre foi o ponto crucial da arte – a indefinição de campos. Atuar nos intervalos entre coisas e ideias, intuição e razão, finalidade e deriva. O que a arte poderia querer mais, além de provocar experiências incomuns a partir das coisas do mundo? A imortalidade de seus objetos, o sentido inesgotável. Quando não há mais nada dizer ou fazer (a falência do discurso e das finalidades), a obra de arte permanece, repleta de ambivalências, sobrevivendo a tudo e a todos que a geraram. Essa imortalidade vinda de significados que insistem em continuar abertos, influenciando nossa observação sobre outras coisas ao nosso redor, nos assombra e nos confunde. O estranhamento provocado pela obra de arte ao alterar a nossa percepção de mundo e de nossa própria existência tangencia o estranhamento provocado pelo sagrado. Chamamos de criador o Senhor e também o artista. A revelação religiosa nos apresenta um Deus ao qual somos semelhantes, portanto descobrimos a nós mesmos neste ser outro divino. A revelação poética também traz à luz o nosso ser outro, aquele que pode transcender a morte, mas de forma diferente, não pela interpretação do ato original, mas pela autêntica criação deste ato. O discurso religioso oferece a morte como alternativa à vida, já o discurso poético, nas belas palavras de Octavio Paz, *“recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a alternativa vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência”* (Paz, O, 2012, p.163).

O que acende ou ascende de um desejo de arte? Aqui, o sentido dessas duas palavras se tornam muito próximos, estabelecem sintonias. E uma vez que pensar sobre a emergência do poético exige uma deriva do próprio pensamento, vamos derivar nos sentidos dessas duas palavras. Com elas, vamos nos aventurar no labirinto de ambiguidades sensoriais e perceptivas do campo artístico. Arriscar uma passagem sobre o abismo entre dois mundos. O que é dado concreto – dimensões, cores, linhas, formas – e o que não é, aquilo sobre o qual não temos o que falar: a presença reveladora do instante poético. A criação se sustenta nesse abismo. Ela é uma revelação do que se oculta nesta fenda: o outro lado do ser. A experiência poética nos desperta de nosso sono habitual e cotidiano. Nos faz sonhar com este outro, desconhecido, que somos. A arte possui a liberdade de apresentar o homem a si próprio.

Se a revelação poética nos faz calar é porque ela precisa do silêncio, da página em branco, da tela vazia para nos arrebatar. Acender e ascender são formas de ir além de nós mesmos, de atravessar oceanos de tempo para ser outro. São meios de reverter a nossa percepção sucessiva em sensação de puro presente – o instante que contém todos os instantes. O tempo não para, mas transborda na intensidade do instante poético.

O acender é a centelha do pensamento que se abre, afirmando a sua incompletude. É o sentimento do instante, quase uma revelação. Algo muito difícil de ser comunicado aos outros. Ao artista cabe o risco de trazer à tona um encanto, uma sensação tão íntima, que na crueza do mundo real pouco ou nada comunica e, com todo o esforço de pensamento que a criação implica, torná-lo capaz de comunicar algo a alguém.

O acender seria justamente o que em Deleuze e Guattari é apresentado como a passagem da afecção ao afeto. A centelha de um instante transportada para uma superfície material (palavras, sons, cores...) que, neste percurso, consegue se manter viva na superfície. Esta vida que se mantém, aquilo que se conserva, é o bloco de sensações, o composto de perceptos e afectos, capaz de transformar a coisa em obra de arte. A centelha, esta pequena vida que insiste em sobreviver ao vivido, corresponde ao movimento de uma sensação única e particular que se acende potencialmente para todos. A esse movimento podemos chamá-lo de emergência poética.

Esta vida, este pequeno ser, habita abismos nunca visitados, exceto quando algum desbravador, seduzido por alguma intuição difusa, se arrisca dentro dele e, maravilhado, recolhe um desses seres para apresentá-lo ao mundo. A partir de então, este ser vai existir para além de seu des-

cobridor como um ser de sensação e habitará tempos simultâneos: o tempo de uma centelha (o tempo intensivo e infinito das afinidades particulares) e o tempo universal (o tempo extenso da duração de seu meio físico – na pintura, a tela; na escultura, o mármore). Vale dizer que o tempo da centelha é o que permanece na arte. O tempo cronológico constitui apenas a sua condição de existência. E mesmo que o material acabe, o ser de sensação da obra terá existido e se conservado em si eternamente por ser capaz de habitar tempos simultâneos: o infinito das sensações e a finitude da existência material.

