



O Potencial Sublime do Fotográfico

João Pedro Natário Garcia dos Santos Sobral Filipe

**Trabalho de Projecto de Mestrado em
Estética e Estudos Artísticos - Cinema e Fotografia**

Março, 2024

Trabalho de projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos, realizado sob a orientação da Prof. Doutora Maria João Mayer Branco e do Mestre Paulo Pires do Vale.

Agradecimentos

Agradeço o empenho, dedicação e amizade que os meus orientadores Paulo Pires do Vale e Maria João Mayer Branco demonstraram continuamente para comigo. Desprovido desta orientação, o projecto seria significativamente mais pobre.

Agradeço o apoio incondicional da minha família nesta procura pela felicidade. Em especial à minha mulher, Benedita, e aos meus pais, Sãozinha e Rodrigo, que me têm mostrado a importância de estar inteiro em tudo o que faço. Ao Gaspar Sobral, e a outros amigos, agradeço o desejo e força emprestadas para a contínua superação pessoal.

Atrevo-me, também, a dedicar este projecto à minha avó Deolinda. Que a sua simplicidade e exemplo me ajude sempre a encontrar o caminho para a humildade.

Resumo

Palavras-chave: fotografia, *sublime*, estética, Kant, corte, espelho, espanto, ruína, *mimesis*, diferenciação artística.

O ser humano parece ser assombrado por uma dimensão aparente de verdade nas imagens que vê. Parece haver um elemento de verdade ilusório fixado no ser que olha a imagem, em especial a fotográfica. Por isso, será possível aproximar o espectador de uma experiência estética do *sublime* a partir de um meio aparentemente concreto e verdadeiro como o fotográfico? A partir do pensamento kantiano sobre o *sublime*, este trabalho de projecto procura uma nova ponte entre a experiência estética do *sublime* e a fotografia, um meio bastante familiar ao olho humano. Para o efeito, será fundamental destruir o aparente olhar de verdade sobre a fotografia e procurar possibilidades de espanto dentro do fotográfico. Esta procura levará ao corte como fonte de intriga e ruína, que será completada pela montagem do espelho na produção artística. O corte e o espelho permitirão ao espectador projectar-se sobre a obra; fazê-lo sair de si e encontrar-se no que olha. Esta montagem corte-espelho apresentar-se-á como solução viável para aproximar o espectador da experiência estética do *sublime* e, talvez, renovar o seu olhar.

Abstract

Keywords: photography, *sublime*, aesthetics, Kant, cut, mirror, astonishment, ruin, *mimesis*, artistic distinction.

Human beings seem to be haunted by an apparent dimension of truth in the images they see. There seems to be an element of illusory truth fixed in the being that looks at the image, especially the photographic one. Is it therefore possible to bring the spectator closer to an aesthetic experience of the *sublime* through an apparently concrete and true medium such as photography? Based on Kantian thinking about the *sublime*, this project seeks a new bridge between the aesthetic experience of the *sublime* and photography, a medium which is very familiar to the human eye. To this end, it will be essential to destroy the apparent view of truth about photography and look for possibilities of astonishment within the photographic medium. This search will lead to the cut as a source of intrigue and ruin, which will be completed by the montage of the mirror in the artistic production. The cut and the mirror will allow the spectator to project themselves onto the work; make him come out and find himself in what he looks at. This cut-mirror montage will present itself as a viable solution to bring the spectator closer to the aesthetic experience of the *sublime* and, perhaps, renew their gaze.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introdução | 7 |
| 1. O sublime kantiano | 10 |
| 1.1 Estética kantiana..... | 10 |
| 1.2 Belo vs sublime | 11 |
| 2. A fotografia | 18 |
| 2.1 O desejo de imitação | 18 |
| 2.2 A verdade no fotográfico | 21 |
| 2.3 O espanto como possibilidade..... | 22 |
| 3. O corte: Rasgando Turner | 29 |
| 3.1 O desejo de diferenciação e a série fotográfica..... | 29 |
| 3.2 A introdução do corte e a procura pela ruína..... | 37 |
| 3.3 O espelho como ponte entre o espectador e a obra | 41 |
| 3.4 Acabamento e montagem | 44 |
| Conclusão | 46 |
| Bibliografia | 48 |
| Anexos | 50 |

Introdução

“Para começar, como pode haver uma qualidade particular que seja evidenciada por coisas tão díspares?” (Scruton, 2023, p.15). Esta pergunta de Roger Scruton acerca da beleza, é precisamente a intriga que entusiasma a filosofia estética. Como pode uma experiência estética ser experimentada a partir do encontro com objectos e cenários tão diferentes? Haverá alguma norma que reja a experiência estética? A resposta não é mensurável, naturalmente, e muito menos normativa; vai ao encontro de Hannah Arendt quando refere que a estética é uma filosofia sem corrimão, sem lei ou regra que conduza o caminho - pelo menos uma que se conheça. E é a partir desse caminho, isento de corrimão e de apoio, que se encontra a beleza da experiência estética. É como estar no gelo sem patins; ora se desliza e anda-se em frente, ora se escorrega e cai-se. Mas, apesar deste desconhecimento da lei universal, a filosofia estética procura e propõe caminhos; percursos que conduzem o pensamento sem nunca o saciar, pois a ausência de resposta é o único denominador comum que se encontra. Pode ser frustrante, sem dúvida, mas começa-se a apreciar cada vez mais a jornada.

Por isto mesmo e pelo fascínio crescente, nasce a sede de pensar e explorar a experiência estética do *sublime* num meio que me é particularmente próximo: a fotografia. Como pode um meio aparentemente concreto e real ser motivador de experiência estética do *sublime*? Que limites existem? E que hipóteses se apresentam? Haverá, sequer, espaço para esta ligação? Naturalmente que se encontra ligação; aliás, a fotografia pensa-se precisamente no campo da estética. Mas permanece a curiosidade de explorar esta fronteira; permanece o desafio de criar pontes entre margens aparentemente distintas. Portanto, é propósito deste projecto-tese procurar a experiência do *sublime* a partir do processo fotográfico.

“O Potencial *Sublime* do Fotográfico” tem como objecto não só cruzar a experiência estética do *sublime* com a fotografia, mas tentar concretiza-lo numa vertente prática. Olhar o meio fotográfico e desenvolve-lo paralelamente ao pensamento; explorar a potência deste meio. Mas antes disso, é importante esclarecer o que se entende por “potência” neste contexto. Algo ter potência, poder potenciar ou ter potencial, no olhar deste projecto, é sinónimo. As diferentes ramificações da palavra “poder” são referentes à possibilidade armazenada e à capacidade que algo tem de fazer determinada acção - neste caso, o de possibilitar a experiência estética do *sublime*. É possível transpor, evidentemente, para a relação com a própria questão de força ou autoridade, mas não é o pretendido neste pensamento. Foca-se, apenas, no potencial armazenado - que é apenas activado mediante disposição e interesse do autor. Para explorar a possibilidade que o processo fotográfico aparenta ter é importante ser claro na definição e entendimento do

sublime, não como qualidade ou característica, mas como experiência interna do espectador causada pelo encontro com um dado cenário ou objecto. *A Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant, será fundamental para este entendimento. Só procurando compreender profundamente os limites da experiência estética do *sublime* é possível cruzá-los, posteriormente, com a prática fotográfica e com a resolução do projecto.

O trabalho de projecto estrutura-se em três capítulos que procuram esclarecer pontos de partida e pontos de chegada ao longo do pensamento e do crescente projecto fotográfico. O primeiro capítulo trata o fundamento filosófico - apoiado na *Crítica da Faculdade do Juízo* de Immanuel Kant - que formará o entendimento sobre a experiência do *sublime*, a sua diferença para o *belo* e alguns exemplos que consolidarão a compreensão. No segundo capítulo a fotografia é o centro. Parte de um olhar sobre o desejo de imitação do Homem para entender como o espectador projecta um carácter verdadeiro no fotográfico. Faz, ainda, a ligação com o capítulo anterior ao pensar o espanto como possibilitador de experiência estética. Esta noção de espanto traz a necessidade de remoção da aparente natureza real da fotografia e obriga a explorar novas possibilidades dentro do processo fotográfico. O fulcro deste projecto é explorado no capítulo terceiro com a série fotográfica realizada e a dinâmica corte-espelho. Do desejo de imitação nasce um desejo de saída no humano que possibilita a entrada na diferenciação artística; e o trabalho de Fernando Calhau traz muita luz para este tema a partir do corte. Com María Zambrano faz-se a ponte entre o corte e a ruína, introduzindo uma mística singular entre o acto de cortar e o descobrir o corte/vazio interno do Homem. O terceiro capítulo consolida ainda a prática artística que veio a ser desenvolvida, cruzando-a com o progresso teórico. Mas o simples corte, aparentemente, não satisfaz como solução única para a experiência estética, e introduz-se o espelho como ponte entre o espectador e a obra. Como o efeito de projecção que a ruína impõe ao espectador, a montagem do espelho permite a quem olha a obra entrar, ficar e sair transformado. Também aqui são referidas questões mais práticas da série fotográfica, como decisões de materiais e a escolha do título.

É preocupação deste projecto, também, salientar a importância da renovação da experiência estética. Não ousar chegar a uma resposta, mas alertar para a sua procura. Não é novidade o desânimo social sentido pelo aparato artístico; portanto, só reforçando o valor da experiência estética se consegue contrariar tal desânimo. É urgente renovar o olhar, renovar o espectador habituado; fazê-lo ver novas todas as coisas. E nesta procura coexistente de renovação do fotográfico e do olhar habituado, chega-se a uma hipótese através da montagem -

como junção do que não estava (pre)disposto a ser aproximado¹. O artista herda, assim, o poder de juntar mundos diferentes e nessa aproximação dá a ver algo novo ao espectador. A sua montagem obriga o sujeito a deslocar-se e a adivinhar; a sair do olhar evidente e a pensar; a superar(-se). O espectador sai de si e fica incessantemente deslocado², é essa a sua condição. Encontra espanto. E daqui surge o desafio de tentar fazer ver algo novo ao espectador habituado. Tentar encontrar um novo embrulho que permita o encontro com a experiência do *sublime*. E por esse embrulho, renovar o espectador; ao limite, fazer nascer um novo, até. Mas ainda que muito longe de uma verdade ou lei universal, o pensamento procura esse embrulho; procura uma resolução prática. Por isso, a concretização que se segue deseja apenas ser acolhida por quem esteja disposto a pensa-la. Talvez assim se crie uma cadeia de pensamento. Talvez assim se possa renovar o olhar e talvez assim um novo espectador nos possa acenar³.

¹ Ideia introduzida por Robert Bresson, em *Notas sobre o cinematográfico*, em que explora precisamente a ideia de montagem. Fala desta aproximação daquilo que não estava disposto a ser aproximado e de que “uma coisa velha torna-se nova se a separas do que a envolve habitualmente” (Vale, 2012, p. 13).

² Cf. “O espectador é um sujeito incessantemente deslocado” (Mondzain, 2015, p. 73).

³ Cf. “O primeiro espectador acena-nos” (Mondzain, 2015, p. 17).

1. O *sublime* kantiano

1.1 Estética kantiana

A preocupação com o *sublime* oscila a cada contemporâneo; ora mais intensamente, ora mais levemente. Mas não cessam as mentes de intrigar e pensar a questão desta experiência estética. Edmund Burke com *Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, publicado em 1757, embarca numa procura maior que definições e conceitos; leva o leitor a pensar estas mesmas questões e impulsiona, na filosofia, uma vontade de estruturar o pensamento acerca da estética. Burke afirma mesmo que “se [esta investigação] não nos faz mais sábios, pode tornar-nos mais modestos” (Burke, 2013, p.26). Mas a sua investigação deu fruto, mais do que possivelmente contara, dado que uns anos mais tarde Immanuel Kant apresenta a sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, em 1790, onde é formalizado e fundado, atrevo-me a dizer, o entendimento moderno do *belo* e do *sublime*. Trata-se da última de três obras que formam o legado kantiano⁴ e é aqui que vemos o autor a iluminar em maior medida o olhar humano perante o mundo, a natureza e as coisas. De modo natural, surgem autores posteriores que abordam o *sublime* e onde haverá, seguramente, proveito para olhar a natureza e a produção artística, como Hegel ou Deleuze; mas o fogo que arde ao ler a *Crítica da Faculdade do Juízo* não só prende, como impossibilita outra escolha para esta tese. Nesta medida, sente-se que Kant é escolha certa para explorar esta demanda do *sublime* no contexto contemporâneo do fotográfico.

A estética - no qual se enquadram o *belo* e o *sublime* - vai-se moldando com a modernização do pensamento, mas mantém o foco no gosto e no interesse - ou desinteresse. É Kant que mais contribui para a formalização da estética no pensamento filosófico, mas houve outros autores anteriores que iniciaram o pensamento. A primeira referência ao *sublime* é atribuída a Longinus numa crítica aos grandes escritores seus contemporâneos. Mas ao tentar definir o que torna um texto melhor, pior, ou até mesmo, “sublime” cai precisamente no gosto e na opinião, distanciando-se assim de um princípio normativo. Edmund Burke, por sua vez, já remete para o julgamento de gosto e acrescenta que a noção de gosto é propícia à incerteza e confusão. Ora, por isto mesmo, a estética era tida como uma disciplina inferior e confusa dentro da filosofia. Por não se conseguir conhecer regras e por ter múltiplas interpretações e leituras, a estética não possui a precisão e exatidão tradicionais do pensamento filosófico, antes dá lugar a uma subjectividade universal. As sensações e vivências do Homem são de tal modo variadas que

⁴ *Crítica da Razão Pura*, em 1781, e *Crítica da Razão Prática*, em 1788.

o mesmo objecto - seja ele natural ou artificial - possibilita inúmeras interpretações ao ser visto e experimentado; havendo, ainda, a fantástica perícia de nenhuma das interpretações e visões se anular. Ora, esta ambiguidade e falta de limites repulsa de imediato qualquer pensamento clássico, reconhecendo que, até certo ponto, a falta de unidade e de prova é a beleza e a morte da estética.

Kant, por outro lado, resgata a estética e salva a sua proposição. “A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso deste (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é determinante (...). Porém se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente reflexiva” (Kant, 2017, p. 74). Kant afirma que não é possível ao Homem conhecer o princípio determinante da estética, não nega a sua existência. Assume que esta falta de regra ou lei conhecida que rege a faculdade do juízo é a norma da estética; e mais, ainda que se tenha acesso a um grande número de particulares, nunca se chegará ao universal, apenas é possível subsumir que a soma dos infinitos particulares fará a regra, o universal - que permanecerá desconhecido. Portanto, a faculdade do juízo - e a estética por sua extensão - nunca poderá ser determinante, apenas reflexiva. E com isto, Kant estabelece um mundo novo no pensamento filosófico.

