

Permanências do espírito romântico na arte do século XX

MARIANA GARCIA VASCONCELLOS

Graduada em Produção Audiovisual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2014) e bacharelada em História da Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

RESUMO

Embora o século XX seja frequentemente descrito como um momento de ruptura com o passado, muitas das questões trabalhadas pela arte moderna já haviam sido colocadas em pauta durante o século XIX. Analisando a expressão de temas centrais da arte Romântica oitocentista – a natureza, o inconsciente e a espiritualidade – nos movimentos modernos da *land art*, do grupo CoBrA e do expressionismo abstrato, este ensaio busca reconhecer a permanência e desdobramentos do espírito romântico na arte recente.

Palavras-chave: Arte moderna. Romantismo; *Land art*. CoBrA. Expressionismo abstrato.

ABSTRACT

Although the 20th century is often described as a moment of breaking with the past, many of the issues dealt with by modern art had already been raised during the 19th century. By analysing the expression of nineteenth-century Romantic art's central themes – nature, the unconscious and spirituality – in the modern movements of *land art*, CoBrA and abstract expressionism, this essay attempts to recognise the permanence and unfoldings of the romantic spirit in recent art.

Keywords: Modern art. Romanticism. *Land art*; CoBrA. Abstract expressionism.

O imaginário popular costuma situar o advento da modernidade artística no início do século XX. Do mesmo modo, as vanguardas históricas foram instrumentalizadas como representantes, pela evidente inovação formal e pela autoconfiança dos discursos dos próprios artistas, de uma cisão profunda e irreparável com a arte e o pensamento do século anterior e do restante da história da humanidade. Entretanto, é evidente que uma tal revolução não poderia constituir-se a partir do nada; a arte moderna tem suas bases solidamente ancoradas em seus antecedentes, questão que, apesar de facilmente percebida, ainda não foi de todo incorporada à narrativa histórica dominante. A relativa proximidade temporal da historiografia e sua crença inquestionada nos depoimentos dos artistas modernos – eles próprios ainda menos dotados de perspectiva histórica em relação ao século XIX – obscurecem as diversas e profundas semelhanças ou, antes, permanências do espírito romântico na arte do século XX.

Alguns historiadores, entretanto, reconhecem que, a partir do início do Romantismo¹ (datado aqui, grosso modo, no final do século XVIII) há uma certa continuidade ou um desdobramento das mesmas questões fundamentais, tanto nas artes como na filosofia, política, espiritualidade e nas disciplinas então em desenvolvimento, como a história, história da arte, sociologia, antropologia e arqueologia. No que diz respeito às artes visuais, Giulio Carlo Argan (1992) identifica o advento da arte moderna no debate oitocentista entre classicismo e romantismo e, ao diferenciar estes dois princípios de suas manifestações históricas mais estritas, postula sua sobrevivência nos desenvolvimentos artísticos posteriores. Sob a perspectiva mais ampla da cultura, Michael Löwy e Robert Sayre (2001) afirmam que o pensamento romântico é, ainda hoje, um dos aspectos fundamentais da sociedade ocidental.

Defender a noção de uma hereditariedade romântica em diversos movimentos dentro da arte moderna não é, contudo, negar a importância das revoluções que se deram neste campo ao longo do século passa-

1.

Este artigo adota a diferenciação gráfica usada por Argan entre Romantismo (e Romântico) para referir-se ao movimento artístico histórico e romantismo (e romântico) para o princípio mais abrangente e temporalmente indefinido. As citações, no entanto, mantêm a grafia usada no original.

do, e tampouco o impacto culturalmente transformador de eventos históricos como as duas grandes guerras. Trata-se, antes, de uma tentativa de recuo do olhar histórico, de reconhecimento de correntes subjacentes que ligam, na longa duração, indivíduos e movimentos superficialmente muito distintos. Além disso, é essencial manter um certo resguardo cético em relação às narrativas modernistas (elas mesmas tributárias, em sua estrutura, da mitologia do artista romântico) de inovação e originalidade absolutas. De todo modo, não se propõe nada mais do que uma alternativa ao ponto de vista dominante, que não pretende invalidá-lo mas complementá-lo, chamando a atenção para a riqueza e a complexidade da história e da arte dos últimos dois séculos e meio.

