

## SUBLIME E PÓS-MODERNO

Gladys Maritto\*

**Resumo:** Este estudo pretende refletir acerca da condução de Jean François Lyotard, em sua análise do fenômeno pós-moderno e na recuperação que faz do sublime kantiano para a estética atual.

**Palavras-chave:** Immanuel Kant, Jean François Lyotard, arte contemporânea, estética.

**Abstract:** This study intends to reflect about the the conduction of Jean François Lyotard, in it analysis of the postmodern phenomenon and in the recovery that it makes on kantian sublime for the nowadays aesthetic.

**Keywords:** Immanuel Kant, Jean François Lyotard, contemporary art, aesthetic.

A teoria filosófica kantiana do sentimento do sublime toma um dos seus rumos contemporâneos mais destacados através das mãos de Jean François Lyotard, a partir da leitura que o filósofo francês dinamiza no horizonte aberto por Kant. E é justamente partindo do ponto de vista desse pensador do Século XX que é possível entender alguns segmentos da arte contemporânea. Neste sentido, refletir sobre a estética kantiana nos Séculos XX e XXI via Lyotard, permite apontar um possível desdobramento deste tema como ferramenta auxiliar para a compreensão dos fenômenos artísticos da atualidade.

Lyotard, em seu texto *O que é pós-moderno*<sup>1</sup>, discute a vivência na pós-modernidade e se debruça sobre os pressupostos que anunciaram as transformações da chamada era pós-industrial, porém o que mais interessa nesse escrito é o fato de conter informações que levam o leitor, na situação de expectador de uma obra de arte, a fazer uma reflexão acerca de uma releitura da estética kantiana do sublime.

---

\*Bacharel em Belas Arte, Especialista em História da Arte do século XX, Bacharel em Filosofia e Mestre em Filosofia pela PUCPR.

<sup>1</sup> Consultou-se também a tradução inglesa da versão original do francês: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. LYOTARD, Jean François. Translation from French by Geoff Bennington and Brian Massumi. *Theory and History of Literature*, Volume 10. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.

Ele dedica ao sublime e à vanguarda uma parte importante de seu texto, expondo claramente sua opinião a respeito da possibilidade de o conceito de sublime servir de ferramenta para uma leitura da estética atual: “Penso, em particular, que é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra o seu impulso” [...] (LYOTARD, 1993, p. 21). Segundo o autor, apoiar e basear a arte moderna na estética do sublime significa quebrar as estruturas vigentes e com isto, deixar para trás paradigmas impostos pelo Classicismo e pelas regras dos salões e academias<sup>2</sup>, modelos que impediram os artistas de até finais do Século XIX de salientarem outros ângulos de produção ou de vislumbrarem novos horizontes. Isso ocorria pelo fato de predominarem, nos salões de arte, regras que regulavam o mercado e que faziam com que os artistas pudessem “[...] obter da proteção dos poderosos os meios materiais ou institucionais que não podiam esperar do mercado” (BOURDIEU, 1996, p. 96).

As regras dos primeiros salões de arte estavam absolutamente atreladas ao paradigma classicista de arte, ou seja, da arte acadêmica que era sinônimo de produção a partir de regras de composição clássica da arte antiga. As palavras de Lyotard servem para exemplificar a mentalidade dos salões de arte da burguesia: “[...] os Salões e as Academias conseguiram, na época em que a burguesia se instalava na história, ocupar-se do trabalho de depuração e atribuir prêmios de bom comportamento plástico e literário [...]” (LYOTARD, 1993, p.16).

A questão que se coloca, nesse caso, consiste em saber: o que seria a quebra do paradigma da arte antiga que o texto assinala? A resposta mostra a invalidação do modelo usado tradicionalmente desde a antiga arte grega e que está determinado já nas primeiras páginas da *Poética* de Aristóteles: a arte que tem o caráter imitativo<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> As mostras de arte como espaço de exposição e apreciação originaram-se no século XVII. Ligadas, a princípio, à produção das academias de arte da França, passaram no século XVIII a ocorrer no Palácio do Louvre ganhando denominação de Salões de Arte.

<sup>3</sup> Para os gregos antigos, a poesia, a pintura e a escultura eram artes miméticas, aquelas que têm como intenção a imitação: “[...] a epopéia, a tragédia, e ainda a comédia, a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações”. (ARISTÓTELES, 1966, p.67). Para Aristóteles, o homem tem a tendência de imitar, o que seria como um prolongamento natural de sua natureza e esta é uma atitude que o distingue dos outros seres. Ainda para o pensador grego, a imitação tem um grande mérito que é o de fazer com que o homem adquira conhecimento e experimente o prazer. Para o pensador antigo “[...] o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois de todos é ele o mais imitador, e, por imitação, apreende as primeiras noções) e todos os homens se comprazem no imitado”. (ARISTÓTELES, 1966, p. 71). Aristóteles considerava a mimese como uma espécie de reprodução do real, constituindo-se em um enriquecimento, pois ela não é uma reprodução passiva dos fenômenos na medida em que acrescenta uma nova dimensão. Para aclarar esta afirmação, o autor mostra a diferença entre o poeta e o historiador, considerando que o primeiro tem um ofício superior ao do segundo: “[...] não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e

Na arte grega dos Séculos VI e V a.C. registrou-se, pela primeira vez, uma técnica que tinha como motivação produzir *fac-símiles* das aparências visíveis das coisas. O domínio dessa técnica foi gradativo, chegando às imagens de aparências quase reais como as citadas obras de Zêuzis e Apeles<sup>4</sup> e às estátuas de Dédalo que, conforme a história narrada pelo poeta cômico Aristófanes, precisavam ser amarradas pelos pés para não fugirem.