Ao conformar-se com a impossibilidade de conhecer a lei universal, deixa-se para trás fins e determinantes. Assim, a experiência estética permite àquele que a vive entregar-se à sensação e ao pensamento que derivam da sua sensibilidade. Esta curiosa liberdade desarma o espectador e cria uma beleza própria que, pela ausência de preconceitos, obriga o espectador a pensar e, numa luta interna, a superar-se a si mesmo. Esta visão kantiana não só interessa como entusiasmo a explorar e beber da *Crítica da Faculdade do Juízo* na esperança eventual de também eu me superar a mim mesmo.

1.2 *Belo vs sublime*

A faculdade do juízo, por não se conhecer resposta universal, não pode depender da lógica, portanto é uma dimensão diferente da faculdade da razão; mas ambas são ferramentas válidas para a interpretação e entendimento da relação do Homem com o mundo. Cada faculdade é naturalmente aplicada a situações específicas: a razão para atingir um conhecimento puro e empírico do mundo; o juízo para um desenvolvimento e interpretação da natureza e das

sensações que provoca no Homem. Assim como não é próprio do conhecimento produzir prazer, também não é próprio da estética conferir uma verdade pura.

A estética kantiana apresenta-nos duas dimensões da faculdade do juízo: o *belo* e o *sublime*. Estas duas dimensões tratam-se de experiências; não de adjectivos, nem qualidades. O *belo* e o *sublime* são, então, experiências estéticas que o observador vive e experiencia quando deparado com um objecto - ou cenário - capaz de lhe provocar sensações. Esta ressalva é de valor, pois muitas vezes somos levados ao erro de achar que o que é *belo* é o objecto, quando na verdade o respectivo objecto apenas tem a capacidade de nos levar à experiência do *belo*; e o mesmo deve ser dito para a experiência do *sublime*. É verdade que este “apenas” - associado à capacidade do objecto de levar o espectador a uma experiência estética - é um grande “apenas”, e supõe muitos aspectos, mas fiquemos para já na experiência em si e não na sua causa. É de acrescentar, ainda, que Kant pensa e traça as experiências estéticas no contexto natural vivido e absorvido a partir da natureza; não entra no detalhe do contexto artístico. Ainda assim, sendo a arte suscetível de impor sensações e moções internas no espectador, é possível transpor as ideias kantianas do *belo* e *sublime* para o contexto artístico.

Uma experiência estética é universal; nas mesmas condições, qualquer espectador a vive de igual modo. E por ser universal tem de ter uma lei normativa evidentemente, mas não se conhece. Pode-se olhar este desconhecimento como a partilha de uma esperança comum de se vir a conhecer essa lei. E sendo uma experiência, dá-se internamente no espectador; perante um objecto - ou uma situação - o seu espírito e as suas sensações são activadas. Trata-se de um jogo íntimo e livre ente o entendimento e a imaginação, iniciado pelo encontro com um objecto, cujo resultado é a transformação interna do espectador. Mas para se dar qualquer experiência estética é necessário haver desinteresse; um desinteresse genuíno. Para uma verdadeira experiência estética, o observador precisa de um olhar desinteressado: livre do conhecimento, da moral e da utilidade daquilo que olha; caso contrário, o seu juízo é sabotado por si mesmo, condicionando a sensação que advém a experiência. Ainda que aparentemente impossível - dado que o Homem nunca conseguirá estar plenamente livre do seu conhecimento e da sua moral -, é essencial procurar este estado para assim a fruição ser puramente estética. Olhemos um exemplo. Facilmente um observador chega a uma experiência estética ao contemplar um palácio ou um castelo. A sua dimensão, o seu pormenor, a silhueta que acrescenta na paisagem são fascinantes e de um feito extraordinário, possibilitando a experiência do *belo*. Todavia, se o conhecimento e a moral tiverem peso no juízo estético, o observador rapidamente chega ao simbolismo e realidade que o objecto em questão representa: uma estratificação e opressão social construída, na sua maioria, por trabalhos forçados e cuja utilidade é discutível. Ora, tais pensamentos afastam e impossibilitam qualquer experiência estética, dado que o observador fica

condicionado e alterado para poder simplesmente fruir daquilo que os seus olhos veem. Mas este olhar desinteressando não é um esquecer por esquecer, muito menos um forçar o esquecimento; como dito anteriormente, tratam-se de aspectos diferentes, que requerem ferramentas diferentes. Se o propósito for um olhar científico e histórico, então é preciso recorrer à razão e a tudo o que isso implica; se o propósito for a fruição estética, então, é preciso abandonar a razão e entregar-se ao prazer e às moções internas que a experiência estética trará. “(...) [O juízo de gosto], se é puro, liga imediatamente, e sem consideração do uso ou de um fim⁵, comprazimento ou descomprazimento à simples contemplação do objecto.” (Kant, 2017, p. 148).

“*Belo* é o que é conhecido sem conceito como objecto de um comprazimento necessário.” (Kant, 2017, p. 146). Kant apresenta assim o *belo*. Uma experiência que traz, por si, prazer necessariamente; e é livre de qualquer conceito. O *belo* é universal e vale por si. Um observador ao olhar uma rosa, ainda que desconheça o objecto e conceito, reconhece a sua beleza e sente prazer na sua contemplação. E este fenómeno é possível aferir como transversal. Qualquer ser humano é capaz de sentir - e reconhecer - a experiência do *belo* na contemplação de um rouxinol. Seja pelo pormenor tão vasto num ser tão pequeno, seja pelo seu extraordinário cantar desprovido de formação “profissional”. E isto é o *belo*; aquilo que satisfaz⁶ universalmente, sem conceito.

É interessante, ainda, salientar um pormenor levantado por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* sobre a distinção do *belo natural* do *belo humano*. Como se pode intuir, um é referente às produções naturais e outro às produções humanas; vejamos o canto de um pássaro e do humano. O canto do pássaro parece ser mais livre que o canto humano por não se prender aos padrões e normas musicais; talvez por este motivo surpreenda e inspire tanto. É livre e de uma beleza extraordinária. E por estas qualidades parece que o *belo humano* procura imitar o *belo natural*; parece haver um desejo humano de ter também a liberdade e beleza que se encontra na natureza. O canto de uma pessoa está limitado às regras e capacidades da formação musical - ainda que haja espaço para a possibilidade do novo, naturalmente. Mas estas regras criam repetição e habitam o espectador; a restrição das leis parece até cansa-lo. E este cansaço impulsiona o sujeito para um desejo de liberdade que parece querer imitar. Não é propósito desta comparação denegrir o canto humano e exaltar o do pássaro, evidentemente. É, antes, notar que o *belo natural* pode ser tido como o expoente máximo do *belo*, ao passo que o *belo humano* será sempre uma tentativa de chegar a esse mesmo expoente. Por isso, o *belo natural*, na sua

⁵ Entenda-se como desinteresse.

⁶ Entenda-se satisfação por prazer.

totalidade, inspira e potencia a faculdade da imaginação; que, por sua vez, abre espaço ao *belo humano* e a uma possibilidade nova para a experiência estética.

A questão do *sublime* é um pouco mais complexa, ou talvez, mais densa. Mas antes de abrir esse pensamento, é oportuno recordar e manter presente o abuso que esta palavra é sujeita continuamente - ainda mais que o *belo*. É uma questão já abordada, mas no que toca ao *sublime* parece que a separação do olhar adjectivo é mais morosa. Por isso, o *sublime* não é uma característica, nem uma qualidade do objecto. Quando um observador está perante uma excelente execução artística - seja um retrato, seja a pintura de uma paisagem - não é correcto, pelo menos do ponto de vista estético, caracterizar tal objecto como “sublime”. O objecto pode, sim, conduzir a uma experiência do *sublime*, mas não é o próprio *sublime*. O *sublime* é, então, uma experiência estética que concorda com o *belo* “(...) no facto de que ambos aprazem por si próprios; ulteriormente no facto de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante, mas um juízo de reflexão (...)” (Kant, 2017, p. 151). A experiência estética do *sublime*, assim como a do *belo*, é universal e não pressupõe conceitos. Por estar sujeito a uma lei desconhecida, o *sublime* impõem uma procura natural pela reflexão, pelo pensamento. Trata-se de um constante empurrar do extremo cognitivo e, ao limite, de uma busca inconsciente dessa lei desconhecida.

O *sublime* é mais intenso que o *belo* e mais complexo. Compara-se a um abraço que envolve o espectador tanto quanto ele se deixa mergulhar pela experiência. E ainda assim é uma comparação pobre, porque se trata de uma grandeza só igualada por ela mesma. “*Sublime* é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (Kant, 2017, p. 158). Kant esclarece que o *sublime* “é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das formas vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas” (Kant, 2017, p. 152); uma apreensão, uma ameaça, um passo atrás que é dado pelo abalo que o corpo experimenta. O juízo cruza-se com algo a que não está habituado, e daí surge o abalo, a violência. Este confronto gera sensação, gera moção. E tem como consequência a superação e conquista do ser que experimenta. Um desprazer que é seguido de prazer. Um misto de sensações de repulsa e atracção. Um olho que desvia e outro que encara. “(...) O comprazimento no *sublime* contém não tanto prazer positivo, mas muito mais admiração ou respeito, isto é merece ser chamado prazer negativo” (Kant, 2017, p.152); algo que prende no desprazer. E este algo é, quanto à forma, totalmente inadequado à razão, à imaginação, à faculdade do juízo e “por assim dizer violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado tanto mais *sublime*” (Kant, 2017, p.152). Deleuze acrescenta, até, que a experiência do *sublime* pode ser vista como a imaginação a ser confrontada com o seu próprio limite, “sofrendo uma violência que a leva ao extremo do seu poder” (Deleuze, 2021, p. 71). O *sublime* coloca o observador

numa relação directa entre a sua imaginação e a sua razão. O entendimento e a imaginação jogam livremente, sem se imporem mutuamente. E esta relação, nas palavras de Deleuze é, primeiro, um desacordo; “uma contradição vivida entre a exigência da razão e a potência da imaginação. (...) Porém, no fundo do desacordo, surge o acordo; a dor torna possível um prazer” (Deleuze, 2021, p. 71). Ao deparar-se com o limite da imaginação e a exigência da razão, o espectador é impulsionado para o pensamento; como se encontrasse no *sublime* um lugar metafísico - uma fenda, talvez - propício a uma experiência interior superior e à elevação do espírito, à transcendência. O *sublime* é, então, uma experiência de encontro com o limite da razão seguido da superação e elevação tanto maiores do próprio espírito.

Sabendo que o *sublime* apenas pode ser comparado consigo mesmo e que tudo o resto, nessa comparação, será pequeno, como é possível chegar a uma experiência estética destas? Que fenómenos são geradores de *sublime*? Que situações provocam desprazer e prazer em simultâneo? Ora, dentro desta dualidade de sentimentos e sensações, Immanuel Kant propõe dois cenários geradores de *sublime*: o *sublime matemático* e o *sublime dinâmico*.

Para a compreensão do *matemático-sublime*, é necessário encarar tais potências como absolutamente grandes. Não apenas em unidade e medida, mas em pluralidade também - em quantidade. Mas o olhar de medida e quantidade têm, necessariamente, uma referência, uma comparação. Algo é grande apenas comparado com outro; algo é pequeno em relação a outro; contam-se trinta árvores num jardim por se conhecerem referências de quantidade - como um, três, dez, cem. Por isso, a unidade e pluralidade na experiência do *sublime* têm de ser olhadas como absolutas, como se se tratassem do expoente de qualquer referente; como se fossem sempre o limite máximo da referência. Ora, se se assume que algo é absolutamente grande - e, portanto, não tem comparação adequada -, então esse algo é gerador de *sublime*. E Kant acrescenta, ainda, que “o *sublime* não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente nas nossas ideias” (Kant, 2017, p. 158), o que leva à conclusão, novamente, de que as experiências estéticas - o *belo* e o *sublime* - não são qualidades do que se observa, mas moções internas no ânimo de quem observa. Deste modo, pensa-se o *matemático-sublime* como a experiência do absolutamente grande - quer em medida, quer em quantidade - ou, por oposição, do absolutamente pequeno. Podemos ter como exemplos o azul do céu impossível de se determinar o seu início e o seu fim, e que rodeia todo o olhar; ou o próprio infinito, até, que sendo impossível de compreender na sua totalidade ultrapassa completamente a capacidade finita do Homem.

Por outro lado, Kant apresenta o *dinâmico-sublime*. “Na representação do *sublime* na natureza o ânimo sente-se movido, já que no seu juízo estético sobre o *belo* ele está em tranqüila contemplação. Este movimento pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo (...)” (Kant, 2017, p. 168). Ora, a experiência do *belo* prova-se numa contemplação tranqüila e prazerosa, ao passo que o *sublime* impõe um abalo, um movimento; não é passivo. É excessivo para a faculdade da imaginação; abala-a. E este abalo é causado pelo medo e pela consciência de perigo por reconhecer algo de tal modo poderoso a que se pode sucumbir. Seja um terremoto, seja um abismo imenso; perante tal situação é inevitável o sentimento de impotência e derrota. O *dinâmico-sublime* é, portanto, a experiência de reconhecimento deste poder - também ele absoluto, de certo modo - ao qual se pode sucumbir de um momento para o outro. Ainda assim, para se poder verdadeiramente experimentar o *sublime*, não se pode correr perigo físico real; “(...) é impossível encontrar comprazimento num terror que fosse tomado a sério” (Kant, 2017, p. 171). Desta forma, a experiência do *sublime* apenas se pode dar aquando de uma distância segura do objecto. Tenhamos como exemplo uma tempestade avassaladora em alto-mar. Quando longe, em terra, é possível chegar a um comprazimento na admiração e contemplação de tal cenário: os trovões, as nuvens, os flashes de luz, o som tremendo. Tal comprazimento vem da manifestação do perigo e do poder deste espectáculo natural. No entanto, presentes no centro da tempestade, o único pensamento possível é o instinto natural de escape e fuga, entrando em jogo a faculdade da razão e perdendo-se o espaço para a experiência estética. Um vulcão em erupção é outro exemplo que Kant menciona no *dinâmico-sublime*: um fabuloso espectáculo pirotécnico para o distante observador envolto de um perigo fervente para o que se aproxima. “Mas o seu espectáculo só se torna tanto mais atraente, quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança” (Kant, 2017, p. 172). Nesta medida, o *dinâmico-sublime* toca a experiência que o observador tem ao deparar-se com um poder de tal modo absoluto que o reduz, ao limite, a nada.