Considerando a importância do instante (o tempo de uma centelha) na emergência poética, vamos nos deter um pouco sobre a questão do tempo na imagem pictórica. Para tal, utilizaremos as análises de Lyotard sobre a pintura de Barnett-Newman. Segundo o filósofo, em seu ensaio "Newman: O instante" (Lyotard, 1989, p. 240-249), podemos pensar diferentes lugares de tempo (*sites of time*) para a pintura: o tempo de produção, de consumação, o tempo ao qual se refere a obra e o de sua circulação. O filósofo vai apontar um quinto lugar de tempo que, apesar da sua ambição aparentemente pueril, vai nos possibilitar isolar todos os demais: o tempo em que a pintura é.

Este tempo no presente é o que diferencia o trabalho de Newman de seus contemporâneos. A obsessão com a questão do tempo costuma ser trivial entre os artistas, mas não a resposta que Newman dá a esta questão. Ele vai afirmar que o tempo é a pintura, ela própria. A intenção da pintura seria mostrar que sua duração não estaria naquilo que excede ao ato de consciência (antes ou depois), mas sim, na sua ocorrência, no justo momento em que ela acontece.

Diferentemente de outros pintores de sua geração que buscavam uma representação para o irrepresentável, algo impossível de ser presentificado, a não ser pela sensação de uma ausência, Newman pretende com sua pintura fazer uma anunciação. Mas ele não está representando uma anunciação do irrepresentável, ele permite que sua pintura represente a ela própria. Por isso, para Lyotard, uma pintura de Newman é tal como um anjo que nada anuncia porque ela é a sua própria anunciação.

O que nos interessa nesta maneira de compreender a obra de arte é acolher o fato de que tudo nela está absolutamente presente: formas, cores, traços, dimensões. A obra acontece no momento em que ela aparece, na sua capacidade de nos sequestrar abruptamente e fazer convergir os nossos sentidos para o que faz sentido nela naquele instante. A sensação deste brevíssimo deslocamento que nos faz captar o instante de comunhão com a obra, esta sensação instantânea do instante que nos cala e nos provoca, tem um nome na tradição estética moderna: o sublime. Graças a ele, sentimos a presença de um instante que interrompe o caos da história para anunciar que algo acontece, antes mesmo de qualquer significado daquilo que acontece. É um sentimento paradoxal: uma privação de sentidos capaz de produzir uma revelação ao acender, instantaneamente, um desejo de arte.

Portanto, neste texto, compreenderemos a imagem poética como um acontecimento, como um instante que chega de forma imprevisível. Qualquer instante, enquanto modo de ser de um acontecimento, é a figura por excelência da criação: ela não reside no ato subjetivo do artista, mas na explosão de uma centelha que é a aparição do poético no meio do indeterminado.

Não sabemos o que ocorre, mas apenas que algo ocorre. Fica a pergunta: o que é isto que está acontecendo agora?

Em outro ensaio de Lyotard a respeito de Newman, "The sublime and the Avant-Garde" (Lyotard, 1991, p. 94), a partir de "The Sublime is Now" (Barnett-Newman, 2011, p.243-246), texto do pintor escrito em 1948, o filósofo vai dizer que Newman apontou uma linha de fuga para a pintura que só viria a ser compreendida quase 40 anos depois. Ao considerar a questão do sublime como um acontecimento relativo ao "aqui e agora" e, não mais referido a uma impossibilidade anterior, ele coloca não só a pintura, mas toda obra de arte como experiência real de mundo, como algo que está "acontecendo agora".