Neste ensaio, serão brevemente analisadas as manifestações, na arte ocidental das décadas de 1940 a 1970 – especificamente nos movimentos da *land art*, do grupo CoBrA e do expressionismo abstrato –, de questões que já haviam sido colocadas em pauta, embora sob aspecto inteiramente diferente, durante o século XIX. A opção deste enfoque temporal acaba por evitar, de certa forma, o debate entre as ideias de uma continuidade simples ou de uma alternância entre romântico e moderno; esta última hipótese implicando em uma retomada do romantismo pela pós-modernidade como negação da modernidade. No entanto, ambas as correntes parecem ter estado presentes nos três momentos, ainda que em graus de representatividade distintos. Segundo Jos de Mul (1999) – que, neste caso, lida com os três conceitos de maneira relativamente a-histórica –, é na ambivalência de sua atitude que o romantismo se conecta simultaneamente aos espíritos moderno e pós-moderno:

A experiência Romântica oscila entre o entusiasmo moderno e a ironia pós-moderna, entre a moderna aspiração por totalidade e o pluralismo pós-moderno, entre o moderno desejo de infinitude e a pós-moderna apreciação radical da finitude humana. (1999, p. 25, tradução minha)

Antes de iniciar a discussão, é necessário definir brevemente a concepção de romantismo que será trabalhada; neste ponto, parte-se da formulação de Löwy e Sayre (2001), que descrevem uma *Weltanschauung*² romântica caracterizada como oposição à modernização capitalista e a seus impactos sócio-culturais de alienação e reificação. O romântico é, portanto, aquele – artista, poeta, filósofo, político ou simplesmente indivíduo – que, insatisfeito com as condições presentes da realidade social, volta-se para o ideal, manifesto frequentemente sob a forma de um passado idílico, um futuro utópico ou uma introversão individual no presente. Esse impulso inicial, base comum de todo romantismo, engendra a miríade de questões e interesses que costumam ser associados ao movimento histórico: a natureza, o inconsciente e a espiritualidade, entre tantas outras possibilidades, serão o foco da análise neste ensaio. Ao pensar o romantismo como cosmovisão e como reação a uma realidade histórica (que segue dominante na contemporaneidade), os autores mostram que não há sentido em confiná-lo aos séculos XVIII e XIX, uma vez que seus desdobramentos estendem-se até a contemporaneidade. Por fim, para evitar o equívoco comum de considerar o impulso romântico como essencialmente irreal e escapista, é fundamental manter presente que a consciência, amiúde dolorosa, da irrealizabilidade dos próprios ideais faz parte de sua perspectiva – dualidade que é comentada por Jos de Mul:

A arte e estética Românticas não podem mais ser compreendidas em referência a alguma medida absoluta-idealista, mas, pelo contrário, através de sua característica *tensão entre entusiasmo e ironia*, antecipam uma experiência da realidade que nas não-mais-Belas Artes provavelmente encontram sua expressão mais rica. (1999, p. 13, tradução e grifos meus)

Portanto, o romantismo pode ser adequadamente considerado como uma visão de mundo originada por (e oposta a) circunstâncias históricas que têm sua continuidade no presente; desse modo, ainda que sob formas

2.

Do alemão, “cosmovisão”, “visão de mundo”.

inteiramente distintas, as mesmas ideias seguem manifestando-se na arte ao longo de todo o século XX e até os dias de hoje. Em seguida, alguns desses desdobramentos serão analisados através da abordagem temática exposta acima. Doravante, o termo romantismo será usado para referir-se à *Weltanschauung*, podendo ser associado tanto ao movimento Romântico histórico como a suas expressões (pós-)modernas.

A NATUREZA

Frente à profunda desumanização da vida urbana provocada pela Revolução Industrial e seus desdobramentos posteriores, uma das opções do indivíduo romântico é retirar-se ou escapar da civilização, buscando uma alternativa na proximidade com a natureza, seja na totalidade de sua vida ou apenas no tocante a sua produção artística.