Ao olhar de forma mais particular o *sublime*, e ao notar o constante confronto interno que implica ao espectador, é relevante salientar uma questão que sobressai e intriga. Dada a discórdia vivida no *sublime*, porque é que o ser humano o procura tanto? Porque é que há tanta sede de *sublime*? Há algum masoquismo intrínseco ao Homem que o leve à sensação de perigo, de pequenez, de impotência? Porque é que a faculdade do juízo procura tanto ser agredida? O que é que - nos - atrai tanto?

Por um lado, a experiência do *sublime* trata-se de uma experiência capaz de oferecer desprazer e prazer simultaneamente. Ainda que universal, toca uma dimensão profundamente pessoal. Uma experiência única, mas pouco recorrente ao ponto de se tornar um vício - e a probabilidade desse vício ser generalizado é bastante pequena. Não é qualquer obra que abala e

atrai o espírito; o mundo da arte não é orientado por experiências estéticas. Por outro, é próprio do *sublime* conduzir à potência do transcendente; levar quem o experimenta a um crescimento interno do pensamento e da alma. “(...) Denominamos estes objetos *sublimes*, porque eles elevam as forças da alma sobre a sua medida média” e, até certo ponto, “encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza” (Kant, 2017, p. 172). Esta inibição de forças vitais seguida de uma efusão tanto maior das mesmas, permite ao Homem superar-se e sair da experiência transformado. Embora esta elevação e transcendência do Homem possa ser conveniente e encorajada, parece um critério demasiado específico e pouco atrativo para ditar tamanha tendência; nem todo o Homem está disposto a ser transformado. Parece, porém, haver algo mais profundo e misterioso que cativa o sujeito nesta experiência. Algo escondido que apenas se mostra nesta condição. Algo que todo o ser carrega dentro e que o acompanha do início da vida até ao fim. Algo que está sempre presente e a passar, sem nunca deixar de estar ou passar⁷. Um vazio por preencher; uma ferida que recorda a familiaridade com que nos cruzamos com uma casa caída, destruída. Um olhar que reconhece um templo em decaimento. Algo que se quer escondido mas que teima em aparecer; um reconhecimento da incompletude humana, talvez. Esta sede incessante de *sublime* remete para uma tentativa de preencher esse vazio; uma tentativa de representar o “irrepresentável”. O sujeito é incompleto e tem saudade do que nunca teve. Procura o “irrepresentável”, porque não o conhece. Vive de um fragmento que remete para o todo que não consegue alcançar; então precisa de imaginar, de criar imagens. Mas é uma vontade que é travada pelo medo do que se pode descobrir; como no castelo do Barba Azul⁸: será que se deve abrir a porta? O que se vai encontrar lá dentro? Este receio estimula o ânimo e força-o a procurar; a descobrir “(...) algum sonho de liberdade aprisionado na consciência e que, apenas perante a contemplação de alguma coisa que objetivamente o representa, se atreve a aflorar” (Zambrano, 1995, p. 217) - uma ruína, talvez. Só superando o medo de abrir a porta, se conhece o interior, a verdade. E nesta procura misteriosa parece residir a atração do Homem pelo *sublime*.

⁷ “Entre tantas coisas que se passam, há algumas que são o suporte (...) de uma ‘paixão’ que faz com que estejam sempre a passar, sem acabarem de passar.” (Zambrano, 1995, p. 214)

⁸ Conto escrito por Charles Perrault, em 1697, no livro *Les Contes de ma Mère l’Oye* (Os contos da mãe ganso).

2. A fotografia

2.1 O desejo de imitação

Desde que o Homem é consciente de si, que também é consciente da sua condição de incompletude. Ainda que possa não ser constantemente consciente, reconhece o vazio que a mortalidade intrínseca lhe confere. Portanto, para o tentar preencher copia o que lhe falta. Desta cobiça de preenchimento, nasce um desejo humano onde a imitação e a cópia são parte estruturante deste processo natural do Homem. Uma criança aprende pela imitação e por fazer igual ao que vê; o ser humano faz da forma que herda, da forma que o possibilita sobreviver. Um tique, uma forma de andar, um jeito a falar, o modo de pentear, a forma de vestir e, até, o modo de pensar; toda a forma de estar humana tem por base a imitação de algo que lhe antecede. Mesmo a construção cultural parte de uma imitação; implica o desvio, naturalmente, mas só é desvio porque vem de um lugar comum. É um jogo entre a imitação - da tradição - e o desvio - pela inovação. No fundo, o sujeito humano é preparado desde início para espelhar o que recebe e vê. Um acto de representar; uma postura adoptada por olhar o outro; uma *mimesis*. “A imitação forma as nossas maneiras, as nossas opiniões, as nossas vidas” (Burke, 2013, p. 68). Seja pelo exemplo dos pais ou pelos grandes artistas herdados, o sujeito tem uma aptidão natural para absorver e reproduzir o que vê. É um ser mimético e, como tal, replica. “Pois tal como a simpatia faz com que seja para nós importante tudo quanto os homens podem sentir, também esta afeição [pela imitação] nos impele a copiar tudo quanto possam fazer; e, conseqüentemente, temos prazer em imitar” (Burke, 2013, p. 68). Há uma *mimesis* intrínseca que procura captar e desenvolver a experiência humana mais profunda; um desejo de imitação que leva o Homem a copiar, a apoiar-se no que o outro diz e faz. É mais pela imitação do que por qualquer lição que a aprendizagem é mais interessante e eficaz. Por implicar o acto - o fazer -, esta experiência empírica traz também mais prazer do que qualquer teoria distante da prática. A questão da imitação e suporte sobre antecessores comprova-se nesta mesma escrita, dado que todo o texto está acompanhado de bengalas de Kant, Burke, Zambrano e outros autores que sustentam grande parte do pensamento explorado. “[A imitação] é um dos mais fortes elos sociais; é uma espécie de deferência mútua que todos os homens prestam uns aos outros, sem constrangimento para si próprios, e que é extremamente lisonjeira para todos” (Burke, 2013, p. 68). Mas a *mimesis* não é apenas imitação factual, pode ser criadora. A *mimesis* poética não tem de copiar o paradigma, não tem de ser mera cópia do referente. Para Aristóteles, a tragédia é a maior das expressões artísticas porque não está presa aos factos; aborda verdade tornando-a grande e épica. A tragédia procura imitar a vida, tenta apanhar o prazer e o desprazer humanos; o bom e o mau que constroem o sujeito. Não numa narrativa factual, mas poética pelo desvio da cópia.

Um contributo para este desejo de imitação que o Homem parece ter, é a imagem. O sujeito precisa de imagens; a imaginação é precisamente a construção da imagens e referência visuais. Por isso, para além de mimético, também é um ser imagético. E é pelas imagens que consegue ter referências visuais para associar pessoas, memórias, objectos, ações. E aqueles que não são tão propensos à imagem, arranjam outros mecanismos para substituir ou aproximar esta tendência natural. É a partir das imagens que o Homem se constrói. “A humanidade baseia-se no desenrolar sempre recomeçado desta constituição do sujeito por via das operações imagéticas” (Mondzain, 2015, p. 71). A condição humana é, então, uma sucessão de destruição e construção de novas imagens; o Homem precisa de renovar continuamente as suas imagens, porque nunca lhe serão suficientes. É de notar que o sujeito humano evolui a *homo sapiens* pela necessidade de contrariar a sua mortalidade, através do registo e do fazer memória. Ele é precisamente sujeito, porque tem esta sujeição mortal. Alias, é pelo desejo de assinalar e registar que surgem as primeiras impressões e gravuras rupestres⁹: uma mão contornada com salpicos de pigmentos; animais e cenas de caça desenhadas e registadas. Neste acto de prender a realidade a um objecto, a uma parede, dá-se uma transformação enorme na presença humana no mundo. E tudo parte da necessidade de registo que o ser humano parece ter. A mão pintada torna-se autorretrato e possibilita ao Homem ver-se de fora. O ato de retirar a mão da parede que é salpicada na caverna, faz nascer um Homem novo, consciente da sua presença e da sua marca. Faz nascer o espectador. Inicia o “tempo para olhar a vida e para pensá-la” (Mondzain, 2015, p. 33); o Homem ganha consciência de si e volta-se para dentro. Marie-José Mondzain acrescenta que o *homo sapiens* é, na verdade, *homo spectator*; o animal dá lugar ao espectador. E o seu nascimento parte de um “acto de trazer ao mundo a sua eternidade porque ele sabe que é mortal” (Mondzain, 2015, p. 33); nasce o desejo de contrariar a sua natureza incompleta. O Homem herda assim o desejo de assinalar e de copiar, inaugurando o artista e o espectador.

Este desejo de imitação herdado pelo sujeito é, naturalmente, transbordado para o contexto artístico. Ao querer completar a sua condição, o Homem cria e inventa. O que lhe falta pela sua imperfeição é copiado e, até, inventado a partir do que encontra na natureza e no outro. Portanto, a *mimesis* é um dispositivo referente; carrega consigo o seu referente, a sua origem. Pode ser cópia quando restitui integralmente o original; ou pode ser simulacro quando, mesmo remetendo para um referente, o deturpa e desvia-se. A cópia é uma boa imitação do referente, mas o simulacro por estar tão distante do original é uma má imitação; ao limite, pode já nem se ver imitação no simulacro.

⁹ Estudos recentes indicam que as pinturas rupestres mais antigas contam mais de 30.000 anos, como é o caso das encontradas na Gruta de Chauvet, em França.

Uma pequena nota acerca do que Edmund Burke aponta sobre o poder da arte e da imitação. Se o simples olhar uma obra de arte satisfaz e traz prazer, sem qualquer necessidade de comprovar com o real referente da imagem, então o *belo* encontrado representa bem o poder da imitação. Uma natureza morta, perfeitamente executada com uma luz imaculada, vale por si. Tem-se de imediato o referente e isso traz prazer. Experimenta-se o *belo*. O mesmo pode ser dito para um retrato clássico. Uma mestria tremenda torna o referente presente. O poder que a obra tem sobre o espectador deve-se ao poder da imitação que carrega. O mistério sentido vem da técnica demonstrada; a aparente capacidade de ver o original na obra e quase poder tocá-lo. Por outro lado, se a imagem olhada torna urgente a procura pelo referente, então encontra-se uma experiência diferente que não se deve ao poder da imitação da obra. Naturalmente não estão em jogo as más cópias, mas os novos simulacros; aqueles que nos apresentam um mundo novo, até. A reação do espectador é tentar compreender o que representa; procurar o referente. O mistério vem com o que se mostra na obra. E aqui o impacto está na coisa em si que retrata, e não no poder de imitação que a obra tem. Esta distinção é proveitosa porque marca duas dimensões na obra observada: uma moção porque se vê e outra pelo que se vê. E é interessante como a causa destas moções é de tal modo relevante que transforma e faz nascer novas obras. Orientam o autor. Simulacro ou cópia? Ser ou parecer? É das questões mais recorrentes que potencia a produção do trabalho artístico. É, até, o que proporciona as quebras e inovações entre movimentos e tendências artísticas que a história regista.

Com tudo isto, uma questão persiste. Haverá alguma objecção para com a imitação? Que problema traz a *mimesis*? Nenhum; é naturalmente humana. Aliás, sem ela o Homem não teria pintado as paredes da caverna e a sua mão nunca seria retirada após os salpicos. É a partir deste desejo de imitação que o Homem consegue retirar a mão e ver-se. Ainda assim, é perceptível que um mundo regido exclusivamente pela imitação não é renovado, permanece inerte. A obra de arte copia a obra de arte num ciclo eterno e vicioso. Tem de haver, então, outro elemento em jogo no sujeito que possibilita a diferenciação e o desvio. Aquilo que falta e que o sujeito cria não tem de ser exclusivamente mimético. O sujeito é artista; e por isso tende a desviar-se e a superar-se inevitavelmente. Desenvolve um desejo ainda mais profundo que advém da insatisfação do mimetismo; supera a imitação. Contornar a verdade através de simulacros já não é suficiente para conter o ímpeto do sujeito. Precisa de immortalizar a sua mortalidade. Precisa de criar novas verdades. Mais que um desejo é um impulso; uma predisposição natural tão forte que leva o pintor a criar um touro das profundezas de uma gruta¹⁰. Uma ambição; um sair do simulacro. Uma busca incessante pela novidade e pelo desvio. O grandioso épico já não é o

¹⁰ Cf. "(...) the drive, the powerful *conatus* by which (...) a first painter brought to the fore, made surge forth a bull from the depths of a grotto, in the light of the fattened wicks" (Nancy, 2016)

único palco, e o contexto moderno demonstra precisamente o extraordinário do pequeno. O modo como a obra é embrulhada ganha importância. E esta ruptura pelo desvio permite ao Homem chegar a novas possibilidades.

2.2 A verdade no fotográfico

A partir deste desejo de imitação e de criação, o Homem desenvolveu uma série de meios para fixar o olhar e a imaginação. Não se ficou pelos pigmentos da gruta e inventou meios que o acompanhassem e ajudassem na *mimesis* que tanto procura. Seja através da pintura, escultura ou poesia, o ser humano tentou sempre contrariar a sua mortalidade e preservar-se na tela para ser visto, olhado e assumido. Um dos métodos que mais contribuiu e revolucionou esta fixação, foi sem dúvida a fotografia. Cientificamente acordada¹¹, a invenção do processo fotográfico dá-se em 1839 com Daguerre que, de uma forma bastante satisfatória, consegue formar e fixar uma imagem através da luz numa superfície - o daguerreótipo. Ora, este processo revolucionou toda a indústria do registo, e afectou, de um modo particular, a pintura. A técnica que até então estava responsável por retratar o real tornou-se obsoleta, uma vez que se disponibilizou outro método mais rápido e fiel de o fazer - a fotografia. E a partir deste momento, a pintura fica livre da responsabilidade pelo real e por preservar a verdade; deixa de estar presa às linhas do visível e inicia caminho para a abstração, para a imaginação. E daqui derivam, de certo modo, todas as revoluções e movimentos artísticos *avant-garde* vindouros. Mas retomemos a fotografia que, na verdade, é o eixo central do pensamento. Este desenvolvimento imagético é definido pela sua aparente fidelidade na captação do real. O método fotográfico é nada mais que a captação da própria luz numa superfície sensível - seja prata ou um sensor digital. E a própria morfologia da palavra *foto-grafia* significa “escrita com luz”. Portanto, o resultado deste processo - a imagem que vemos - é, então, um aprisionamento eterno da luz recebida num dado instante. É o registo imediato do momento; tudo o que o Homem procurava. Ora, ao ser possível congelar a luz do exacto momento, torna-se possível congelar o próprio momento. E o congelar do instante, permite ao espectador olhar e, até, julgar - aproximando o sujeito da conquista do real e da verdade. Assim, de tão real que a fotografia

¹¹ Muitos foram os avanços científicos no século XIX que produziram resultados positivos no registo fotográfico. Ainda assim, muitos sofreram alguns problemas técnicos como a fixação da imagem formada na superfície. Hoje conhece-se uma série de cientistas que também foram bem sucedidos (alguns anteriores a Daguerre), mas visto que a primeira apresentação e patente da Royal Society foi com Daguerre em 1839, ficou essa a data formalmente aceite.

aparenta ser, atribui-se uma característica interna de verdade ao meio. A fotografia aparenta ao limite, ser a própria realidade, a própria verdade.

