

Nelson Felix: o hiato e o sublime na arte contemporânea.

Taisa Palhares¹

1. Breves considerações sobre uma possível interpretação do sublime na arte contemporânea.

De todas as categorias estéticas herdadas da tradição, talvez não seja exagero afirmar que o sublime constitui-se como aquela que se mostra a mais persistente nos debates em torno da arte contemporânea. Mas antes de sua reatualização teórica no âmbito do pensamento pós-moderno nos anos 1980 por filósofos como Jean-François Lyotard, artistas dos pós-guerra como o norte-americano Barnett Newman (1905-1970), o russo naturalizado norte-americano Mark Rothko (1903-1970), o francês Yves Klein (1928-1962) e no Brasil a artista Mira Schendel (1919-1988), já indicavam alguns dos principais significados que a reflexão sobre esse conceito tomaria na contemporaneidade, mesmo que de forma indireta. Um traço comum no trabalho desses artistas é a busca, por vias diversas, pelo alcance de uma experiência transcendente, e por isso transformadora, por meio da arte, tanto em seu fazer quanto em sua recepção, sem que seja necessário recorrer a um essencialismo pré-moderno. Esta se daria fundamentalmente no “aqui e agora”, a partir da percepção sensível e da própria materialidade do objeto, numa espécie de “transcendência imanente” ou “imanência transcendente”. Como observou Newman, no texto histórico “The Sublime is Now” (1948): “a questão que surge agora é: se nós estamos vivendo numa época sem lendas ou mitos que possam ser chamados sublimes, se nós recusamos admitir qualquer exaltação nas relações puras, se recusamos viver no abstrato, como podemos estar criando uma arte sublime?” (NEWMAN, 2010, p. 27)

Em primeiro lugar, o conceito de sublime torna-se um antídoto contra a banalização da arte, principalmente a transformação da arte abstrata num formalismo vazio, no momento em que o mundo precisa lidar com as consequências traumáticas

¹ Bacharel, mestre e doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Atua como crítica de arte e curadora desde os anos 2000. Atualmente é Professora do Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp). Texto apresentado no XII Congresso Internacional de Estética – UFMG – Belo Horizonte (2015).

da Segunda Guerra Mundial. No texto supracitado, Newman reafirma “o desejo natural do homem pelo exaltado” e “pelas emoções absolutas”, e fala da busca pela produção de imagens autoevidentes que evoquem “um novo modo de experimentar a vida”, entretanto como uma revelação no concreto. Pois como observa posteriormente Lyotard sobre o manifesto de Newman, entender o sentido do “agora”, o uso do tempo presente no título do texto, é fundamental para compreender a retomada desse conceito pelas mãos de um pintor judeu norte-americano em ação em Nova York nos anos 1940. Segundo o filósofo, ao contrário da eloquência romântica, esse artista procuraria a sublimidade no que acontece, e dessa maneira o “inexprimível” não mais residiria num mundo além, ou em outro tempo e espaço, mas na “ocorrência” de sua pintura expressionista abstrata, posto que “na determinação da arte pictural, o indeterminado, o que Ocorre, é a cor, o quadro. A cor, o quadro, enquanto ocorrência, acontecimento, não é exprimível, e é isto que terá de testemunhar” (LYOTARD, 1997, p. 98).

Para Newman, não há nada para ser pintado e por isso critica a vanguarda européia, que não teria conseguido se liberar do processo de representação da “forma” ideal que funda a tradição artística desde os gregos. Na sua opinião, mesmo em seu impulso de destruição do Belo, os vanguardistas continuariam presos ao campo da visibilidade pura, incapazes de superar o paradigma representativo, ainda que a figura fosse distorcida, mutilada, desconstruída ou transformada em formas geométricas. Mondrian (1872-1944), por exemplo, estaria, apesar de toda a sua radicalidade, ocupado com o ideal de representação de uma perfeição absoluta em uma forma visual endereçada somente às sensações. Neste sentido, o artista norte-americano comenta em seu texto “The Plasmic Image”(1943-45):

A matéria da criação artística é caos. O sentimento atual parece ser que o artista se ocupa com a forma, a cor e a organização espacial. Essa abordagem objetiva da arte a reduz a um tipo de ornamento. Toda a atitude da pintura abstrata, por exemplo, tem sido tal que a reduziu a uma arte ornamental por meio da qual a superfície-imagem é fragmentada à moda geométrica em um novo modelo de imagem-design. É uma arte decorativa construída sobre o slogan do purismo... (NEWMAN, 1996, p. 24).