Embora a analogia mais óbvia na arte novecentista pudesse ser com os chamados neo-românticos britânicos – artistas como Graham Sutherland (1903-80), Paul Nash (1889-1946) e John Minton (1917-57), que trabalharam com a pintura de paisagem entre as décadas de 1930 e 1950 –, parece-me mais interessante ir além das semelhanças de forma e linguagem para enxergar, em movimentos mais transgressores, um fundo comum com o espírito romântico.

Robert Rosenblum (1993) nota a ligação entre o paisagismo pictórico oitocentista e a *land art* moderna, ambos decorrentes de um sentimento de profunda conexão – frequentemente espiritual – com a natureza, e das noções paralelas de que ela tanto oferece um abrigo da cruel modernização como necessita, ela mesma, de proteção contra seus avanços. Para Rosenblum,

Earthworks são certamente os mais espetaculares e romanticamente heróicos esforços de estabelecer algum contato místico entre os artistas e o grande universo de terra e céu lá fora. Como

peregrinos rumo ao sublime, libertando-se dos limites de museus e galerias, esses novos viajantes foram, muitas vezes literalmente, até os confins da terra com o intuito de deixar uma marca humana para que nós, e talvez alguns futuros extraterrestres, saibamos que os impulsos que produziram o Stonehenge e as grandes pirâmides ainda estão, contra todas as probabilidades, vivos. (1993, p. 74, tradução minha)

Nas duas instâncias – processo que se repetirá também nos outros exemplos analisados adiante –, é importante observar que a abordagem da natureza é feita de forma que exige uma ampliação dos limites daquilo que se entende e se valoriza como arte em cada momento histórico. Antes do século XIX, a paisagem não era vista como um gênero pictórico digno em si mesmo, servindo antes como pano de fundo da narrativa do quadro; a insistência dos artistas teve por efeito a modificação não apenas de seu estatuto dentro do cânone artístico como também da própria maneira como a cultura ocidental se relaciona esteticamente com o espaço natural. O impacto dessa primeira transformação só foi substancialmente ultrapassado na década de 1960, quando artistas como Robert Smithson (1938-73) e Walter de Maria (1935-2013) inverteram a relação: da paisagem dentro da obra para a obra dentro da paisagem. Enquanto diversas questões essenciais permanecem muito semelhantes às da pintura de Caspar David Friedrich (1774-1840), por exemplo, a forma é radicalmente alterada; a natureza deixa de ser tomada como tema e passa a constituir a matéria prima da arte.

Embora a *land art* inclua também instalações que levam os elementos da natureza ao espaço museológico e intervenções de pequena escala sobre a paisagem – como *A line made by walking* (1967), de Richard Long (1945) –, as obras que levam mais longe a paixão romântica pela natureza são as que igualmente lidam com o conceito de sublime. Desenvolvido ainda no século XVIII por filósofos como Burke e Kant, e de imensa influência sobre as artes visuais desde então, o sublime é uma categoria estética que enfatiza os

3.

Do alemão: “*Bewunderung und Ehrfucht*”.

efeitos causados *sobre o observador*, ao invés de limitar-se às características do objeto-causa. Assim, enfatizando que se trata de uma experiência subjetiva, Kant (apud DANTO, 2015 p. 173) descreve o sentimento de “deslumbramento e reverência”³, mistura de prazer e desprazer, provocado pelo confronto com algo muito maior do que o indivíduo, seja em força ou em dimensão – sentimento frequentemente experienciado frente à vastidão de uma paisagem natural.

Duas obras citadas por Rosenblum (1993) servem como exemplo: *A Spiral jetty* (1970; figura 1) de Robert Smithson, tão grande que sua forma só pode ser percebida com clareza quando vista do alto, mas que ainda assim evidencia a pequenez do esforço humano em comparação com a imensidão natural do entorno; e o *Lightning field* (1977; figura 2) de Walter de Maria, cujos 400 postes de aço espalhados por uma área desértica servem de canalizador para a exibição do poder destruidor das forças da natureza, contra as quais o ser humano é impotente.