No entanto, facilmente se entende que não passa de uma ilusão. Realmente, a fotografia é a preservação da luz do instante, mas nenhuma imagem é verdadeiramente neutra nem espelho do real. O que se vê é sempre o resultado de várias escolhas. O enquadramento, a posição da câmara, o ângulo em que se fotografa, o olhar do próprio fotógrafo; tudo constrói a imagem e tudo manipula a fotografia. A fotografia é uma montagem e a sua forma altera o conteúdo, inevitavelmente. Não há uma verdade, há várias olhares. Então, será que a verdade está mesmo na fotografia, ou naquilo que o Homem julga que vê? No fundo, trata-se apenas de uma projecção humana sobre o meio; uma promessa de estabilidade e certeza que o Homem procura nas imagens que o constituem. É interessante reparar que esta ilusão ainda é mais intensificada num tempo de manipulação e adulteração imagéticas. Já não é apenas a intenção do fotógrafo que condiciona a imagem, as novas tecnologias e práticas permitem adulterar a verdade e, pior, criar múltiplas “verdades”, até. Mas este legado social - a ilusão de que a fotografia é verdadeira - persiste; não é óbvia a descrença. Roland Barthes refere que “a fotografia traz sempre consigo o seu referente (...): eles estão colados um ao outro” (Barthes, 2017, p. 13). A fotografia parece remeter sempre para algo concreto, algo real. Algo aprisionado na imagem. E isso mantém viva a ilusão. É “o real no estado passado: simultaneamente o passado e o real” (Barthes, 2017, p. 93). Há um lado fantasmagórico no fotográfico que parece alimentar esta crença. Uma criança que cresceu; um instante passado que não volta; um retratado que vive apenas na imagem. A fotografia aprisiona a saudade e conforta o espectador. Como em *Dorian Gray*¹², o retrato guarda vivo o retratado, o referente. É aqui que a ilusão de verdade persiste: nesta lógica referencial onde o acto de olhar a fotografia tornou-se no olhar o referente; esquecendo que ela apenas é referência, apenas é imagem. Torna-se pertinente, então, recordar que esta ilusão é uma escolha e não cabe à fotografia decidir.

2.3 O espanto como possibilidade

Espanto é um assombro, uma surpresa. E surge de algo inesperado que desequilibra uma dada conformidade. É uma perturbação ao expectável e às normas previstas na faculdade da razão. Ora, quando tal perturbação acontece, dá-se o espanto. No pensamento filosófico, quando a faculdade da razão é abalada, também é espantada. O abalo e a violência de conceitos têm um

¹² Cf. Wilde, O. (2001). *The picture of Dorian Gray*. Wordsworth Editions Limited.

espanto associado - um espanto filosófico; uma surpresa que nem a razão nem o espírito contavam. Possivelmente, o abalo do espírito que advém da experiência estética surge do espanto; a falta de conceito surpreende ao ponto de violentar o ânimo. Por isso, é relevante considerar a relação directa que o espanto tem com este abalo do ânimo, pois assim é possível aferir que o espanto é gerador de *sublime*, ou é próprio do *sublime*, ou é o próprio *sublime*, talvez. Há, portanto, uma clara ligação entre a experiência estética do *sublime* e o espanto pessoal e filosófico. Algo que retira o observador da esfera do real para uma dimensão interior e transcendente é uma manifestação clara de uma perturbação inesperada, de algo surpreendente, de um espanto. E a consciência do espanto pode ser uma boa chave de leitura para entender a experiência estética - em particular, a do *sublime*.

Vale a pena olhar brevemente o jogo entre o hábito e a novidade para se ter presente ao longo do raciocínio. O espanto, ligado ao pasmo e à surpresa, carrega consigo um fragmento de novidade. Algo nunca antes pensado nem visto, ou simplesmente esquecido. E é nesta diferença olhada que o ânimo se move. “(...) As belezas livres da natureza circundam por toda a parte o observador e por isso já têm pouco atrativo para ele; (...) e conclui disso que beleza selvagem, irregular na aparência, somente apraz como variação àquele que se cansou de olhar para a beleza conforme a regras” (Kant, 2017, p. 149). Portanto, o declínio da novidade cria um olhar habituado; e o hábito é castrador da sensibilidade. “As mesmas coisas repetem-se frequentemente, e reparam-se com um efeito agradável cada vez menor” (Burke, 2013, p. 49). A repetição cansa e prejudica a experiência estética, daí o espanto ser crucial para a renovação do olhar e do espírito. Só através dele consegue ser abalado e sensibilizado. Só através dele se pode encontrar novidade. Mas levanta-se uma problemática: onde se pode encontrar novidade? De onde vem? Do exterior ou do interior? Do sujeito ou do objecto? Encontrar novidade geradora de espanto torna-se, naturalmente, mais complexo pela recorrência mimética. O exterior parece tornar-se cada vez menos espantoso por se encontrar mais imitação que original; a repetição em redor satura e cansa o olhar. Por outro lado, se o interior não estiver disposto a ser transformado, estará pouco disposto à novidade. Mas parece haver um desejo crescente de ambição e superação fulcral no Homem. Há um desejo de saída da cópia e saída do simulacro. Quer-se sair do interior para o exterior; e do exterior para o interior também. O acordar de uma ideia interior é depois materializada em obra exterior; e, por sua vez, a obra observada faz acordar outra ideia adormecida. Evidentemente que ambos os espaços - interior e exterior - têm plena capacidade de espantar o ânimo, mas precisam de ser agitados primeiro. No caso do meio fotográfico, a quebra da ilusão de verdade pode ser grande motivo de espanto, porque rompe com um pseudo-conceito¹³ instalado no interior do sujeito. Por isso, se a expectativa de verdade for abalada e

¹³ Pseudo na medida que é baseado numa ilusão.

perder-se essa projecção sobre o fotográfico, possibilita-se a entrada do espanto; possibilita-se a experiência do *sublime* no espectador. Uma vez retirada essa ilusão, o inesperado entra em jogo e viola completamente a faculdade da razão, abalando o ânimo. Abre-se a porta ao espanto. E neste ambiente novo, desprovido de verdade, o desassossego acontece e permite ao espírito aproximar-se de uma experiência do *sublime*. Mas será isto suficiente para experimentar o *sublime*? Será que basta remover a ilusão para se dar a experiência estética? A questão é pertinente, porque qualquer espectador ciente desta ilusão, e que procure ficar longe deste olhar, não é automaticamente embebido em experiência estética cada vez que olha uma fotografia. Parece, então, ser necessário encontrar outro factor; uma intervenção que jogue com esta ausência de ilusão para permitir ao espectador chegar à experiência estética. Mas antes de procurar esse outro factor, é relevante encontrar a ferramenta ideal para remover a ilusão de verdade aparente sobre a fotografia. É preciso forçar e mostrar hipóteses que possam alterar esse olhar verdadeiro e real. Arruinar a fotografia, até. Mergulhar no processo fotográfico e entender quais as componentes que conferem esta ilusão de verdade e real à imagem.

Para se ver uma fotografia é preciso vê-la, evidentemente. E para isso é preciso que ela mostre. E para mostrar, é preciso que esteja focada. É preciso, também, que esteja bem exposta - não estar demasiado escura, nem demasiado clara. É preciso que tenha definição e tamanho e é preciso estar num meio físico, material. A enumeração destas condições, embora pareça ridícula, é conveniente para iniciar a desconstrução fotográfica, pois só decompondo o aparente óbvio se chega ao pretendido.

Vejamos o foco, primeiro. Uma câmara fotográfica é composta pelo corpo - que retém o filme ou o sensor - e a objectiva - uma lente que permite a entrada de luz no corpo. A objectiva, é a primeira etapa do processo, pois é responsável pela entrada de luz na câmara escura e pelo plano de foco¹⁴. Sendo responsável pelo foco, é também responsável por se ver detalhadamente a fotografia e o seu referente. Se olharmos o trabalho de Hiroshi Sugimoto, entendemos o carácter distinto que o desfoque confere à imagem. *Architecture*¹⁵ expõe uma série de fotografias de arquitectura totalmente desfocadas, totalmente opostas à sua finalidade - que é ver-se com nitidez o referente. Uma arquitectura desfocada, em ruína, que introduz uma certa estranheza. Mas ainda que desfocada, a fotografia mostra-se e dá a ver; reconhece-se. É caso semelhante a série *Interim Landscapes*¹⁶, de Bill Jacobson. Uma série de paisagens quotidianas

¹⁴ Para uma compreensão mais detalhada, a trilogia de Ansel Adams - *The Camera, The Negative e The Print* - é uma brilhante obra para todo o processo fotográfico. Desde a captação da imagem à ampliação/impressão final, Ansel Adams partilha todo o detalhe do seu método de trabalho para uma compreensão profunda da fotografia.

¹⁵ Figura 1.

¹⁶ Figura 2.

desfocadas, que emanam pouco detalhe para além das manchas dominadoras da imagem. Ainda que este fenómeno impulse o observador a ler e descobrir o que vê, o desfoque não é suficiente. Ainda é possível perceber e reconhecer o que se olha; o conhecimento e a razão persistem. A projecção de verdade persiste. Ora, se a ilusão persiste, não é possível uma experiência do *sublime*.

Por outro lado, olhemos a exposição do filme/sensor. É necessário haver um equilíbrio entre todo o aparato fotográfico¹⁷ para se chegar a uma exposição correcta - não estando demasiado clara, nem demasiado escura -, só assim é possível ver imagem. Mas se esse aparato não estiver em equilíbrio, então a noção de real pode não prevalecer. Notemos uma fotografia de Andrew Blauschild, *Beach blown out*¹⁸. A sobre-exposição da fotografia é tal que o espectador não retém detalhe algum. Fica-se pelo contorno e costas dos banhistas. Percebe-se algum azul distante, e pouco mais. O céu está puro branco. O primeiro plano, a água, tem apenas riscos que nos remetem para possíveis ondas e pouco mais. E esta imagem é longe do real, dado que unanimemente se conhece uma praia diferente da que Blauschild nos apresenta. Esta estranheza capta, prende. O espectador persegue a imagem com o olhar, na tentativa de reconhecer e ter presente o referente. Há um certo jogo associativo que a mente faz ao tentar ligar o que os olhos veem ao que a mente conhece - e isto é inevitável. O Homem é naturalmente assim: quer (re)conhecer, quer conquistar, quer dominar. Será, por ventura, esta a atracção para com a experiência do *sublime*? Nada mais que um desejo de conquista, superação e conhecimento próprios? E neste jogo, começa-se a descobrir o potencial *sublime* da fotografia; a capacidade de aproximar o sujeito da experiência estética.

Uma outra possibilidade de retirar o aparente detalhe e realidade do fotográfico, é alterar o tempo de exposição da imagem. O tempo de exposição é, literalmente, o tempo que a película fotográfica - ou sensor - está exposto à luz. Imaginemos uma planta dentro de uma sala escura e que é aberta uma portada para ser exposta à luz solar. O tempo, a duração que a portada está aberta - e, por isso, permite a entrada de luz - dita o tempo de exposição. E assim é no processo fotográfico. Mas o tempo de exposição não dita apenas a quantidade de luz que entra, dita também a capacidade de congelação da fotografia. Se um sujeito for fotografado a andar e o aparato fotográfico tiver determinado um tempo de exposição muito pequeno - digamos 1/1000 segundos -, a fotografia congelará o referente no momento preciso em que tem o pé no ar. No entanto, se o fotógrafo optar por utilizar um tempo de exposição mais longo - digamos um segundo -, a imagem formar-se-á durante um segundo inteiro, registando todo o movimento do referente durante esse segundo. Ora, este cenário, naturalmente, resultará no arrastamento do

¹⁷ Por aparato fotográfico entenda-se o triângulo de exposição que produz a imagem: sensibilidade à luz, abertura e tempo de exposição.

¹⁸ Figura 3.

sujeito e de tudo o que nesse segundo se movimentou ao seu redor. Em vez de detalhe e congelamento, há arrastamento e nébula. O que se depreende, ao olhar a fotografia final, é que não é a realidade, não é um cenário verdadeiro. Pois é sabido que o referente não é assim de facto e os olhos do fotógrafo não o viram como tal. E daqui concluímos que o tempo de exposição tem um papel fundamental na projecção da verdade na imagem fotográfica. Pode-se concluir, novamente, que o fotógrafo é o decisor da verdade; a suas escolhas determinam a “realidade” que se vê na fotografia. Ainda que inconsciente de tamanho encargo, é uma responsabilidade muito séria. Vejamos o trabalho de Alexey Titarenko, *Vasileostrovskaya Metro Station*¹⁹, que mostra um corrimão de acesso ao metro numa agitação brutal. Uma correria de início ou fim de dia. Uma nuvem em movimento remete-nos para dezenas de pessoas naquele instante e o arrastamento da imagem potencia ainda mais a ideia de celeuma e agitação. Mostra um contraste enorme entre a agitação humana e o estacionário - as escadas, o corrimão e o edifício. Esta manipulação do tempo de exposição anula o real e dá lugar a uma transcendência; permite, até, uma projecção do espectador para a imagem; permite ao espectador (re)ver-se naquele contexto e perceber o quão desnecessária e absurda é a azáfama diária. E esta característica reflectiva da obra - do olhar e entrar na obra- é potenciadora de *sublime* e de uma transcendência pessoal.