Contra essa aproximação objetiva, ele reivindica a existência duma arte que penetre “no interior do mistério do mundo”. Assim a imaginação do artista contemporâneo extrai os “segredos metafísicos”, “arranca a verdade do vazio” e, desta maneira, relaciona-se com o sublime. Agora para conseguir realizar isso, o

artista necessita “ir além do visível e do mundo conhecido (...) trabalhando com formas que são desconhecidas até para ele” (NEWMAN, 1996, p. 26). Logo, o retorno ao sublime acarreta na sua visão a transgressão da forma perfeita. O sublime, consiste, enfim, como no Gótico e no Barroco, no “desejo de destruir a forma, em que forma pode ser *formless*” (NEWMAN, 2010, p. 25).

De difícil tradução, o *formless* como “informe”, foi associado sobretudo nos anos 1990 à noção de abjeto. Contudo, esse não parece ser o sentido visado por Newman. Na verdade, suas pinturas estão distantes de qualquer referência à abjeção. Por outro lado, também não parece haver uma relação no uso que faz desse termo com o conceito de *informe* de G. Bataille e dos surrealistas dissidentes da revista *Documents*, pelos menos se compararmos a “corporificação do informe” nas obras, por exemplo, de Joan Miró (1893-1983) e Alberto Giacometti (1901-1966), e sua *color-field paintings*.²

A pintura de Newman, radical até para seus pares na época, reduz-se a partir do final dos anos 1940 a extensos campos saturados de cor atravessados por estreitas faixas coloridas de bordas irregulares às quais dá o nome de “zips”, que são estrategicamente distribuídas de maneira assimétrica pela superfície da tela. Como se sabe, a escala, mais do que o espaço pictórico em si, é fundamental para sua apreensão. Ele dizia que havia uma tendência em olhar para pinturas grandes de uma certa distância capaz de fazer apreender o todo, mas que no entanto desejava que suas pinturas, mesmo as maiores, fossem vistas de perto, pois só assim elas poderiam extrapolar os limites do campo visual, passando a instituir um *lugar*, um ambiente de experiência no qual o observador pode imergir, e simultaneamente tomar consciência de si mesmo. *Vir heroicus sublimis* (“Homem, heróico e sublime”, 1950-51, óleo sobre tela, 242,2 x 541, 7 cm)³ foi o primeiro grande quadro pintado pelo artista. Diante dele, não estamos aptos a aferir por completo a existência do todo, pois perdemos momentaneamente o domínio da superfície da tela que não pára de se expandir dinamicamente para os lados e para cima. É a pintura enquanto *formless*.

Ao mesmo tempo, é óbvio que o artista tinha em mente aqui também o poder de sugestão do “absolutamente grande”, da “vastidão”, da “ausência de limites” e do

² E isso apesar da ligação histórica entre o Surrealismo e o Expressionismo Abstrato norte-americano e o ataque de ambos os grupos à “boa forma”. Sobre o conceito de informe por Bataille e a revista *Documents* conferir FOSTER et al., 2007, p. 245.

³ Acervo do Museum of Modern Art, NY, USA. Imagem na página: http://www.moma.org/learn/moma_learning/barnett-newman-vir-heroicus-sublimis-1950-51.

“infinito” para evocação do sentimento do sublime. Newman nunca abriu mão da ideia de que mais do que simplesmente físico, o encontro do sujeito/espectador com a obra de arte tinha um potencial espiritual. Ele costumava dizer que observar um quadro não é diferente de encontrar uma pessoa. Tem-se uma reação física ao outro, “mas há também uma coisa metafísica, e se um encontro é significativo, ele afeta a vida de ambos” (NEWMAN, 1992, p.259).