O INCONSCIENTE

Sendo o mundo exterior insuficiente, o romântico pode também voltar-se para dentro de si mesmo, explorando os espaços de sua própria mente. Ainda neste caso, a civilização – sob a forma das convenções da sociedade burguesa – é sentida como um empecilho para a verdadeira experiência e expressão humanas, mas já existia, mesmo antes de Freud definir o conceito de inconsciente, a noção de que há um substrato da psique livre do controle da racionalidade e que se manifesta sob determinadas condições. Almeja-se, portanto, um estado natural ou primitivo da humanidade, caracterizado por uma ampla liberdade e autenticidade e frequentemente identificado na linguagem simbólica dos sonhos, na infância, nos pacientes psiquiátricos e na figura rousseauniana do “selvagem” .

Enquanto artistas oitocentistas como Francisco Goya (1746-1828) e Johann Heinrich Füssli (1741-1825) – bem como os surrealistas modernos – abordaram o tema do inconsciente através de *representações* da loucura

e dos sonhos, diversos artistas e correntes modernas transpuseram esse elemento para o próprio processo criativo, inspirando-se na arte produzida por crianças e pacientes psiquiátricos. O grupo CoBrA, formado em 1948 pelos artistas Christian Dotremont (1922-79), Asger Jorn (1914-73), Karel Appel (1921-2006), Corneille (1922-2010), Constant Nieuwenhuys (1925-2005) e Joseph Noiret (1927-2012), defendia a espontaneidade e a absoluta liberdade em relação a todas as convenções da pintura. Jorn chegou mesmo a utilizar, no fim da década de 1950⁴, antigas telas acadêmicas como suporte para suas figuras distorcidas constituídas de rabiscos e manchas, em uma atitude de alegre iconoclasma – por exemplo, na obra *Le canard inquietant* (1959; figura 3). Muitos dos membros trabalharam com uma estética abertamente semelhante à do desenho infantil – como notamos na obra *Hiep, hiep, hoera!* (1949; figura 4) de Karel Appel –, mas de modo geral sua ênfase maior era no processo e não no resultado final.

No manifesto publicado na revista *Reflex #1* poucos meses antes da formação oficial do grupo CoBrA, Constant Nieuwenhuys fala sobre a arte do futuro, da qual seu movimento serve de precursor:

Uma arte humana [*people's art*] é uma forma de expressão nutrida apenas por uma ânsia natural e portanto geral de expressão. Ao invés de solucionar problemas de um ideal estético preconcebido, essa arte reconhece apenas as normas de expressividade, espontaneidade dirigidas por sua própria intuição. O grande valor de uma arte humana é que, precisamente porque é a forma de expressão dos destreinados, a maior latitude possível é dada ao inconsciente, deste modo abrindo perspectivas mais amplas para a compreensão do segredo da vida. (1948, tradução minha)

Essa nova arte humana deixaria de pertencer ao domínio de artistas e *connoisseurs*, difundindo-se entre

4.

Portanto após a dissolução do CoBrA, em 1951 – o espírito das obras, entretanto, se mantém.

todas as pessoas, uma vez que o impulso expressivo é uma característica universal. Para Constant, também o observador tem um papel criativo na apreciação da obra, através das associações que ele mesmo gera a partir da imagem. Uma pintura livre de convenções, portanto, oferece-lhe mais espaço para participar ativamente da criação artística, uma vez que se abstém de dizer-lhe o que deve pensar.

Pode-se dizer que, como no caso da *land art*, os artistas do grupo CoBrA transformam o representado em matéria prima; se anteriormente o inconsciente só podia ser abordado como tema da pintura através de suas manifestações no mundo exterior – ou se utilizando de uma linguagem de imagens provenientes da realidade, no caso da representação de sonhos – o século XX vê surgir a possibilidade de dar voz ao inconsciente para que se expresse por si mesmo; e para isso foi necessário que os artistas expandissem, mais uma vez, as fronteiras da arte.

A ESPIRITUALIDADE

Frustrado com as limitações inerentes tanto ao mundo exterior como ao interior, resta ao indivíduo romântico a possibilidade de voltar-se para algo que transcenda a existência material. Esse impulso humano que no passado ter-se-ia naturalmente dirigido para a religiosidade vem se afastando progressivamente, a partir do Iluminismo, de dogmas estabelecidos e orientando-se para investigações pessoais da espiritualidade. No que diz respeito às artes visuais, ocorre um processo análogo: destituído da iconologia religiosa tradicional, o artista deve buscar modos de expressão desses sentimentos na sua própria experiência.