No que toca aos restantes componentes do chamado triângulo de exposição - sensibilidade da película/sensor e abertura - pouco ou nada acrescentam à mutação do real. A sensibilidade apenas altera a predisposição que a película/sensor tem para receber “luz”²⁰ numa proporcionalidade directa: quanto mais sensível, mais “luz” consegue receber; e vice-versa. Este sistema é conhecido por ISO, ASA ou DIN, e cada um é referente a normas padronizadas e registadas. À semelhança da sensibilidade, a abertura, para além do foco, também condiciona a entrada de luz numa fotografia²¹. Todas as objectivas são compostas por elementos ópticos e uma série de lâminas concêntricas. Estas lâminas estão dispostas de um modo particular que possibilitam a abertura e o fecho de um orifício central que dita a abertura da lente. Tenhamos uma torneira de água como exemplo. O fluxo de água é maior quanto mais aberta a torneira estiver; e, pelo contrário, é menor quanto mais fechada estiver. A mesma lógica é aplicada a uma objectiva e à sua abertura. Quanto maior for a abertura, mais “luz” entra na película/sensor; e quanto menor for, menos “luz” entra. Mas, como se pode ver, a manipulação de mais ou menos

¹⁹ Figura 4.

²⁰ Simplifica-se a referência a luz pela praticabilidade de compreensão. Na verdade a luz é composta por fotões, mas o desenvolvimento do assunto tornar-se-ia científico e denso, tornando-se um desvio bastante grande e desnecessário.

²¹ Ainda que a abertura de uma objectiva esteja relacionada com o plano de foque, não acrescenta hipóteses diferentes de remoção da verdade para além da mencionada anteriormente sobre o foque.

luz coincide com o já pensado para a sobre-exposição e nada de diferente acrescenta à remoção da ilusão de verdade.

Há, ainda, um tema que toca uma outra parte do processo fotográfico que pode ter valor nesta questão do real: o tamanho. O tamanho tem um impacto particular na nossa acepção da realidade, e na experiência estética também. Por ser norma na faculdade da razão, o conhecimento tem tabulado o tamanho expectável de inúmeros objectos e seres conhecidos, por isso é tanto mais impactante quanto mais essa norma for abalada. É o caso do trabalho de Peter Andrew, que através de *Still Life*²² confere a objetos pequenos um tamanho absurdamente maior. Uma moeda de um cêntimo - que mede cerca de dois centímetros na realidade - passa a medir quase um metro na impressão final. O que se vê? Todo o detalhe e marcas históricas; todas as imperfeições e impurezas; a ruína do tempo, até. E esta aproximação de algo que não é expectável ver, pode ser geradora de *sublime*. O mesmo podemos encontrar em Thomas Shahan²³, nas suas macro-fotografias de insectos. Olhos, patas, pelos. Todo o pormenor da constituição de uma aranha, de uma mosca ou de uma joaninha encontra-se em tamanho grande. Repulsa e atração são experimentadas; afinal, não é todos os dias que se vê uma aranha cujo olho é do tamanho de uma mão humana. Mas a curiosidade e o interesse persistem. Com José Luís Neto, em *Für Claudia*²⁴, estamos perante nove metros de fotografia. Uma tira enorme de papel fotossensível capta o olhar. Para se ver na totalidade, é preciso distância; para se ver o detalhe, é preciso aproximar e andar. O espectador passivo e cómodo sai de si e dá lugar a uma *performance*. O espectador é envolto pela infinidade da obra; anda e não acaba. Continua. “Estranheza introduzida no mundo” (Vale, 2010, p. 33). Isto remete-nos para o *matemático-sublime*, novamente. O demasiado grande; o infinitamente grande; o que a mente não consegue alcançar de imediato. Vê-se, portanto, que o tamanho da fotografia pode abalar o espírito na mesma medida que o poder de um vulcão. Seja enorme, seja microscópico, o tamanho impõe uma mudança de atitude no espectador. E por isso, não só remove a ilusão de verdade, como é potenciador de *sublime*.

Uma vez olhado e desconstruído o processo fotográfico, vê-se possível a remoção da ilusão de verdade que o sujeito projecta sobre a fotografia. Torna-se clara a possibilidade de espanto do meio. A partir de uma pequena alteração ao processo, pode-se dar o abalo do espírito

²² Figura 5.

²³ Figura 6.

²⁴ Figura 7.

e pode-se experimentar o *sublime*. A fotografia é, finalmente, libertada. Permite-se ao espectador a experiência do espanto e a possibilidade do *sublime*, a partir do fotográfico.

3. O corte: Rasgando Turner

3.1 O desejo de diferenciação e a série fotográfica

A partir de Kant e de Burke, entende-se que o hábito é castrador da sensibilidade do humano. E ao diminuir a sensibilidade, diminui-se também a predisposição para a experiência estética. Portanto, o hábito não só castra a sensibilidade como reduz em grande medida a hipótese de experiência estética. E este olhar habituado desenvolve-se pelo olhar recorrente a imitação; vem com o sucesso da *mimesis* do Homem. No entanto, o desejo de imitação não vale por si; está dependente do que lhe antecede, do novo. Facilmente se deduz que o ciclo mimético é vicioso e “se os homens se entregassem a ela [imitação] completamente e cada um imitasse o outro e assim sucessivamente num círculo eterno, é fácil de ver que nunca poderia ter existido qualquer melhoramento entre eles” (Burke, 2013, p. 69). O desejo da imitação é renovado quando surge algo novo; o desejo parte precisamente de olhar a novidade e querer copia-la, querer simula-la, querer tê-la. Mas a herança histórica dita uma série de variações às correntes e estilos praticados que se desviam precisamente da imitação. Há novidade na história, ou melhor, há rasgos de novidade. E é nestes rasgos que a *mimesis* impera. Note-se que a *mimesis*, embora seja eterna, não rege o domínio; está em segundo plano; segue o original. Mas o que é que leva o Homem a sair da imitação? Como pode o original ser criado? Pode, se quer, ser criado? Parece haver um sentimento superior à imitação que abre espaço para uma vontade de novidade. Este sentimento expande a criação artística e adapta-se sobre o olhar do hábito. Burke sugere que terá sido plantado por Deus no Homem “uma satisfação que surge da contemplação da sua superioridade em relação aos seus semelhantes em alguma coisa que entre eles seja considerada valiosa” (Burke, 2013, p. 69) - entra em cena a ambição. O humano tem, então, um potencial de mudança e transformação genericamente adormecido pelo desejo da imitação; um mecanismo próprio de superação que é activado pelo cansaço do hábito. E esta ambição permite ao Homem libertar-se da obsessão pela imitação e superar o imitador; permite quebrar o círculo eterno da cópia e dar lugar ao novo. Assim como qualquer sentimento de bem-estar e concretização, esta superação traz prazer. Um degrau que se sobe; uma conquista que separa dos restantes imitadores; um reconhecimento que é atribuído. Uma notoriedade que vem da vontade e da libertação da cópia. Mas esta busca é de tal modo estimulante que pode criar um desejo desequilibrado de ambição e de valorização. Por isso, o artista vive no equilíbrio diário entre a imitação e a ambição, numa busca incessante por entregar ao espectador habituado algo novo.

A experiência estética também é afectada pelo hábito e pela *mimesis*. O recorrente olhar a natureza e o constante trabalho artístico afectam a novidade, habitam o espectador. “As

belezas livres da natureza circundam por toda a parte o observador e por isso já têm pouco atractivo para ele” (Kant, 2017, p. 149). Se o *belo* perde “qualidade” de *belo* com o hábito e recorrência da experiência, pode o *sublime* também se tornar “menos” *sublime* com o olhar habituado? É possível uma obra e um cenário perderem o seu potencial de *sublime*? O que gerava, então, a experiência do *sublime* no século XIX pode já não o gerar agora? Pode um *Vesúvio em Erupção* de J. M. William Turner²⁵ deixar de provocar uma experiência do *sublime* no seu observador? É muito provável. Sem menosprezo algum pela obra, pelo autor ou pelo contexto histórico em que aparece, o olhar sobre a obra está de tal forma repetido e habituado que se perde o abalo do ânimo; perde-se o medo; perde-se a novidade. Ainda que universal, a experiência estética por ser repetida, gastou-se. A faculdade da razão ganhou conceito sobre a estranheza e perdeu-se a violência sobre o espírito. O que era, então, *sublime* e gerava estranheza interna, é agora *belo* e apraz por si. Pelo hábito, o *sublime* perde-se para o *belo*. Pois para o olhar que conhece Turner, Friedrich, Rothko, Gursky, Calhau²⁶ o que há de novo?

O artista é criador. Seja nas artes plásticas, seja noutros ofícios, o artista tem que acrescentar algo ao mundo; é o ímpeto necessário dele. Mais que sentimentos, aptidões ou intenções, tem de haver um desejo próprio de criação e acréscimo à natureza. É favorável, naturalmente, haver aptidão, sentimento e intenção nessas mesmas criações, mas primeiro vem o desejo de criar. Sempre. Só depois se segue a execução desse ímpeto. O artista vive num constante balanço entre a *mimesis* e a ambição - nem sempre equilibrado, naturalmente. O conforto da imitação joga com o desejo da superação; e isto é gerador de conflito, de revolta, de caos. O artista vive, necessariamente, com o conflito interno deste jogo; ora se conforma com a simples imitação, e tem-se como fraude, ora anseia a superação, e tem-se como génio. “O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio” (Merleau-Ponty, 2018 p. 25). E nesta discordância clara nasce uma nova possibilidade. É pelo fogo gerado internamente que a diferença surge. A preocupação constante de transformar o olhar do espectador promove a produção artística; cria lugar e potência para o novo. O desejo de diferença - diferenciação artística - é qualidade própria daquele que quer transformar; e é precisamente aqui que a experiência estética do *sublime* pode ser renovada. “É esta paixão que leva os homens a todas aquelas formas que conhecemos de se evidenciarem, e que tende a tornar extremamente agradável o que quer que seja que excite em alguém a ideia desta distinção” (Burke, 2013, p. 69).

²⁵ Figura 8.

²⁶ Autores que, desde o século XIX, procuram - consciente ou inconscientemente - a novidade e a aproximação do observador com a experiência do *sublime*.

Mas num mar artístico imenso, onde tudo é expectável de ser imitado, como se pode o artista destacar? Como se pode distinguir? A ambição é tão concorrida que desequilibra o artista e perde-se o destaque. Burke diz que os artistas se tendem a fechar num círculo estreito, sendo “mais imitadores uns dos outros do que da natureza” (Burke, 2013, p. 73). Esquecem a natureza; esquecem o referente original. Algemam-se numa disputa exclusiva de superação mútua. Perde-se o foco, perde-se o desejo de elevar e transformar o sujeito - que no fundo é a experiência estética. Entra-se numa competição pela ambição. A ruptura de tradições - que impulsionava o novo e a mudança de estilos “clássicos” - torna-se numa tradição de rupturas. O espectador é afastado e vive-se na ilusão. Fecham-se portas. Esquece-se que para a obra ser obra precisa de ser olhada; até lá é incompleta, falta algo. E este afastamento do centro desinteressa; põe fim à contemplação e à possibilidade da experiência estética. Ao limite, sem espectador não há obra; é a auto-destruição da arte. Por isso, no artista cresce o desejo de diferença. Retoma-se a origem e o fundamento. A fotografia nunca foi tão fotografia como em Gottfried Jäger²⁷. É apenas luz a sensibilizar uma superfície fotossensível, sem forma ou silhueta que mostre um objecto concreto. De igual modo, a pintura nunca foi tão pintura como em Pollock²⁸. Salpicos e “splashes” desprovidos de formas e desenhos, o trabalho de Pollock é, no sentido literal da palavra, pintura, tinta. E nunca nenhuma pintura o tinha sido antes. É arte pela ambição; é execução pela diferenciação. Mas estes exemplos não procuram ilustrar opiniões ou divergir a discussão, procuram antes salientar o desejo de ruptura e saída do expectável que todo o Homem parece ter. Foge-se à estagnação e renova-se o espaço do olhar. O artista afasta-se da pressão comunitária e potencia a diferença. Sai da norma; respira de novo. Quebra o círculo eterno do hábito e abre novamente a porta à experiência estética, para assim poder renovar o olhar do espectador.

Enquanto autor, foi claro desde início que o desenvolvimento teórico da inquietação pelo *sublime* teria necessariamente de ser acompanhado por uma execução e procura práticas. Um crescimento teórico, para um artista, sem um desenvolvimento prático torna-se pobre; assim como o crescimento artístico desprovido de crescimento teórico - intelectual, ao limite - pouco sentido faz, uma vez que ambos se complementam e se favorecem. Por isso, uma série fotográfica foi - sendo - produzida paralelamente ao crescimento do pensamento. Mas, dada a noção kantiana de *sublime*, o encontro dessa experiência estética com um meio aparentemente real e verdadeiro, era desafiante. Como se rompem conceitos da razão através de uma fotografia? Como se motiva o desprazer e o prazer no espectador através de uma fotografia?

²⁷ Figura 9.

²⁸ Figura 10.

Parecia paradoxal. Mas o desejo de superação pessoal persistia; um fogo interno ardia pela procura da resposta. E um sinal claro evidenciou-se: a desconstrução da fotografia. Se o que prejudica a experiência estética neste contexto é o olhar verdadeiro que o Homem impõe à imagem fotográfica, então a solução passou por forçar o Homem a não ter esse olhar. Tornar claro que a fotografia não é verdade, mas constante manipulação. A resposta mais natural e evidente para o efeito foi a alteração do tempo de exposição - a longa-exposição -, que não é novidade no meu trabalho de autor. A partir de alguma prática na execução, os resultados foram satisfatórios na sua grande maioria e pertinentes para a experiência estética do *belo*. Mas sabiam a pouco e pareciam não encaixar no pensamento filosófico. Pareciam não saciar o fogo que ardia internamente. Recordavam algo já visto; a execução produzia constantemente algo familiar - e talvez por isso se encontrasse prazer tão facilmente. A imagem era clara na imitação; estava presa ao círculo do hábito e transportava de imediato para o romantismo do século XIX. Não havia novidade; via-se Turner²⁹.