No caso de Mark Rothko, pintor russo naturalizado norte-americano também ligado ao núcleo principal do movimento expressionista abstrato, a superfície da pintura torna-se o repositório de uma experiência quase mística, em que campos de cor emanam luz através de diferentes graus de transparência e densidade. Como observa Argan, Rothko abandona “a figuração, a mitologia naturalista do espaço” para dar lugar “a uma espaço não teórico, mas empírico, que se percebe como substância cromático-luminosa expandida e vibrante” (ARGAN, 1992, p. 531). Mesmo sem se referir diretamente ao conceito de sublime ou *formless*, é claro que a pintura de Rothko busca criar um ambiente, ou seja, não lhe interessa produzir superfícies de projeção para o sujeito, mas antes envolvê-lo, abrindo um espaço para sua imaginação, chegando ao “sublime do espaço”. Esse espaço não se restringe nem aos limites físicos da tela, nem do muro ou da parede: ele transborda esses limites numa espécie de vapor cromático. Trata-se de um espaço infinito, cósmico e, contudo, empírico, feito para se viver dentro. Não por acaso, o último trabalho de Rothko foi o conjunto de enormes quatorze telas que ambientam a Capela Ecumênica de Houston⁴, um espaço público de meditação.

Essa busca por romper com a noção de forma artística como aquilo que é acabado, limitado e fundamentalmente dirigido à visão e existe em função da representação, está presente em diversos artistas do pós-guerra e teve como consequência, entre outras coisas, libertar a produção artística das amarras da “arte retiniana”, como queria Marcel Duchamp, e seu espaço naturalista. Além da ampliação espacial que ela naturalmente traz como sua consequência, ela também permite uma hibridização de linguagens que está na origem da arte contemporânea. Por outro lado, atualizar a partir do imanente um sentido que extrapole seus limites, evocando aquela percepção da inadequação entre as “ideias da razão” e a sua representação em uma forma sensível, cujo movimento tem o poder de evocar e

⁴ Imagens da capela no site www.rothkochapel.org.

avivar no ânimo essas mesmas ideias - para voltarmos a definição do sublime em Kant - diz respeito a uma posição crítica dos artistas diante de uma sociedade cada vez mais pragmática e orientada pela cultura do consumo.

Um último exemplo poderia ser citado sobre a relação que me parece intrínseca entre a crise de identidade da arte abstrata como simples objeto de consumo e a reafirmação do significado do sublime como valor estético. Na Europa do segundo pós-guerra, o trabalho do artista e performer francês Yves Klein é emblemático. Em 1957 ele realiza a primeira de suas “operações estéticas”, *Le Vide*⁵, que consistia em “exibir” e “vender” numa galeria parisiense o espaço vazio, ao qual ele chamava de “zona de sensibilidade pictórica imaterial”, enquanto vendia por diferentes preços semelhantes pinturas monocromáticas em azul intenso (a cor, patenteada de YKB, é uma mistura especial de pigmentos). Com isso, ele tanto apontava para a discrepância ou aleatoriedade entre o “valor de mercado” e o “valor artístico” no sistema de arte, quanto a meu ver reiterava o campo da experiência estética como o imaterial, aquilo que de certa maneira não restringe a uma forma, espaço ou preço específicos.

Próximo à filosofia zen-budista, Klein acreditava na experiência do vazio como uma zona de sensibilidade mística. Seus últimos trabalhos consistiam na venda de tais “zonas imateriais” ou “espaços vazios” distribuídos pela cidade de Paris e que numa ação performática eram trocados por somas predeterminadas de ouro em pó. Na presença do artista, do comprador e de uma testemunha, a quantia de ouro era jogada no Rio Sena como parte de uma performance-ritual devidamente documentada por Klein. Logo, o artista francês se insere no sistema de arte, mimetiza seus procedimentos, e faz dessa troca entre o material e o imaterial o sentido mesmo de seu trabalho, exibindo em última instância o antagonismo entre o valor imaterial da arte e sua função de consumo, seja monetário, seja simbólico, nesse sistema.