Isto que está "acontecendo agora" é um estranho para a consciência e não pode ser constituído por ela. Ao contrário, é o que desmonta a consciência, é o que a consciência não pode formular e até mesmo aquilo que a consciência precisa se esquecer para constituir-se. O que não conseguimos formular é que algo simplesmente acontece. Não é um grande evento, é apenas uma ocorrência sem grandes precedentes. Porém, essa ocorrência infinitamente simples, só é alcançada, em sua simplicidade, através de um estado de suspensão. Aquilo que chamamos de pensamento cognitivo deve ser desarmado. Caso contrário, estaremos refletindo sobre o acontecimento estético a partir do que é entendido, o que nada mais é que uma maneira de se inclinar sobre o acontecido para poder superá-lo. Lyotard assinala que tal postura serve para determinar e separar o que já foi pensado, escrito ou pintado do que ainda não foi, e esperar pela imagem seguinte, pelo próximo discurso, enfim, pelo que é previsível. Diferentemente, em vez de antecipar

respostas, podemos nos perguntar sobre o que resta e deixar que o indeterminado, o desconhecido, apareça como um ponto de interrogação – o que é isto que está acontecendo agora?

Apesar de nossa crença no encadeamento dos acontecimentos (esperamos sempre que uma imagem engendre outra, uma cor complementar a próxima, uma frase em outra frase), ocorre de sermos traídos com frequência. A dor é imensa frente à possibilidade de nada acontecer, de palavras, cores, formas ou sons não aparecerem, de que esta sentença seja a última, que o dia não amanheça.

Este é o mistério com o qual o pintor se depara frente à superfície plástica da matéria ou do pensador frente ao deserto do pensamento. Não só diante da tela em branco, mas toda vez que algo tem de ser esperado. E, assim, forma-se uma questão em cada inquietude, em cada “o que fazer agora?”. “O que fazer agora” frente ao terror de que as coisas cessem de acontecer, ao terror da morte. Ficamos imobilizados, perplexos, sem ar.

O artista trabalha o caos. Ele desafia o caos da superfície vazia, o caos do pensamento e da forma. É no esforço de ir além do que é conhecido que ele se envolve com o desconhecido se comprometendo a ser um descobridor de formas novas que terão a propriedade genuína da criação. Segundo Barnett-Newman, *“somente pelo seu desejo, pela sua vontade de inscrever a sua verdade interna, que é a expressão de sua atitude face ao mistério da vida e da morte, o artista sonda o caos como um autêntico criador. É precisamente isto que torna alguém um artista porque ao criar o mundo, o Criador começou com o mesmo material e, tal como Ele, o artista foi tentado a arrancar a verdade do nada”* (Barnett-Newman, 2011, p. 212).

De acordo com Lyotard, esta possibilidade de nada acontecer está sempre associada ao sentimento de ansiedade, mas *“o suspense também pode vir acompanhado de prazer em acolher o desconhecido, e ainda pela alegria obtida pela intensificação do ser que o evento traz com ele próprio”* (Lyotard, 1991, p.98).

Eis que surge uma imagem à nossa frente, assim, de repente. Ela não surge em outro lugar, lá ou cá, mais cedo ou mais tarde. Mas como aqui, agora, há esta imagem em vez do nada, é isto que importa. A ameaça aterrorizante foi suspensão, retida, contida. Esta suspensão provoca um prazer que não é apenas uma alegre satisfação, mas um profundo alívio. Graças à aparição da imagem (ou da arte), retornamos para a maravilhosa e agitada zona entre a vida e a morte. Esta agitação é pura intensidade: é a própria vida.

O acender diz respeito a esta intensidade contraditória que é o sentimento do sublime. Tal como um ímã, ponto de conjunções misteriosas de muitas forças contrárias, o acender é uma experiência radicalmente poética e aberta a todos aqueles que se arriscam à beira do abismo entre o visível e o invisível.

Já o ascender é sonhar. Amplificar os sentidos. Abismo que se horizontaliza numa imensidão, superfície e profundidade reconciliadas. O sonhador é um ser que emerge dentro de nós. Ao seu modo, este ser que sonha também vai nos remeter à uma ausência, à uma privação de sentidos, mas que não desencadeia o terror do vazio porque no devaneio toda a urgência cessa. O ser do sonhador e o ser do mundo se estendem um no outro. Os abismos, as profundezas aterrorizantes de ambos, se reconciliam e fazem o tempo submergir na dimensão ampliada do instante. Não sonhamos mais o passado, nem o futuro de acordo com Bachelard, sonhamos apenas este instante de mundo, tão majestoso, que nada mais precisa ocorrer. Ascendemos à grandeza de uma imagem em expansão.