Mas a separação a William Turner não foi óbvia. Havia uma atração misteriosa que persistia na produção dessas imagens românticas. O apagar a aparente verdade na fotografia gerava algo equiparado a uma experiência estética; gerava um prazer enorme no risco implicado e no resultado final. Enquanto fotógrafo, encontrava algo que não só entusiasmava, como prendia; um medo que atraía. Talvez se entenda este mistério retomando a lógica referencial do fotográfico. Antes de se materializar, a fotografia é um estar, um presenciar, um testemunhar. Para fazer fotografia tem que se estar, ver e capturar. Mesmo a distorção do real, implica ver o real, testemunhar o referente. A fotografia precisa de ser feita; é da sua natureza ter um fotógrafo. Portanto, o acto de fotografar algo provocador de experiência estética implica também testemunha-lo, experimenta-lo, vivê-lo. Fotografar a rebentação das ondas numa falésia implica assumir o risco dessa mesma falésia; fotografar uma tempestade implica presenciar as suas consequências e riscos eminentes. E daqui se entende que captar ou produzir algo possibilitador da experiência estética do *sublime* não se dá numa execução tranquila e descansada, mas impõe um mergulhar nessa mesma experiência. Implica procurar a pedra mais estável para poder registar a violenta rebentação do mar sobre a rocha; sentir o desprazer e o prazer que estão em balanço. E este enigma toca uma sensação próxima de transcendência - uma elevação da alma - que possibilita ao autor sair de cena para que a cena se mostre; ao limite, parece que o fotógrafo sai de si e dá espaço à pura produção artística³⁰. Portanto, a procura pela experiência estética condena o espírito do artista ao abalo, à ruína. E neste contraste de sensações e moções encontrava uma fixação; uma atracção perigosa pelos resultados obtidos.

²⁹ Entenda-se por Turner o pintor britânico J. M. William Turner (1775 - 1851).

³⁰ Recordando as palavras de John Cage a Philip Guston: “Depois, se tiveres sorte, até tu saís” (Guston, 2011).

Atracção esta que era ainda mais intensificada com a comparação a Turner. Afinal, quem não quer ser William Turner do seu contemporâneo? E os resultados cativavam; a comparação era fascinante. Mas nada era senão o conforto da imitação. Não correspondia ao desejo nem à promessa procuradas; não era fiel ao pensamento e não reflectia a tese. Era, então, urgente separar-me e libertar-me de William Turner; deixar a *mimesis* e procurar a diferenciação artística. Era preciso cortar, era preciso rasgar. E desta necessidade surge o corte.

A série fotográfica *Rasgando Turner* desenvolveu um carácter performativo intrínseco. O gerúndio do título confere às obras uma continuidade, uma ação constante. Remete para um acto que é prolongado, sem fim, na esperança de alimentar um ciclo eterno. O “rasgando” não se trata apenas de uma referência ao corte necessário para a realização em si, mas procura ser um apelo ao espectador. Um incentivo à diferença. Que o espectador também possa rasgar os seus Turners e procurar algo novo, algo causador de espanto. E como no teatro, a série decorre em actos; sete apontamentos que me permitiram libertar da imitação. O rasgar não é um insulto histórico, mas antes um elogio; só emulando Turner foi possível chegar a algo novo, a algo diferente. E o título da série é justamente a referência a William Turner cruzada com a acção contínua de rasgar, de causar espanto. Eis a série.



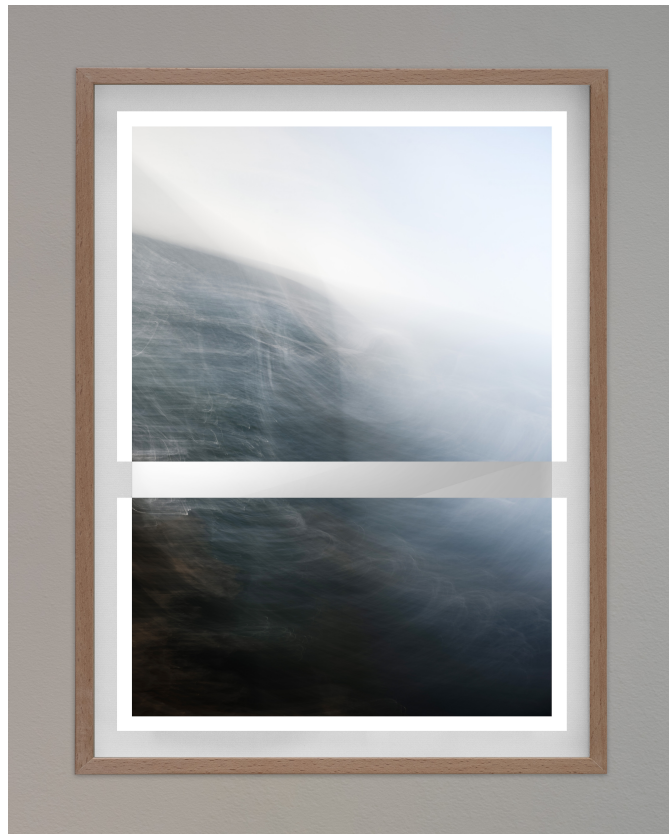
Rasgando Turner, *Acto I*
120 x 156 cm



Rasgando Turner, *Acto II*
120 x 156 cm



Rasgando Turner, *Acto III*
120 x 156 cm



Rasgando Turner, *Acto IV*
150 x 110 cm



Rasgando Turner, *Acto V*
120 x 156 cm



Rasgando Turner, *Acto VI*
150 x 110 cm



Rasgando Turner, *Acto VII*
120 x 156 cm

3.2 A introdução do corte e a procura pela ruína

A segunda metade do século XX, em Portugal, é invadida pela vontade de quebrar o círculo mimético da prática artística. Liberdade, vanguarda, modernismo, minimalismo, abstração; toda a veia artista pulsava pela inovação e desejo de novidade. O trabalho de Fernando Calhau não é exceção e corrobora precisamente para a caracterização desta época portuguesa como uma época moderna; não apenas na prática, mas no pensamento artístico também. Vítor da Silva afirma que “(...) o desenho de Calhau não reproduz efeitos de aprendizagem, lições de academia ou outros exemplos forçados, ele acontece, inesperadamente, por entre as deambulações, isoladas e incertas, de um apelo, de uma vocação” (Fundação Calouste Gulbenkian [FCG], 2007, p. 12). O desenho acontece; liberta-se, expressa-se. É intenção do desenho ser desenhado e viver no papel. “Cada série suscita a ocasião e o vazio indispensável para que o processo de desenho tenha lugar” (FCG, 2007, p. 13-14); é o desenho a ser desenho. Calhau desafia os limites do carvão e do papel. “Não há nada a representar. Apenas uma resoluta e rapsódica ‘negação’. Seja a densidade do negro, seja o ‘vazio’ que prefigura a noite. O desenho de Calhau resulta, sobretudo, da visibilidade do acto” (FCG, 2007, p.15). A obra é, com ou sem o autor; e completa-se ao ser olhada, ao ser vista e não porque o autor assim quis. Deste modo, a prática de Fernando Calhau não está estrita aos limites nem aos consensos artísticos. Quebra o hábito. Parte de um esvaziamento e de uma libertação de amarras, barreiras e ideias. John Cage, em conversa com Philip Guston, retrata de uma forma magnífica este processo criativo: “Quando se começa a trabalhar, toda a gente está no estúdio - o passado, os amigos, os inimigos, o mundo da arte e, acima de tudo, as tuas próprias ideias - todos estão lá. Mas à medida que vais pintando, eles começam a sair, um a um, e ficas completamente só. Depois, se tiveres sorte, até tu saís”³¹ (Vale, 2021). O artista esvazia-se para dar lugar à obra. A diferenciação artística vem de uma profunda experiência de esvaziamento interior. E estas deambulações que provocam a Calhau a sua produção artística chegam até ao espectador embrulhadas no que parece ser uma experiência estética do *sublime*. Neste contínuo empurrar de limites, Calhau³² persiste na novidade e apresenta o corte. Pelo carvão, o sujeito é forçado a perceber a causa da sombra que olha. É um corte ou é desenho? Uma incisão sai do papel. Uma janela é aberta para o interior da obra e nela o espectador é cativo, entra indiscretamente, como se de um espelho se tratasse. A obra projecta no observador o que ele não vê em si. Dá-se um processo simbiótico no qual a obra e o espectador se complementam. O sujeito parece

³¹ Tradução livre do inglês: “When you start working, everybody is in your studio – the past, your friends, enemies, the art world, and above all, your own ideas – all are there. But as you continue painting, they start leaving, one by one, and you are left completely alone. Then, if you are lucky, even you leave”. Philip Guston, *Collected Writings, Lectures, and Conversations* (ed. Clark Coolidge). Berkeley: University of California Press, 2011, p. 30.

³² Figura 11.

completar-se ao encontrar estranheza no simples corte. E no centro desta roda-viva experimenta-se o *sublime*.

O corte é uma fenda, um buraco, um rasgão, um golpe, uma incisão. Algo com origem num acto destruidor. “Dentro do deserto de cinza a cratera rectilínea deixa a precisão da sua passagem e a notícia da sua marca” (Alves & Calhau, 2001, p. 45). O corte é, portanto, provocado. Não é apenas consequência, mas anúncio. Anuncia e permite reconhecer a intencionalidade do acto. Tem uma tensão associada que prende e repulsa o olhar. Seja ele na pele ou no papel, entende-se que se trata de uma consequência, de uma perturbação ao estado natural do meio. O rasgão, a ferida, o corte, por norma não são prazerosos ao olhar; o corte perturba o ser; causa distúrbio. E daqui surge tensão: uma dor adormecida por detrás da mente que é activada no reconhecimento do desfecho, como o sabor amargo que automaticamente vem à boca ao olhar uma rodela de limão. Mas o corte não é uma simples divisão ou abertura; é mais profundo. É uma interrupção, um suspense que é imposto ao espectador. Uma respiração que é sustida; uma *performance* que é exigida ao olhar; um salto que deve ser dado para que a peça se complete. E no encontro com a estranheza do corte (re)nasce uma experiência estética. Uma experiência que interroga, que confunde, que dá uma comichão por detrás da mente do espectador por reconhecer a falha que lhe é apresentada: um defeito aparente, uma interrupção inesperada, um corte no olhar. E é precisamente esta estranheza inesperada que torna possível a experiência estética do *sublime* no trabalho de Fernando Calhau. “As unhas cravam-se no corpo virado do avesso e à superfície afundam-se os sinais dessa garra que te quer agarrar e levar-te com ela para longe, muito longe, para dentro de ti” (Alves & Calhau, 2001, p. 27). O que se experimenta com Calhau - o *sublime* - é uma viagem que leva o espectador. Com emoções antagónicas de prazer e desprazer, repulsa e atração, fuga e submissão; o espectador entra inesperadamente na viagem e afunda-se, entrega-se. A obra obriga-o a sair de si, a beber e a transformar. Dá-se a transcendência; não necessariamente o encontro com o divino, mas uma elevação extraordinária do ser. Uma transformação. A alma que olha a obra é exaltada e sai de si; tudo para voltar ao lugar de onde saiu, para voltar a si mesma transformada.

O corte proporciona, também, um espaço novo: o vazio. Espaço que possibilita a criação de nova imagem ao ligar dois lados da obra. Enche o observador de curiosidade e de um olhar diferente que galvaniza a alma para o pensamento. É um acrescento que se torna fronteira e passagem; uma terceira margem. O vazio dá espaço ao *sublime* para ser experimentado.

O corte em si não é novidade no contexto artístico; tem acompanhado a tradição de rupturas da produção de arte. Seja no desenho de Calhau, seja no rasgar literal do papel com

Lucio Fontana³³, seja no rasgar a identidade através de tinta por cima do rosto com Helena Almeida³⁴. É extraordinário como em todas as situações o corte parece remover algo da obra; acrescenta “incompletude”: remove espaço, retira identidade, abala conceitos. E esta remoção a que a obra é sujeita, permite ao espectador cruzar-se com o seu próprio corte, com o seu próprio vazio; e talvez experimentar o *sublime*. Um olhar que se quer desviar, mas não consegue; um amargo que traz prazer; uma ponte que liga margens interditas; um desconhecido que se quer conhecer. Um rasgão que marca o corte do contemporâneo com o romantismo; um rasgar Turner, um rasgar Friedrich. Não por insulto histórico, mas pelo desejo de desvio; pela procura de uma voz própria. A experiência estética é dinâmica e a busca do *sublime* no contemporâneo não se pode delimitar pelo que este já foi, mas partir disso para chegar a algo novo; porque a repetição cansa o olhar e gasta a experiência estética. Recorde-se: para o olhar que viu Turner, Friedrich, Rothko, Gursky, Calhau, o que há de novo? A experiência estética pode, então, ser alcançada pela novidade do corte, assumido e público. Calhau transporta ainda mais o espectador para uma dimensão interior ao obriga-lo a pensar. O corte que se vê não é bem um corte, mas parece um corte. *This is not a landscape*³⁵ não é uma paisagem; é como o cachimbo de Magritte. Recorda o espectador que aquilo que vê não é o referente. E o trabalho de Fernando Calhau foi o encontro necessário que possibilitou a diferença e o desvio. Forçou o olhar a reconhecer a fotografia como manipulação longe da verdade. Forçou o fotográfico a sair da faculdade da razão e a abalar o ânimo daquele que olha o corte como erro aparente na imagem perfeita. Com este rasgão, a série fotográfica saiu do expectável e possibilitou o espanto. Deixou de ser cópia e surpreendeu, podendo, assim, aproximar o espectador da experiência estética do *sublime*.

É relevante salientar, ainda, que o corte não é apenas consequência, mas anúncio. Tem uma dimensão própria que denuncia a sua origem escondida - o autor. Aquele que inicialmente perturba o meio; aquele que aplica o distúrbio para garantir a interrupção, o suspense e a inquietação. O acto de cortar parece também produzir uma experiência estética. Não apenas no espectador que olha o corte, mas no criador que o executa. Seja pelo erro da acção ou pelo receio de arruinar o próprio conteúdo artístico, o violentar uma peça perfeitamente romântica impõe cautela e respeito ao criador. O rasgar, para tentar tocar um estado mais profundo do sujeito, dá lugar a uma experiência do *sublime* no próprio autor. Uma aflição desafiante, uma vontade indesejada, um receio que entusiasma; o artista contraria a sua maternidade pela obra e

³³ Figura 12.

³⁴ Figura 13.

³⁵ Figura 14.

experimenta um pouco o *sublime* ao destruí-la, ao arruína-la. O corte parece trazer a destruição, na mesma medida em que o tempo traz consigo a ruína. O corte introduz desgaste à obra, escombros. É auto-destrutivo e mostra o que se quer escondido, mostra o interior do ser e da obra. O acto de cortar torna-se olhar atento da destruição; o corte torna-se desejo interno de ruína.