2. Nelson Felix e o sublime na arte brasileira contemporânea.

Acredito que um dos principais herdeiros dessa tradição de revalorização do sublime no Brasil na esfera das artes visuais é o artista Nelson Felix (1954). Ele inicia sua produção nos anos 1980, tendo como pano de fundo histórico o embate diante da

⁵ Todos os trabalhos de Yves Klein aqui citados podem ser vistos no site: www.yveskleinarchives.org.

saturação da arte conceitual e a conseqüente reação de retomada da pintura quase bruta, ostensivamente material, das correntes neoexpressionistas daquela década. Diante disso, no texto de apresentação de sua primeira exposição individual, ele cita a seguinte passagem de Mircea Eliade a fim de apresentar sua própria relação com o fazer artístico: “A missão e o poder das imagens é fazer ver tudo quanto permanece refratário ao conceito” (FELIX, 2015, p. 92)⁶. Ao longo de sua trajetória, podemos dizer que Felix renova sua crença no poder da imagem e de tudo o quanto ela evoca como aquilo que talvez não possa ser dito em termos conceituais, mas cuja existência tem a força da evidência de uma experiência singular com e por meio da arte.

E quando falamos “imagem” não estamos nos referindo apenas a figurações visuais, pois é próprio do fazer de Felix o trânsito entre processos abertos de pensamento e suas diferentes manifestações (desenhos, esculturas, instalações, fotografias, poesias e ações escultóricas), na construção de imagens constituídas pela reunião dessas linguagens. Há um núcleo, uma ideia essencial, à qual tudo parece convergir, e que movimenta a poética do artista em entrecruzamentos que se enlaçam e desenlaçam no tempo e no espaço, e cuja presença, no entanto, se faz sempre por momentos de aparição e desaparecimento, recolocando-o sempre no âmbito do que ele chama de “espaço mental”. O trabalho se dá pelo amálgama de referências científicas e esotéricas – evocações simbólicas e simultaneamente associadas às ciências naturais –, criando significados profanos e espirituais que se juntam, sem se sobrepor, a materiais díspares como plantas, mármore de Carrara, grafite, diamante, ouro, prata, óleo, madeira, cobre, graxa etc.

Sem espaço para desenvolver uma análise abrangente da obra de Felix aqui, gostaríamos de destacar um de seus projetos mais paradigmáticos a fim de entender como pensamos a noção de sublime a partir dele. No entanto, já antecipando nossa conclusão, é importante dizer que o processo de hibridização colocado em marcha por seu fazer artístico ativa um hiato de sentido, uma abertura para reflexão que no fim é infinita, e que a meu ver é um dos traços de sua sublimidade (ao lado do *formless* como uma das principais características de seu trabalho). Em entrevista recente à crítica de arte Marisa Flórido e ao curador Alberto Saraiva, o artista elabora nas seguintes palavras essa problemática:

⁶ Imagens e informações sobre Nelson Felix, além de todos os textos sobre ele, podem ser encontrados no site oficial do artista: nelsonfelix.com.br.

Acho que meu trabalho é construído por camadas de pensamentos, significados que se agregam a outros e mais outros, ora poéticos, ora teóricos. Esta soma de significados se anula, não pela negação, mas pelo excesso. E a perda do significado gera um oco, até esperado, que faz a obra renascer ao olhar, que a reestrutura. Sua visualidade então é calcada nestes pensamentos ligados abstratamente, que muitas vezes não se encadeiam para se evidenciar. É uma linguagem de cunho poético, solta, e ao mesmo tempo totalmente construída. (FELIX, 2012, p. 121).