No século XIX, essa questão permaneceu sem solução; mesmo o simbolismo do *fin-de-siècle* não fez mais do que reaproveitar imagens cristãs ou vagamente orientais. O verdadeiro avanço deu-se apenas com o abandono da figuração, no início do século XX, por artistas modernos como Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian

(1872-1944), Kasimir Malevich (1879-1925) e František Kupka (1871-1957) – todos homens de profunda e complexa espiritualidade, preocupados com a expressão visual de realidades superiores e não-visíveis. Arthur Danto questiona:

Como alguém *retrataria* o fato de que Deus é um? [...] A pintura abstrata não é destituída de conteúdo. Em vez disso, ela permite a apresentação de conteúdo sem limites pictóricos. É por isso que, desde o início, a abstração foi considerada por seus inventores como estando investida de uma realidade espiritual. (2015, p. 185)

Barnett Newman (1905-70), por outro lado, considera que essa abstração europeia inicial não foi capaz de exprimir de maneira efetiva o Absoluto informe, cuja categoria estética é a do sublime. Segundo o artista, essa geração permaneceu demasiadamente presa às formas, ainda que não-figurativas:

“O fracasso da arte europeia em alcançar o sublime se deve a esse desejo cego... de construir uma arte dentro da estrutura do ideal grego de beleza”. Isso porque a arte europeia era “incapaz de se distanciar do imaginário renascentista de figuras e objetos, a não ser por meio da distorção ou então pela negação completa em função de um mundo vazio de formalismo geométrico”. (apud DANTO, 2015, p. 170)

Para Newman, apenas através da abstração livre de quaisquer formas (mesmo geométricas) a pintura pode evocar o sublime, que por sua vez é a única possibilidade estética de uma aproximação do Absoluto, da Unidade, do Infinito – ou seja, das noções que substituíram a figura de uma deidade. E, embora o sublime tivesse sido frequentemente *representado* anteriormente – pensemos novamente em Friedrich – ele dificilmente poderia ser provocado no observador através dessa representação, em função do próprio caráter da linguagem figurativa.

Rosenblum escreve:

Em sua *Crítica do juízo* (1790), Kant nos diz que enquanto “o Belo na natureza está ligado à forma do objeto, que consiste em possuir limites, o Sublime é encontrado em um objeto informe, na medida em que nele, ou por ocasião dele, a infinitude é representada” (I, Livro 2, §23). De fato, essa arrebatadora confrontação com uma infinitude na qual também experienciamos uma igualmente poderosa totalidade é um tema que continuamente liga os pintores do Sublime Romântico com um grupo de pintores americanos recentes que busca o que pode ser chamado de “Sublime Abstrato”. (1961, tradução minha)

Portanto, são principalmente os quatro artistas a quem Rosenblum confere o epíteto de “mestres do Sublime Abstrato” – Clyfford Still (1904-80), Mark Rothko (1903-70), Paul Jackson Pollock (1912-56) e Barnett Newman⁵ – que chegam a uma solução para o problema romântico de como “representar” o irrepresentável, como expressar pictoricamente o sublime. Abandonando não apenas a figuração, mas qualquer tipo de forma racionalmente definida; utilizando-se de uma escala sobre-humana; explorando o impacto das relações cromáticas dentro do quadro, sua pintura seria capaz de veicular essa experiência.

Newman (apud DANTO, 2015 p. 185) afirma que seu trabalho tem a intenção de “dar a um homem a sensação de lugar: que ele saiba estar ali, de modo a estar consciente de si mesmo”; como diz o próprio título de seu texto, *O sublime é agora*. Trata-se de fazer o observador voltar-se para si mesmo, mais do que para o objeto visto – traço característico do sublime em sua definição kantiana. *Vir Heroicus Sublimis* (“homem heróico e sublime”, 1950-51; figura 5) pretende, através da grandeza da pintura que imerge o espectador na experiência do presente, glorificar o ser humano e sua independência em relação às antigas expectativas religiosas de uma divindade onipotente. Afirma (1948, tradução minha): “Ao invés de

5.