A ruína é condição e propriedade humanas. Não existe definição na natureza, porque não faz parte dela arruinar, nem destruir. A natureza procura equilíbrio em todas as suas dimensões e não tem espaço para a ruína. Assim como não tem espaço para o vazio e para a não-existência; são noções de génese humanas. Nada não existe na natureza; o vazio não tem lugar. É uma necessidade do Homem; uma ânsia de se preencher e projectar no exterior; um grito causado pela sua mortalidade. A ruína, como objecto destruído, é reflexo da imperfeição do Homem; é testemunho do tempo. Um templo caído e abandonado é conquistado pela natureza e é-lhe atribuído o estatuto de ruína. Mas este estatuto ultrapassa a simples característica física e material, é qualidade interior e misteriosa. “A contemplação das ruínas produziu sempre um fascínio peculiar, só explicava, se contiver algum segredo da vida, da tragédia que é viver humanamente e daquilo que palpita no seu fundo” (Zambrano, 1995, p. 217). A ruína projecta e potencia a faculdade da imaginação para um campo que nunca foi e nunca será; uma transcendência apenas explicada pela experiência do *sublime*. Na ruína olha-se e é-se olhado; desenha-se o rasto de algo que nunca foi e é-se olhado por algo vencido pelo tempo, mas que permanece como sinal. O sonho e o desejo acompanham aquele que a olha. Há uma certa aproximação ao divino, até. Uma busca idílica de preencher o vazio que falta; de encontrar o complemento que nunca existiu. Uma procura mortal pela imortalidade. “Falta alguma coisa. Que se perdeu ou nunca chegou a existir? (...) porque ele é o que é, o que falta só nós o introduzimos” (Vale, 2010, p. 33). E o que é introduzido nada é senão o vazio, ou antes, a necessidade de preencher esse vazio. A ruína olhada puxa para si o sujeito que é forçado a entrar e ir atrás; sem querer, o espectador mergulha na experiência e o que inicialmente o afastava em desprazer, aproxima-o com prazer. O Homem descobre que pode projectar sobre a ruína os seus sonhos, os seus desejos, porque a ruína tem a fantástica capacidade de ser o que nunca foi e nunca será. Dá-se o encontro com algo suficientemente forte para transformar o espectador. Um animal não repara na ruína, apenas vê um monte de pedra ou apenas nada de diferente daquilo que o rodeia. Mas o olhar humano vê a ruína e projecta sobre ela uma fantasia e um fascínio que o transcendem: um templo antigo; uma saudade eterna; um amor que nunca aconteceu. E é na projecção deste olhar que o ser se cruza com a sua fenda interior, com o vazio, com a sua pequenez; reconhece o espaço que precisa de ser preenchido. A experiência estética do *sublime* é a chave para este encontro; é a mão que restitui a ruína, o olhar que vê a ferida. Não é divino, mas passagem que possibilita esse encontro. Uma experiência que permite o próprio humano

ver-se e preencher-se no objecto, na obra; onde se cruza com o perigo que é ter consciência do seu próprio vazio e da sua pequenez. E o *sublime*, além de dar a conhecer esse vazio, permite ao sujeito preenche-lo momentaneamente; faz presente o ausente. E a ruína, o vazio “(...) não está à nossa frente (...), mas em nós, mas dentro, e que não somos os que têm o nada como futuro - é essa a sorte dos animais - mas os que levam o seu nada no interior. (...) Aqui. De todos os animais somos os únicos que têm esse buraco para carregar” (Vale, 2010 p. 33). O vazio e a ruína nada são senão condição humana. E o corte em *Rasgando Turner* procura encarnar essa mesma condição.

3.3 O espelho como ponte entre o espectador e a obra

A experiência estética do *sublime* é avassaladora e gera atração a partir da estranheza. É centrípeta; é um sair para dentro; do interior para o interior. A inibição das forças vitais seguida de uma efusão tanto maior das mesmas, impõe ao espectador uma mudança, uma transformação interior. A afronta desagradável inicial é apenas meio para a superação e elevação. O abalo do espírito nada é senão um corrimão para o pensamento. Com isto, o espectador deixa de ser passivo; é activado. Mas o simples corte não tinha força suficiente para este salto do espectador nem para a sua activação. O corte parecia um apontamento ou uma nota de rodapé no meio da mancha enorme da imagem. Em vez de separar, juntava através do díptico. E era imperativo intensifica-lo; expo-lo; assumi-lo. Era preciso exagerar e para isso foi relevante explorar aquilo que o corte deixava para trás: espaço, vazio. Não deixar o salto do olhar cair no nada, mas preenche-lo; completar a ruína com a montagem. A solução passou por olhar o corte com mais profundidade e entender o que realmente implicava no espectador.

O corte é uma janela aberta para o interior e quem o olha projecta-se na ruína que encontra. O espectador parece assim entrar no corte. A obra cortada torna-se espelho, reflexo do *homo spectator*. Cria ligação; a obra torna-se extensão do espectador. O sujeito reconhece essa projecção e encontra-se na obra; ao limite, a obra desvenda o segredo de quem a olha e, como num espelho, o espectador descobre-se. Não é apenas absorvido pela estranheza implícita, mas é também projectado para a obra. Sai de si; e a obra parece mostrar precisamente o original, a verdade de quem a olha. *Original Copy*³⁶, de Daniel Blaufuks, intenciona esta mesma ideia; o espelho mostra a cópia original, a origem mimética. E nesta saída para a imagem, para o

³⁶ Figura 15.

espelho, o espectador cruza-se consigo mesmo, experimentando uma estranheza atractiva; encontra uma ruína escondida que o esperava há muito tempo. A experiência do *sublime* não traz apenas o confronto interno, mas a descoberta de que a possibilidade de elevação da alma está no espectador; não fora, mas dentro³⁷. A experiência estética é o caminho necessário para esta percepção; é o espelho necessário para o espectador se ver e se encontrar para “desenvolver e apurar a alma” (Kandinsky, 2020, p. 114). *Perpectual Camera*³⁸, de Blaufuks, apresenta ao espectador um espelho com a gravação “câmara perpétua”³⁹, que na verdade, é a qualidade própria do espelho. É uma câmara, porque cria imagens e é perpétua, porque mostra eternamente o que apareça na sua frente. E esta câmara perpétua forma uma nova imagem e faz nascer um novo espectador. Para além do reflexo óbvio e ontológico do material, torna presente o ausente; arruina o velho espectador para o transformar em novo. O espectador sai de si para entrar em si; *extra locum suum*⁴⁰. Está de tal modo projectado no espelho que, ao limite, faz parte dele. Perde-se o autor e entra o espectador. A obra distancia-se do seu criador e existe sem ele. O espectador é personagem principal. “Ela [a obra] adquire vida própria, converte-se numa personalidade, num sujeito independente, animado por um sopro espiritual, um sujeito vivo com existência real - um ser” (Kandinsky, 2020, p. 113). A obra existe e transborda-se para o espectador; e o espectador para a obra. Projectam-se. Confrontam-se. Apropriam-se. Experimenta-se o *sublime*.

Com esta dinâmica de vaivém, dá-se um efeito de arco na experiência estética; um ir e voltar. O espectador sai de si para regressar a si. Mas para se dar o regresso, é necessário confronto e transformação. Nesse confronto para transformação interior, a obra é reflexo do espectador, age como espelho que permite o confronto. Perseu consegue derrotar a Medusa porque a olha através do reflexo do escudo, não o conseguiria fazer olhos nos olhos. Precisa de um intermediário. E é a partir do reflexo - do espelho - que Perseu é bem sucedido no confronto e se supera. O espelho torna-se, então, campo de batalha; uma linha de confronto que permite encarar o desconhecido, o mistério, o próprio ser, até; encarar o que se tem escondido para transformar e elevar o ser. Não é próprio do humano ver-se inteiramente a ele mesmo; a anatomia natural não o permite. Apenas se pode ver parte, e nunca o todo. Mas pode ser olhado integralmente por outro, ou com auxílio de uma superfície espelhada. E quando finalmente se consegue ver, não é verdadeiramente o próprio ser que vê; é uma projeção, uma extensão

³⁷ “(...) o buraco não está à nossa frente (...), mas em nós, mas dentro” (Vale, 2010 p. 33).

³⁸ Figura 16.

³⁹ Tradução livre do original “Perpectual Camera”.

⁴⁰ Do latim: fora de si; fora do seu lugar.

condicionada. Como Narciso⁴¹, vê outro; uma reprodução, uma cópia original. O olhar projecta interesse, moral e contexto que não permitem ver o verdadeiro sujeito. Mas, ainda assim, o espelho é útil para o espectador se ver e confrontar. A experiência estética do *sublime* parece ser também essa mesma batalha. Entre o ser e o parecer; a verdade e a cópia; o novo e o velho. À semelhança de Perseu, é preciso matar o espectador antigo para fazer nascer um novo, transformado. Apenas assim o ser se eleva e se supera; apenas assim o espectador completa o arco e regressa a si. O espelho é, então, meio determinante para o confronto com o desconhecido e com o misterioso. Por ele, o espectador é capaz de se ver e encontrar o *sublime*.

A ideia de montagem é aqui relevante porque permite ligar as margens criadas pelo corte. Enquanto o corte separa, a montagem cose e intensifica; a montagem preenche. Procura “estabelecer afinidades ou contrastes criadores de intensidades. (...) ‘Uma coisa velha torna-se nova se a separas do que a envolve habitualmente’”⁴² (Vale, 2012, p. 13), acrescenta Bresson. A montagem permite, então, ligar partes que não tinham sido pensadas juntas e isso abre um enorme leque de possibilidades para a fruição e para a experiência estética. A montagem é geradora de novidade, transforma o velho em novo, espanta o espectador habituado; ao limite, a montagem confere nova vida à obra. “A aproximação não é uma tentativa de nivelção igualitária de tudo, ou homogeneização, mas de manter a *diferença do diferente*”⁴³ (Vale, 2012, p. 13) e só por isto que as partes distintas se completam e unificam. É pela ligação do diferente que a montagem transforma e toca o espectador. E se o corte cria vazio na obra, a montagem do espelho parece completar e preenche-la. A fenda é completada pela projeção do espectador. A obra não reflecte apenas o sujeito, mas também o seu interior.

O espelho tornou-se chave da montagem; criador de nova imagem. Partindo de Bresson⁴⁴, a montagem torna novo aquilo que está separado do seu contexto expectável. E a introdução do espelho no corte da fotografia é precisamente a montagem de diferentes mundos, de diferentes propósitos. E juntos completam-se; tornam presente o ausente; trazem à superfície o espectador, que pode finalmente entrar e apropriar-se; tornar-se obra. Assim, o vazio do corte torna-se espaço para o espectador existir e pensar. “Extra locum suum”; o espectador e a obra existem fora de si, transbordam-se um para o outro. Veem-se mutuamente. E ao se verem,

⁴¹ Narciso, pela mitologia grega, olhou o próprio reflexo através da água de uma lagoa e apaixonou-se pela pessoa que viu. Desconhecendo que se tratava do seu próprio reflexo, acabou por morrer na água que o reflectia quando tentou alcançar a pessoa amada.

⁴² Tradução livre do inglês: “The establishment of affinities or contrasts which create intensities. (...) ‘an old thing becomes new if you detach it from what usually surrounds it’” (Vale, 2012, p. 13).

⁴³ Tradução livre do inglês: “The bringing together is not an attempt to reduce everything to the same level, or to homogenise, but to maintain *the difference of the different*” (Vale, 2012, p. 13).

⁴⁴ Cf. “an old thing becomes new if you detach it from what usually surrounds it” (Vale, 2012).

conferem existência um ao outro. A dinâmica da montagem corte-espelho tornou-se, então, chave para a profundidade; uma possível solução para o olhar habituado. E a montagem do espelho sob o corte não só faz nascer um espectador novo como faz também nascer uma nova imagem, uma nova obra. É interessante como o contexto, o lugar e os olhos que a olham - e, por sua vez, olham o espelho - renovam continuamente a obra. Constroem novas narrativas e novos olhares. Novos espectadores projectam-se no espelho, formando uma nova imagem. A cada novo olhar, uma nova obra. Quiçá, a obra torna-se no próprio espectador transformado, novo. E ao limite, esta solução de montagem parece iniciar um ciclo de renovação do Homem e da obra.

3.4 Acabamento e montagem

A fotografia é diferente de outros meios artísticos na medida em que pode existir e replicar-se numa variedade abismal de superfícies, proporções e materiais. Por isso, foi importante escolher o material, o tamanho e o acabamento de cada obra, para a fruição do espectador se aproximar da experiência estética desejada. O papel de algodão potenciou uma profundidade inteiramente diferente na obra. Por não ser brilhante nem reflectivo, permite ao espectador entrar e perder-se na tonalidade e variedade de cor que o papel expõe. Criou, de facto, uma dimensão que nenhum outro papel seria capaz de criar. Mas para além do tipo de papel para a impressão, a tinta também foi de extrema importância. O jacto de tinta com pigmentos de doze cores diferentes permitiu uma riqueza e profundidade imensa em cada ponto da imagem. Antes disso, foi necessário decidir o tamanho que cada obra teria. Pelo *matemático-sublime*, entende-se que o tamanho e a proporção da imagem carregam um peso grande na experiência estética. O absolutamente grande envolve o olhar e abraça o espectador, impondo um respeito imediato - o prazer negativo que Kant menciona. Portanto, a dimensão da série teria de ser naturalmente maior do que a prática habitual para poder proporcionar esse encontro; para que abalasse o ânimo e violentasse o espírito. Tornar a obra maior que os olhos do espectador foi, então, o método ideal para permitir a entrada na obra e a quebra do olhar habituado. Um metro e meio de imagem permite ao espectador abraçar e ser abraçado pela obra; é a distância justa para o olhar se perder na vastidão e se encontrar no espelho - na nova imagem. Portanto, o grande formato foi a escala excelente para permitir e forçar o espectador a entrar na imagem.