No ascender poético, o sentimento do sublime vindo do profundo alívio com a aparição da imagem no lugar do terrível nada, se transforma no alívio vindo da alegria e leveza de uma imaginação esvoaçante que encontra seu gozo, sua vida no desejo de alteridade, na ambiguidade dos sentidos, no convite à viagem sem fim. Este movimento aéreo e libertador concebido por Bachelard é próprio do devaneio, o devaneio aéreo da imensidão que nos permite chegar ao mínimo do ser imaginante e alcançar o movimento do homem imóvel. Este homem sabe que para ascender ao sublime será preciso vivê-lo em sua

imensidão poética, só assim, poderá testemunhar o extra que ascende para além do ordinário.

O ascender é o pensamento errante, movimento latente, aberto a qualquer direção. As suas imagens, na passagem da percepção ao afeto, sonham em dar nomes e habitação a seres docemente desconhecidos. Elas se transformam, seduzem, fazem ver, se expandem e se tornam o próprio mundo. Elas, apesar de serem apenas uma parte do todo, são capazes de imediatamente nos revelar o mundo por completo. O filósofo nos dirá que elas “*contêm o universo por um dos seus signos*” (Bachelard, 1998, p.164).

O desejo de arte quando ascende, eleva o ser daquele que deseja em direção ao infinito. Este ser sonhador escapa pela imensidão ciente que não poderá abraçá-la. Ele terá de reconhecer sua fraqueza e esperar suavemente que a imensidão o desperte para imaginar, enfim, sem a urgência das imagens.

As imagens da imensidão se referem a uma sensação de presença, um estado mental onde o ser e o mundo se fundem, onde o tempo é um imenso aqui e agora. Barnett-Newman, ao visitar os túmulos indianos situados dentro dos incalculáveis vales de Ohio, é acometido por um sentimento fortíssimo que exemplifica com excelência o conceito de imensidão em Bachelard. Em seus escritos, o pintor diz “*ao olhar o lugar, eis o que senti: eu estou aqui, aqui... e além daqui, há o caos, a natureza, os rios, a paisagem... Aqui eu sinto a minha presença... Senti o desejo de tornar o espectador presente: de fazer sentir que o Homem está presente*” (Barnett-Newman, 2011, p.246).

Esta forte noção de presença, apontada por Newman, não se refere ao espaço que ele ocupa ou que sua obra venha a ocupar. A sua questão,

como já dito, é com o tempo. E não se trata, aqui também, de um tempo extensivo que compreende passado, presente e futuro, trata-se de um tempo intensivo: o instante que se estende infinitamente, promovendo em nosso ser uma outra experiência de tempo presente, sem a urgência do aqui e agora, mas nem por isso menos intensa.

As imagens da imensidão em Bachelard e as dos túmulos indianos poetizadas por Newman, nos acenam com um outro cenário, uma outra forma de se referir a este absoluto que nos ultrapassa. O que a imensidão traz para a imagem é a sabedoria de um acontecimento que não depende que algo efetivamente aconteça para dar conta das possibilidades infinitas da criação imagética, dos vários futuros abrigados em suas formas.

O sublime não é um objeto, é uma faculdade da mente. A imensidão também não é um objeto e por isso nos remete de imediato a um estado de consciência imaginante. O acontecimento estético nas imagens da imensidão derivam da sensação de presença do ser imaginante pertencer àquela paisagem – de estar ali aqui e agora. Barnett-Newman vai reconhecer na simplicidade desta evidência a essência do gesto artístico e a força da emergência poética quando afirma: *“estamos aqui, a olhar como se estivéssemos dentro da imagem e, não fora dela, a contemplar um ou outro plano de natureza. De repente, nos damos conta que não é uma sensação de espaço que experimentamos. (...) A sensação é aquela do tempo – e tudo mais desaparece, assim como a paisagem exterior”* (Barnett-Newman, 2011, p.247).