Os quatro são comumente incluídos no grupo original de expressionistas abstratos, ou Escola de Nova York; Still, Rothko e Newman são associados também, a partir da década de 1960, à *color field painting*. Pollock, mais próximo da corrente da *action painting* dentro do próprio expressionismo abstrato, não parece ter um interesse tão claro e específico no absoluto e no sublime quanto os outros três artistas.

construir *catedrais* a partir de Cristo, homem, ou ‘vida’, nós as estamos construindo a partir de nós mesmos, de nossos próprios sentimentos”.

Entretanto, como os Românticos, os expressionistas abstratos contrabalançam o entusiasmo pelo potencial de sua nova linguagem com a ironia decorrente da consciência de que sua realização plena é impossível. A frustração do observador, que pode perfeitamente ser incapaz de experienciar o sublime (ou qualquer outra espécie de emoção) frente a uma de suas pinturas é parte da intenção de Rothko para sua própria obra (figura 6), de acordo com Philip Shaw:

Em seus trabalhos tardios, particularmente a série da Capela de Houston e as pinturas grisaille de sua fase final, Rothko vai ainda mais longe ao equiparar os efeitos de escala e obscuridade com a derrota da significação espiritual. Nesses trabalhos a força do sublime parece inteiramente incapacitante; em um momento o impulso rumo à transcendência é ao mesmo tempo elevado e frustrado. “Com frequência, perto do anoitecer”, Rothko confessou, “há no ar um sentimento de mistério, ameaça, frustração – tudo ao mesmo tempo. Eu gostaria que a minha pintura tivesse a qualidade desses momentos”. (2013, tradução minha)

É tanto no próprio esforço impaciente (e fadado ao fracasso, em certa medida) de captar o sublime e o espiritual em sua expressão pictórica, material, limitada; como na oscilação entre a aparente opacidade da pintura e a intuição de uma possível transcendência, que o observador pode perceber, em si e no artista moderno, uma nova manifestação do espírito romântico.

CONCLUSÃO

Da análise do conjunto dos fenômenos apresentados, ainda que este reconhecidamente represente apenas

uma parcela das manifestações artísticas do período, podemos fazer emergir algumas conclusões interessantes.

Ao contrário do que propunha Clement Greenberg (apud FERREIRA e COTRIM, 1997), o caminho da arte moderna – uma vez que situamos suas origens no Romantismo, como parece lícito fazer – parece consistir não em uma progressiva autodefinição e entrincheiramento de cada linguagem em si mesma, mas em uma expansão global da arte, *sobre si mesma* e também sobre o mundo. Essa perspectiva tem o valor de comportar igualmente a narrativa greenberguiana – que pode ser considerada válida na medida em que se admitir parcial – e aquelas que se lhe opõem ou complementam, como a de Leo Steinberg (2008).

É, possivelmente, a própria visão de mundo romântica – avessa aos convencionalismos da sociedade burguesa que rapidamente se apropria daquilo que é original e o neutraliza – que leva os artistas a buscarem expressões sempre novas e mais intensas para as questões que os angustiam. Ao longo de dois séculos e meio, inúmeros artistas – não todos, evidentemente, mas tampouco apenas os que foram admitidos no cânone – esforçaram-se por ampliar os limites da arte em todas as direções: formal, técnica, temática, conceitual.

As questões-chave do Romantismo oitocentista são reconhecíveis em alguns movimentos da arte moderna de meados do século XX de outra maneira: por exemplo, na substituição da pintura *da paisagem* pela intervenção *na paisagem*, que é transformada em matéria prima da obra. Aquilo que aparece no século XIX como *representado* é transformado no século XX na própria obra, desembocando frequentemente na aporia característica da arte moderna e contemporânea: ela não representa, mas é.

Na arte do Romantismo histórico, há uma certa impotência da linguagem disponível no momento para expressar a imensidão das novas ideias dos artistas. O fascínio pelo infinito, irracional, inexprimível e sublime tinha sua intensidade minada, no processo de externa-

lização, pela inescapabilidade dos planos do discurso e da racionalidade. Neste jogo frustrante de intenção e possibilidade, de concepção e expressão, aparecem o entusiasmo e a ironia românticos descritos por Jos de Mul (1999).