3. Projeto *Cruz na América* (concepção e realização: 1985-2004; tempo de duração: indeterminado).

Em sua recente exposição OOCO, na Estação Pinacoteca, em São Paulo (abril/julho 2015), Felix apresentou uma seleção de sua obra dos últimos quarenta anos, e escolheu colocar no centro de tudo, como o núcleo principal do qual todas as esculturas e desenhos procederiam, os projetos ou ações escultóricas que realizou em diversos locais do mundo e que por natureza não poderiam nem estar fisicamente na exposição nem serem refeitos para ela. Essa escolha reflete aquilo que sua poética tem de mais essencial: a evocação de “espaços mentais” que inter-relacionam obras particulares, criando uma trama entre elas, aproximando objetos muitas vezes distantes no tempo e no espaço. Ter em mente o todo incompleto, porque em movimento permanente, dessa teia, seria então a única maneira de transcender a experiência das esculturas e desenhos observados in loco.

Dentre esses projetos, documentados em vídeo⁷, destaca-se *Cruz na América* que é constituído por quatro trabalhos: *Grande Budha* (1985-2000), realizado na floresta amazônica, *Mesa* (1997-1999), no Rio Grande do Sul, *Vazio Coração Deserto* (1999-2003), no deserto do Atacama e *Vazio Coração Litoral* (1999-2004), no Ceará. Em primeiro lugar, a intenção do artista era trabalhar com a construção de uma escala aberta e ilimitada, como se observa pelos locais de sua realização que desenhavam literalmente uma cruz sobre o território sul-americano. Essa distensão espacial é acompanhada pelo estiramento temporal, que pode também ser percebido na temporalidade dilatada de cada ação realizada, tendo como único contraponto o tempo instântaneo e humano de *Vazio Coração Deserto*. Neste projeto os mapas aparecem como suportes para o trabalho: no ateliê o artista determina ao acaso o local da primeira intervenção a partir de um dado puramente abstrato, a saber, a seleção de uma coordenada geográfica, sem que a escolha esteja atrelada a

⁷ Esses vídeos podem ser conferidos no site do artista.

especificidade do lugar. A partir de então, os locais ou as paisagens são tratados, antes de tudo, como espaços mentais.

O *Grande Budha*, ação escultórica na primeira coordenada selecionada, foi idealizada em 1985 e realizado em 2000. O artista planta uma muda de mogno no meio da floresta amazônica e a cerca de uma escultura em latão formada por seis hastes afiadas cujas pontas são dirigidas ao tronco da árvore. A imagem que formamos na nossa imaginação é de que no mínimo daqui 500 anos, tempo de crescimento do mogno, essas hastes terão penetrado na árvore, criando dessa maneira uma nova escultura que não veremos e que se integrará ao espaço informe e ilimitado da floresta. É um trabalho em processo, que está acontecendo agora, no tempo presente, do qual apenas podemos ter uma imagem mental e vagamente prever o seu fim. Sua localização só pode ser feita por meio de GPS, na medida em que *Grande Budha* se encontra perdido na imensidão da floresta. Para o artista, o apelo à imaginação poética é a única maneira de alcançarmos essa imensidão.

Já *Mesa* foi realizada na fronteira do Brasil com o Uruguai, tendo como paisagem o horizonte plano dos pampas gaúchos. Sua localização foi definida a partir da obra anterior, formando um eixo com *Grande Budha*. Neste ponto geográfico, Felix instalou um enorme chapa de aço (de 51 metros e 41 toneladas), apoiada sobre uma sequência de tocos de eucalipto e rodeada por 22 mudas de figueiras-do-mato. Também aqui o trabalho *está acontecendo*, sendo que a escultura incorpora como sua duração o tempo natural. Não importa que ela seja “acaba” (o tempo de crescimento e vida das figueiras é de no mínimo 250 anos), e sua experiência transcende o aqui-e-agora. É provável (ou não) que no futuro, o qual não iremos presenciar, a chapa seja definitivamente incorporada à paisagem linear dos pampas. Sua visibilidade não está restrita ao presente.