A sensação do tempo que engole o mundo exterior é a consciência da ampliação que o devaneio da imensidão promove em nosso ser. É através desse devaneio que reconhecemos primeiro a nossa fraqueza para depois tomar consciência de nossa grandeza. E tudo, enfim, é acolhido suavemente dentro da atividade de nosso ser engrandecido.

A imensidão é matéria imaginária e espírito imaginante, juntos, fazem crescer os nossos sentidos. Imagens sublimes que em certos momentos reverberam em nosso ser ondas de tranquilidade nas quais a tranquilidade se afirma como emergência do ser. De acordo com Bachelard, o filósofo do ascender poético, *“a calma é o valor que domina apesar dos estados subordinados do ser, apesar de um mundo conturbado.”*(Bachelard, 2008, p.334).

Acender e ascender são vias de acesso para pensar a emergência do poético pela via do sublime que, diferentemente do belo, onde há um pressuposto de uma concordância universal, inclui a experiência dos vários desacordos de nosso desassossego existencial.

O que o sublime em Barnett-Newman traz de tão singular para a imagem contemporânea, justificando nosso interesse por ele nesse ensaio, é que a sua pintura é uma mensagem sobre nada além dela própria, ela emana de ninguém. Nos estudos sobre o pintor, Lyotard aponta que não é ele quem fala nem usa sua pintura para nos mostrar algo. A pintura fala de si própria, ela diz *“Aqui estou”* ou *“Sou sua”* ou *“Seja meu”* (Lyotard, 1989, p.242). Ele se refere a duas instâncias insubstituíveis, que só existem na urgência do aqui e agora: eu e você. Não importa sobre o quê a pintura aponta para além dela e nem mesmo o artista por detrás da obra. A pintura é uma presentificação, mas ela presentifica nada mais que uma presença, a sua própria presença.

O sentimento do sublime adquire presença transcendente e não possui apreço intelectual pela forma. Não se trata de uma reflexão sobre o que define o poético. O sublime para Newman é aquele do instante, do engrandecimento do ser, da apreensão imediata da imagem poética. É a própria experiência do sublime na forma de uma evidência: aqui e agora, há esta imagem que acontece em vez do nada!

A composição de suas obras, cores, linhas ou ritmo acontece numa relação face a face, por isso sua pintura exige ser olhada no momento presente. Não há um sentido oculto. A pintura se tornou uma evidência, portanto não cabe a ela oferecer qualquer coisa a ser decifrada e, menos ainda, a ser interpretada. Ela apenas existe.

Para Newman, a arte não tem uma finalidade, uma razão de ser e não obedece a nenhuma regra oculta que precisa ser descoberta. Lyotard dirá que *“ela cumpre uma tarefa no tempo, mas que ela cumpre sem completá-la”* (Lyotard, 1989, p.248). Será preciso constantemente recomeçar o testemunho sobre o acontecimento, deixando que ele aconteça. Na arte, a obra ascenderá a cada testemunho, a cada instante, mas a centelha deste instante vai atingi-la como uma ordem imediata: exista!

Para sinalizar a atualidade do pensamento de Newman em relação ao campo artístico, para além da pintura ou da fotografia, no que diz respeito ao que é pertinente ao desejo de arte, ou como o artista costumava dizer – o assunto (*the subject-matter*) da arte, vale trazer aqui o trabalho da artista performática Marina Abramovic intitulado *“The artist is present”*, performance apresentada em 2011 no MOMA, em Nova York.



Nesta performance, a artista passou três meses sentada numa cadeira por sete horas ao dia, seis vezes na semana, sem intervalos para comer, beber ou ir ao banheiro. Durante este período, os visitantes do museu tinham a chance de sentar face a face, em silêncio, com a artista.

Nada acontece ali. O atrium, onde ocorre a performance, não tem cenário algum além de uma cadeira em frente a outra. Não há nenhum apelo visual, nenhuma encenação, nenhum fundo musical. Marina Abramovic coberta por uma vestimenta neutra, quase um uniforme, também quase não se move. Não há tempo previsto para o visitante ficar à frente da artista, não há troca de palavras, gesto ou toques, só uma troca de olhares.