O acabamento foi, ainda, um passo relevante para o projecto. O modo como a obra é entregue ao espectador tanto pode enaltecer como quebrar a experiência estética. Por isso, foi

preocupação encontrar o modo ideal de proceder para efeitos de montagem e moldura. Para destacar e não fechar a imagem, foi vantajoso levantar a impressão e distancia-la da parede. Esta separação não só permitiu criar relevo e “tridimensionalidade” à montagem, como abdicou de *passe-partout* que, por si, fecha e limita a experiência a uma esquadria. Esta elevação provoca interesse e confere dinâmica à peça. O acrescento do espelho também requereu uma certa ponderação. Não era suficiente juntar ao seguimento da mancha da imagem; por ficar no mesmo plano que a superfície impressa, parecia não fazer entrar na obra. A continuidade do plano não dava profundidade e era necessário intensificar a separação da imagem e do espelho. Daqui, surgiu a ideia de o afundar e separar da impressão; enquanto a mancha da impressão é levantada, o espelho é empurrado e posto num plano interior à mancha, como se estivesse dentro. Esta prática não só permite ao espectador projectar-se na obra, como confere precisamente a ideia de interior e exterior da superfície comum. Há um primeiro plano exterior que é olhado - o natural de qualquer mancha de tinta - e outro no interior que é descoberto; onde o espectador pode entrar, (re)conhecer-se e sair. E esta dualidade de interior-exterior vai ao encontro, justamente, da ideia de projecção do ser na obra que é parte estruturante do entendimento do *sublime*. No que toca à caixa envolvente e que permite a conservação da peça, era importante ser algo discreto. Um apontamento que passasse despercebido. Nada de preto ou escuro que circunscrevesse a experiência ao limite da moldura. Algo natural que encaixasse perfeitamente em qualquer contexto e possibilitasse, também, a expansão da obra; que conferisse a ideia de pertença natural e não de montagem local forçada. Mais natural que a cor primária da madeira, não existe. Daí a faia ter sido uma escolha evidente para completar toda a montagem desenvolvida.

Com a conclusão da montagem, o pensamento materializou-se e ficou exposto, público; finalmente pronto a ser acolhido e fruído.

Conclusão

Entusiasma a aparente possibilidade de trazer algo novo para o mundo. A sensação de descoberta de novidade carrega no autor um grande prazer interior. Mas a inovação e a descoberta não são tarefas simples e têm-se, aparentemente, como impossíveis - ou improváveis. O que descobrir depois de já se ter descoberto o fogo e o modelo heliocêntrico? O que inventar depois de já se ter inventado a roda e o processo fotográfico? Parece haver uma quantidade limitada para o novo e, pior, parece que o limite está cada vez mais próximo. Ainda assim, é interessante como a ambição do sujeito permanece inabalável nessa demanda pelo novo. O Homem não se cansa de procurar e falhar; tem um dom incessante e extraordinário. Torna fundamental o equilíbrio entre o pensamento e a criação para se aproximar do novo. Tal como a vida de artista é o equilíbrio entre imitação e ambição, é nesta tensão de pensar e criar que o Homem pode chegar à descoberta da novidade. E, portanto, foi esse caminho que procurei tomar para este trabalho de projecto: procurar equilibrar os passos entre pensamento e criação.

Partindo de um olhar kantiano do *sublime*, foi fundamental preparar os alicerces para o desenvolvimento e construção. Kant permitiu uma visão clara e estruturada do que é e do que implica uma experiência estética; do prazer que o canto do rouxinol traz ao seu ouvinte à repulsa que o encontro com uma tempestade em alto-mar impõe ao ser vivo que a testemunha. O fascínio pelo *sublime* era de tal modo intensificado pela leitura e pensamento que fazia brotar um grande desejo de cruzamento com o fotográfico. Mas havia uma dificuldade: uma ilusão de verdade parecia reger a interação do sujeito com a fotografia. E isso prejudicou a experiência estética. Foi preciso, então, desmascarar essa ilusão para possibilitar o encontro do espectador com o *sublime*. Consequentemente, foram feitas inúmeras fotografias que quebravam precisamente essa ilusão, mas depressa percebi a familiaridade do que produzia. As imagens eram habituais; já tinham sido vistas; não traziam novidade. Portanto, teria de ir para além da técnica, para além do processo fotográfico. A imagem impunha intervenção, caso contrário era mais do mesmo, era imitação. Para isso, Fernando Calhau e María Zambrano foram fonte de inspiração para chegar ao corte e à ruína; à destruição da imagem. “Uma coisa alcança a categoria de ruína quando o seu desmoronamento material serve de suporte a um sentido que se estende triunfador; sobrevivência, já não do que foi, mas do que não conseguiu ser” (Zambrano, 1995, pp. 217-218). A coisa arruinada carrega consigo tamanho mistério, estranheza e familiaridade que se manifestou como possível solução para a experiência estética. Só arruinando o romantismo cheguei ao novo; a algo que não conseguiu ser. Fernando Calhau confere uma dimensão própria de ruína através do corte que o desenho acrescenta, por isso,

parte da solução de *Rasgando Turner* está precisamente na introdução do corte. Um corte que ainda se mostra bem definido, mas que abre espaço e anuncia um novo caminho; uma nova experimentação; o anúncio de uma ruína vindoura. E partindo da ideia de projecção que o espectador tem na ruína - em que se projecta e se encontra misteriosamente - surgiu a ideia de espelho; superfície onde também o espectador se pode projectar e encontrar; onde se vê outro, novo. E foi a partir do jogo complementar entre o corte e o espelho que a novidade chegou. Novidade esta que se mostra chave para o espanto e para a possibilidade da renovação da experiência estética do *sublime*. A montagem corte-espelho tornou-se, então, acrescento ao fotográfico e possibilitou o novo gerando nova imagem.

Houve, ainda, uma intenção paralela que foi crescendo com o pensamento: a de entusiasmar o espírito para a experiência estética. Mais que uma lição da prática fotográfica ou de estética, o rasto do pensamento aqui marcado tentou mostrar um desejo e uma fome do próprio pensamento. Justamente isto: mostrar ao leitor-espectador a beleza do *sublime*. Alertar para o fascínio inerente à experiência estética. Não por capricho nem ode a Kant, mas pela relevância que pode ter na discussão e concepção da arte no contemporâneo. Não se conhece a lei universal que determina a estética, por isso cabe à relação com a obra - e com a natureza - determinar que sensações emergem e se sentem. Só a partir dessa relação se consegue fruir e julgar. E o crescente desinteresse colectivo pelo pensamento artístico, pode ser contrariado pela notícia da experiência estética. Mais que teorias e intelectualizações, a obra deve ser experimentada e vivida. Portanto, o intuito de desenvolver este pensamento e o trabalho autoral correspondente foi, também, o de destacar a importância da experiência estética para a vida humana. Só pela sede da experiência o sujeito se redefine e se transforma. E, para isso, é preciso falar e denunciar. Mas mais que falar de arte, deve-se falar da experiência que faz emergir. Dar a provar o *sublime* embrulhado em obra. Enquanto artista pensador, tentei que fosse esse o meu papel; procurar um embrulho novo. E neste desafio, encontrei a montagem como chave para o espanto filosófico. Talvez assim se possa renovar o espectador. Talvez assim haja um novo que nos possa acenar.

Bibliografia

- Alves, C.F. & Calhau, F. (2001). *Passageiro assediado*. Assírio & Alvim.
- Barthes, R. (2017). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Burke, E. (2013). *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias do sublime e do belo*. Edições 70.
- Deleuze, G. (2021). Relação das faculdades na crítica da faculdade de julgar. Em G. Deleuze, *A filosofia crítica de Kant*. (pp. 65-91). Edições 70.
- Falcão, P. & Faria, N. (2006). *Fernando Calhau. Convocação I e II*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Faria, N. (2007). *Fernando Calhau. Convocação. Leituras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian & Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Kandinsky, W. (2020). A obra de arte e o artista. Em W. Kandinsky, *Do espiritual na arte* (13ª ed., pp. 111-117). Publicações Dom Quixote.
- Kant, I. (2017). *Crítica da faculdade do juízo*. (3ª ed.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Merleau-Ponty (2018). *O olho e o espírito*. (10ª ed.). Nova Vega.
- Mondzain, M-J. (2015) *Homo spectator* (1ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Nancy, J.-L. (2016). The image: Mimesis and methexis. Em A. Janus & C. Giunta (Eds.), *Nancy and visual culture* (pp. 73–92). Edinburgh University Press. Acedido a 12 de fevereiro 2024 em: https://books.google.pt/books?id=gnUxEAAAQBAJ&pg=PT98&hl=pt-PT&source=gbs_toc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false.
- Scruton, R. (2023). Prefácio. Em R. Scruton, *Beleza: Uma muito breve introdução* (2ª ed, pp. 9-11). Guerra e Paz.
- Vale, P.P. (2010). Escutai os muros / Listen to the walls. Em Presidência do Governo dos Açores & Fundação Calouste Gulbenkian (Eds.), *Muros de abrigo / Shelter walls* (pp. 26-49). Lisboa; Ponta Delgada: Fundação Calouste Gulbenkian.

Vale, P.P. (2012). Preface. Em J. C. Dias, *Infinite tasks: When art and book unbind each other*. (pp. 11-18). Lisboa: Calouste Gulbenkian Foundation.

Vale, P.P. (2021). *The gymnastics of attention*. Acedido a 7 de fevereiro 2024 em: <https://www.place-plateforme.com/place3/paulo-pires-do-vale.html>.

Zambrano, M. (1995). As ruínas. Em M. Zambrano, *O Homem e o divino* (pp. 213-221). Lisboa: Relógio D'Água.

Anexos



Figura 1: *World Trade Center*, Hiroshi Sugimoto, 1997, 58.1 × 47 cm.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/hiroshi-sugimoto-world-trade-center>



Figura 2: *Interim Landscape #185-6*, Bill Jacobson, 1989, 76.2 x 76.2 cm.

Fonte: <https://www.billjacobsonstudio.com/wp/project/interim-landscapes-1989/>



Figura 3: *Beach Blown Out*, Andrew Blauschild, 2018.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/andrew-blauschild-beach-blown-out>



Figura 4: *Vasileostrovskaya Metro Station (Crowd 1)*, Alexey Titarenko, 1992.

Fonte: <http://www.alexeytitarenko.com/cityofshadows>



Figura 5: *Queens Head*, Peter Andrew, n.d.
Fonte: <https://www.peterandrew.ca/#/on-display/>



Figura 6: *Female Maevia Inclemens - Jumping Spider*, Thomas Shahan, n.d.
Fonte: <https://thomasshahan.com/#photos>



Figura 7: *Für Claudia*, José Luís Neto, 2005, 26 x 960 cm.

Fonte: <https://www.joseluisneto.pt/en/01-06-00.html>



Figura 8: *Vesuvius in Eruption*, Joseph Mallord William Turner, 1817-1820, 28.6 x 39.7 cm.
Fonte: <https://interactive.britishart.yale.edu/critique-of-reason/352/vesuvius-in-eruption>

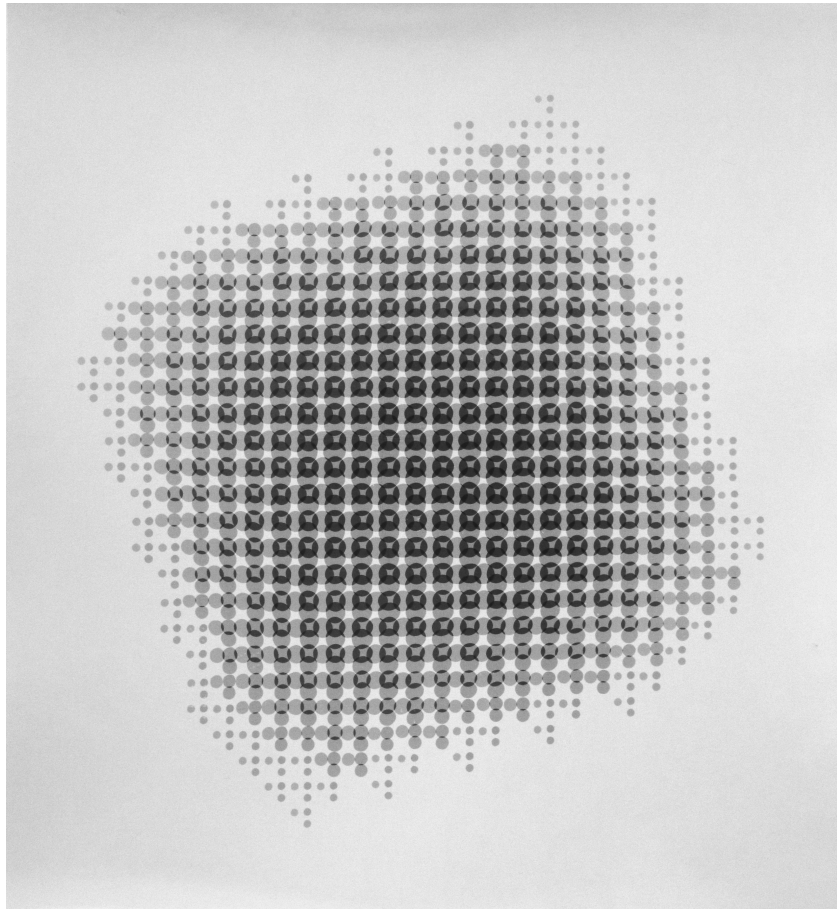


Figura 9: *Pinhole Structure*, 3.8.14.B 2.5, Gottfried Jäger, 1967, 34 x 30.9 cm.

Fonte: <https://www.souslesetoilesgallery.net/artists/gottfried-jager?view=slider#10>



Figura 10: *Autumn Rhythm (Number 30)*, Jackson Pollock, 1950, 266.7 x 525.8 cm.

Fonte: <https://www.p55.art/blogs/p55-magazine/quem-foi-jackson-pollock-o-criador-da-pintura-de-acao>



Figura 11: *Untitled* da série passageiro assediado, Fernando Calhau, n.d.

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/fernando-calhau/unknown-title-1>



Figura 12: *Spatial Concept: Waiting*, Lucio Fontana, 1960, 116.1 × 98.2 cm com moldura.

Fonte: <https://www.singularart.com/en/blog/2019/10/03/spatialism-and-the-slashed-canvases-of-lucio-fontana/>



Figura 13: *Inhabited Painting*, Helena Almeida, 1976, 42 x 52 cm.
Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/helena-almeida/inhabited-painting-1976>



Figura 14: *This is not a landscape*, Fernando Calhau, 2002.

Fonte: <https://www.wikiart.org/en/fernando-calhau/this-is-not-a-landscape-2002>



Figura 15: *Original Copy [Mirror]*, Daniel Blaufuks, 2020, 29.7 x 21 cm.

Fonte: <https://jeankentagauthier.com/en/artistes/oeuvres/9/oeuvres/daniel-blaufuks#oeuv-10>



Figura 16: *Perpetual Camera*, Daniel Blaufuks, 2020, 100 cm de diâmetro.

Fonte: <https://jeankentagauthier.com/en/artistes/oeuvres/9/oeuvres/daniel-blaufuks#oeuv-10>