Em *Vazio Coração Deserto* a medida é o tempo humano: os batimentos cardíacos do artista. Felix viaja até o deserto do Atacama, no Chile, a fim de fotografar a imensidão espacial da paisagem, que apesar de diferente, mantém características semelhantes à Amazônia e aos Pampas. Nesse caso a ação consiste em medir o tempo de pulsação de seu coração e, aferida a velocidade (pouco mais de um segundo), a mesma é aplicada à câmera por meio de seu controle de abertura e assim é tirada a foto. As fotografias, que não são visualmente controladas pelo artista, revelam imagens estouradas, quase sem nada a ser visto, devido o longo tempo de exposição e

a luminosidade excessiva da paisagem. Aqui o instante parece se materializar como infinito, como espaço ilimitado.

Por fim, a última ponta da cruz é definida pela escolha de uma coordenada que se materializa no litoral do Ceará. *Vazio Coração Litoral* é uma ação em que Felix vai até a praia Redonda e deixa, num trecho conhecido como Ponta Grossa, uma esfera maciça de mármore italiano cravejada de pinos de ferro. Se seguir o curso natural de transformação da matéria, em muitos anos, talvez séculos, o ferro irá oxidar em contato com a água do mar e estourar o volume compacto do mármore, que neste momento se encontra num lugar indeterminado no fundo do Oceano Atlântico. Aqui, como nos outros casos, há um certo “abandono” do objeto artístico ou da escultura, que em sua forma limitada não interessa ao artista. Pois para ele não importa o destino desses trabalhos, o que fica é o espaço mental que eles criam, a evocação de um tempo e espaço que ele não pode controlar, que está em processo, e cuja experiência se dá pela imaginação, que nunca se restringe a uma forma sensível, mas que por meio dessas ações ele consegue de algum modo tornar presente. A ativação da nossa consciência sobre esses *deslimites*, a partir de uma forma total que no fundo é *formless*, é o que importa, muito mais do que o projeto como objeto acabado.

É evidente que cada um destes trabalhos instiga outras leituras, e com certeza podemos dizer que apesar do abandono do objeto descrito acima, Felix é um dos poucos artistas contemporâneos que sabe e faz questão de utilizar os materiais tradicionais da escultura. Por isso, sua produção também levanta questões sobre a eternidade da arte, que foi simbolicamente interpretada, como se sabe, a partir do caráter eterno da escultura clássica. Também seria completamente plausível pensar em *Cruz na América* como um questionamento permanente da relação entre arte e natureza, recorrente em outros trabalhos do artista. Isso só mais uma vez demonstra a potência de sua produção, que como observou o crítico de arte Luiz Camilo Osório, “revela seu interesse em ampliar a noção de forma, pondo em tensão o percebido, o concebido e o sugerido” (*apud* AYERBE e PALHARES, 2015, p. 124). A meu ver, a poética de Felix é orientada por esse desejo de instaurar ou revelar hiatos, lacunas expressivas nas quais o pensamento se concentra como uma espécie de núcleo de energia em expansão. O que é sem expressão ou inexprimível é, de alguma maneira, conservado nesses espaços “entre” a concretude sensível da arte e seu processo mental.

Bibliografia consultada

ARGAN, G.C.. *Arte moderna*. São Paulo Companhia das Letras, 2002.

AYERBE, J. e PALHARES, T. (eds.). *Nelson Felix – OOCO*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2015.

BARNETT, N. Interview with David Sylvester. In: *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Los Angeles, University of California Press, 1990.

_____. The Plasmic Image. In: STILES, K. e SELZ, P. (orgs.). *Theories and Documents of Contemporary Art*. Los Angeles, University of California Press, 1996.

_____. The Sublime is Now. In: MORLEY, S. (org.). *The Sublime*. London, Whitechapel Gallery, MIT Press, 2010.

FELIX, N. Entrevista com Nelson Felix. In: *Cadernos EAV 2009: encontros com artistas*. Rio de Janeiro, EAV, 2012.

FELIX, N. Da cor do amarelo. In: AYERBE, J. e PALHARES, T. (eds.). *Nelson Felix – OOCO*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2015.

FOSTER, H. et al.. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. V. 2. New York, Thames & Hudson, 2004.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa, Editorial Estampa, 1997.