Posteriormente, através de inovações fundamentais como a invenção da pintura abstrata, o abandono da beleza como valor artístico máximo e a desconstrução da noção tradicional de “objeto de arte”, os movimentos modernos foram capazes de levar os impulsos românticos a extremos que seus primeiros expoentes seriam incapazes de conceber. Livres das regras artísticas tradicionais que os Românticos contribuíram para abolir, artistas modernos encontraram formas mais adequadas para, finalmente, exprimir desejos e aspirações com os quais a humanidade vinha já há muito tempo se debatendo.

IMAGENS



FIGURA 1

Robert Smithson (1938-1973)

Spiral Jetty, 1970

Lama, cristais de sal, pedras basálticas e água,

460m (extensão) x 4,6m (largura)

Great Salt Lake, Utah, EUA

Fonte da imagem:

<www.widewalls.ch/spiral-jetty-official-state-work-of-art/>



FIGURA 2

Walter de Maria (1935-2013)

Lightning field, 1977

400 postes de aço, dispostos em área de 1km por 1 milha

Novo México, EUA

Fonte da imagem:

<www.ballardian.com/wp-content/uploads/lightning_field.jpg>



FIGURA 3

Asger Jorn (1914-1973)

Le canard inquiétant, 1959

Óleo sobre tela (pintura antiga), 53 x 64,5 cm

Museum Jorn, Silkeborg, Dinamarca



FIGURA 4

Karel Appel (1921-2006)
 Hiep, hiep, hoera!, 1949
 Óleo sobre tela, 81,7 x 127 cm
 Tate Modern, Londres, Inglaterra

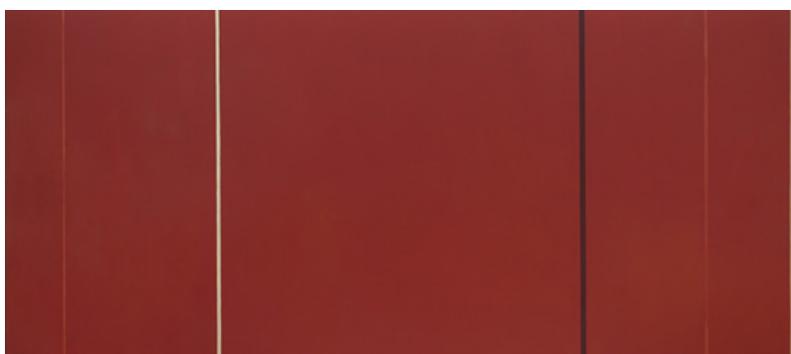


FIGURA 5

Barnett Newman (1905-1970)
 Vir Heroicus Sublimis, 1950-51
 Óleo sobre tela, 2,42x5,41 m
 Museum of Modern Art, Nova York, EUA



FIGURA 6

Mark Rothko (1903-1970)

Black on maroon, 1958

Óleo, acrílica, têmpera e pigmento sobre tela, 2,6x3,8m

Tate Modern, Londres, Inglaterra

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DANTO, Arthur C. *Beleza e Sublimidade*. In: *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, pp. 167-187.

GREENBERG, Clement. *Pintura Modernista, 1960*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, pp.101- 110.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romanticism against the tide of modernity*. Londres: Duke University Press, 2001.

MUL, Jos de. *Romantic desire in (post)modern art and philosophy*. Albany: State University Of New York Press, 1999.

NEWMAN, Barnett. The sublime is now. In: *Tiger's eye*, vol. 1, n. 6, dez. 1948, pp. 51-53.

NIEUWENHUYNS, Constant. Manifesto. In: *Reflex #1*, set-out. 1948. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/manifesto.html>>. Acesso em 11 jan. 2018.

ROSENBLUM, Robert. The abstract sublime. *ARTnews*, Nova York, fev. 1961. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2015/03/27/beyond-the-infinite-robert-rosenblum-on-sublime-contemporary-art-in-1961/>>. Acesso em 11 jan. 2018.

_____. A postscript: some recent neo-romantic mutations. *Art Journal*, Nova York, v. 52, n. 2, p.74-84, verão 1993.

SHAW, Philip. Modernism and the sublime. In: LLEWELYN, Nigel Llewelly e RIDING, Christine (ed.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, jan. 2013, <<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-modernism-and-the-sublime-r1109219>>. Acesso em 11 jan. 2018.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios*. In: STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 79-126.