Tudo acontece ali. Uma multidão se aglomera em torno de um espaço delimitado criando uma área branca e iluminada para a artista e seu espectador. Ali temos a sensação de que algo grande ocorre. Ficamos todos perplexos, respiração mínima, a contemplar fixamente aquela ocorrência, aguardando o nosso momento de fazermos parte daquilo, de estarmos ali, presentes em corpo e alma. A emoção transborda risos, lágrimas, ansiedade, apatia... Acontece de tudo onde não acontece nada. Como isso é possível? O que torna este evento uma obra de arte?

O que esta performance evidencia é que o assunto da arte é o confronto com o caos, com os nossos abismos internos e externos. O acontecimento do aqui e agora. Experimentar a própria presença, tal como afirmava Newman diante dos túmulos em Ohio, esta evidência simples seria a essência do gesto artístico. Mas não se trata de uma presença física no espaço e, sim, de uma presença mental no tempo. E o tempo, não é o tempo histórico e cronológico que, tal como o espaço, pode ser comum e compartilhado por todos. O tempo poético é uma experiência individual. Na arte, podemos compartilhar, todos, um mesmo espaço físico ou temporal mas não temos como compartilhar o que nos afeta nestes mesmos espaços. O diálogo com a arte é um diálogo mudo de afetos únicos, face a face.

Eis, aqui, o sublime que ascende e acende na performance de Abramovic. Momentos de total silêncio, gerando uma expectativa, provocando a audiência e conferindo solenidade ao evento. Mesmo que este silêncio seja ainda outra figura de linguagem, devemos concordar que estamos diante de um valor indeterminado. Este seria um efeito do sublime, uma figura de linguagem completamente oculta, que não pode nem mesmo ser reconhecida como tal, pode ser apenas intuída.

O sublime não se submete a regras determinantes das poéticas clássicas. A compreensão do sublime requer uma outra ordem de sensibilidade para perceber o que afeta a todos imediatamente. Sentidos implicados, subentendidos, a eloquência do silêncio, afetos transcendentais que finalmente abrem portas para a pergunta “o que é isto, Marina Abramovic, que está acontecendo aqui, agora?”

A primazia deste tempo presente incomensurável faz com que toda a exterioridade se coloque a serviço desta intensidade, podendo mesmo desaparecer. Na performance de Abramovic não há nada de grandioso para se ver ou ouvir, o que se contempla é uma troca afetiva que não sabemos ao certo como participar. Porém, podemos sentir a nossa presença, sentir o desejo da artista de estar presente e de nos tornar presentes. Compartilhamos em uma espécie de solidariedade, a intuição de que algo está acontecendo. Não sabemos o que acontece, sabemos apenas que acontece!

Ao priorizarmos o tempo em detrimento do espaço, desejamos que a sensação do imediato seja o guia da arte e não o intelecto com todas as suas implicações dogmáticas. A intuição do instante é a linha de fuga a qualquer tentativa, mesmo inconsciente, de submeter a obra a uma estética pré-definida.

O que acende ou ascende de um desejo de arte? Esta pergunta não tem uma resposta precisa, sequer uma réplica apaziguadora. Ao contrário, se existe alguma resposta possível é a do silêncio no desafio da esfinge. Responder a esta pergunta implica em um grande risco.

Para Newman, a primeira expressão do homem foi estética. Aterrorizado diante de sua trágica

condição, perplexo frente ao desconhecido, o seu grito era muito mais um clamor poético do que uma comunicação. O homem primitivo não se preocupava com sentimentos pessoais ou com os mistérios de sua personalidade, mas com os mistérios da vida, com os segredos metafísicos, com o aspecto trágico da existência. Será essa percepção primitiva, este afeto primordial, que vai nos importar agora, na contemporaneidade, para pensar sobre o desejo de arte? Para nós, sim.

E o artista interessado pelo componente trágico da vida vai se interessar pelo sublime. Sentimento paradoxal e difuso, simultaneamente anunciado e omitido, a estética do sublime é considerada pela maioria dos pensadores como o modo de sensibilidade artística característico das vanguardas modernas e que reverbera no contemporâneo. Portanto, vale aqui remarcar os dois aspectos principais do sublime que, segundo Lyotard, foram compreendidos por Newman de forma singular e fizeram dele um artista e um pensador tão relevante para as nossas investigações sobre a emergência poética contemporânea.

Para Edmund Burke, o sublime se caracteriza pelo contraditório prazer negativo que emerge com a remoção da ameaça de sofrimento, o terror de que a vida possa ser extinta em breve. É o sentimento de que algo vai acontecer, tomar lugar anunciando que tudo não acabou. Newman vai considerar este algo no tempo e no espaço como um “aqui e agora”, uma ocorrência. Essa noção de presença temporal, como já vimos, vai se tornar um dos aspectos essenciais de sua pintura.

Outro aspecto, desta vez em Kant, surge do conceito da impossibilidade de representar dentro do espaço e tempo, a imensidão infinita ou o

poder do absoluto, porque esses são ideias puras. O que podemos, em última instância, é evocá-los através do que ele chamou de representação negativa. Devido a este paradoxo de uma representação que não representa nada, surge para a pintura as linhas de fuga da prisão figurativa. A diferença em Newman é que ele não vai utilizar essa linha de fuga para apenas para transgredir as figurações estabelecidas pela Renascença e o Barroco. Para ele, a abstração aponta para algo que se quer completamente fora da natureza. Em seu texto *"The Sublime is now"*, ele critica os artistas europeus pelo *"desejo cego de se colocarem dentro de uma sensação de realidade (o mundo objetivo, seja ele deformado ou inalterado) e de construir uma arte dentro dos limites da plasticidade pura."* (Barnett-Newman, 2011, p.245).

Para o artista, o desafio seria criar um novo conteúdo para o sublime que escapasse do problema da bela forma dentro ou fora da natureza, mas sempre submetido à ela (seja pela deformação ou geometrização). Este novo conteúdo seria o desejo humano pela exaltação, pelas emoções absolutas pelo trágico implicado em nossa humanidade, por tudo que destaca o homem da própria natureza e o faz rivalizar com ela.

O que a visão de Newman nos oferece sobre o fazer e o pensar artístico é esta abertura para pensar as imagens contemporâneas, e o que pode haver de sublime nelas, no âmago de sua maior aderência – o seu descolamento com o real e suas razões, o seu desprendimento com as questões técnicas e conceituais da representação e o seu imediatismo. Não importa mais saber de que imagem se trata, pictórica ou fotográfica, figuração ou abstração, da existência ou não de referentes externos. Não interessa mais evocar

sentidos ocultos, profundos, antes, depois ou para além delas. Toda a superficialidade irresponsável atribuída aos artistas contemporâneos, o estatuto de impostores, a nossa mentira estética, encontra redenção na evidência de que fomos abandonados pelo sentido, não por culpa de uma contemporaneidade enganosa, mas desde sempre. Por isso, a recorrência de um clamor primitivo que emana do silêncio ou do vazio. Por isso, Lyotard, inspirado por Newman, concorda que uma vez abandonados pelo sentido, cabe ao artista fazer face a este "eis aqui, agora", de existir no imperativo. A pintura (a imagem) se tornou uma evidência, portanto não cabe a ela oferecer qualquer coisa a ser decifrada e, menos ainda, a ser interpretada.

A experiência poética é um salto no abismo da existência, é saber que só no artifício encontramos a nossa natureza. O que a imagem poética nos oferece de imediato é o encontro com esse outro que nos habita. Nenhum ato poético traz junto com ele uma necessidade de interpretação, ele é antes de mais nada a revelação instantânea de nossa mais crua condição.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Ed, Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

BARNETT-NEWMAN, *Barnett-Newman Écrits*, Paris: Éditions Macula, 2011.

LYOTARD, JF. *The Lyotard Reader*. Oxford: Ed. Andrew Benjamin, Basil Blackwell, 1989.

\_\_\_\_\_. *The Sublime and the Avant-Garde, The Inhuman, Reflections of Time*.  
Stanford: Stanford University Press, 1991, p.94.

PAES, O. *O Arco e Lira*, São Paulo: Ed Cosac Naify, 2012