A visão aristotélica mimética da arte tem sua continuação no Renascimento. A arte renascentista manifestava a intenção de mostrar, por meio da mimese, o perfeito e o essencial na natureza, desta vez, regida por leis intrínsecas que governam os corpos, os astros, a circulação do sangue e todo o resto do mundo cognoscível. Os artistas da época procuraram nas matemáticas o apoio para as leis da perspectiva, da anatomia e do funcionamento do corpo humano. Representar a realidade de forma que ela parecesse algo vivo era a meta do artista renascentista e o seu sentimento era o de fidelidade à natureza. Por mais de dois mil anos, pelas mãos de diferentes escolas, foi acolhida como nobre e legítima uma legião de artistas que se sentia à vontade na prática de espelhar a natureza na arte. Desse modo, impôs-se que a arte fosse uma reprodução fiel das coisas, recusando-se a revelar outro mundo que não o da realidade imitativa. Em suma, o paradigma em que se apoiava toda a noção artística do mundo ocidental era o da mimese até o início do Século XX.

Uma autoridade em arte oriental chamada Osvald Sirén<sup>5</sup> descreveu a força dessa tradição em uma publicação no ano de 1920, intitulada *Essentials in Art*:

[...] o teste da arte mais geralmente aplicado no mundo ocidental é, indubitavelmente, o da fidelidade à natureza. Nós os ocidentais, fizemos o possível para amarrar a arte ao mundo dos fenômenos naturais, fizemos da fidelidade da reprodução a mais excelsa virtude na pintura e na escultura, e consideramos que a

---

necessariamente. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...] diferem sim, em que diz um as coisas que sucederam e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é mais filosófica e mais elevada do que a história [...]” (ARISTÓTELES, 1966, p. 82).

Como já foi apontado, na opinião de Aristóteles, existe uma superioridade da poesia em relação à história. Enquanto a segunda fica presa aos fatos, a primeira pega esses mesmos eventos, transfigura-os, acrescentando-lhes um significado mais amplo.

<sup>4</sup> Como ilustração da condição mimética de uma obra de arte pode-se citar um relato da Antiguidade grega segundo o qual Zêuxis<sup>4</sup> pintou uvas tão reais no afresco de um palácio que, dizia-se, chegava a enganar os pássaros que tentavam bicá-las. Outro relato é o da Era helenística que conta que Apeles retratou tão fielmente Alexandre que seu cavalo demonstrava alegria toda vez que passava em frente à imagem de seu dono.

<sup>5</sup> (1879-1966) Historiador sueco da Arte Chinesa. Professor da Universidade de Estocolmo e professor visitante da Universidade de Harvard.

perfeição da arte reside no poder do artista de criar imitações ilusórias da natureza (SIRÈN, 1920, p. 22,).

No decorrer da referida obra, o autor descreve o caráter imitativo da arte grega como uma condição especial e de valor positivo até no início do Século XX. Entretanto, essa afirmação se opõe às opiniões de Robert Byron e David Talbot Rice, que escrevem acerca da condição mimética da arte ocidental por volta de 50 anos depois:

[...] houve um tempo em que os artistas começaram a aceitar o mundo natural sem indagações e a reproduzi-lo. Foi esse o infortúnio da Antiguidade e da Europa desde o sexto até o décimo nono século. O século XX se envaidece de escapar desse beco sem saída (*Apud* OSBORN, p. 54, 1970).

Outro escritor que tomou a frente nas discussões sobre a arte nas primeiras décadas do Século XX foi José Ortega y Gasset com a obra *A desumanização da arte*, na qual salienta que a arte não deve ser vista com olhos do passado, pois o momento é de acolher uma arte feita por jovens “ruidosos, céticos, cínicos apressados e a par das máquinas e das guerras”:

[...] o caso é que o objeto artístico só é artístico na medida que não é real. Para poder deleitar-se com o retrato equestre de Carlos V, de Tiziano<sup>6</sup>, é condição iniludível que não vejamos ali Carlos V em pessoa, autêntico e vivo, mas sim em seu lugar devemos ver apenas um retrato, uma imagem irreal, uma ficção. O retratado e seu retrato são objetos completamente diferentes: ou nos interessamos por um ou por outro. No primeiro caso “convivemos” com Carlos V; no segundo, “contemplamos” um objeto artístico como tal (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 28).

Assim, com o mapa traçado pelas reflexões destes estudiosos, pretende-se apontar — concordando com os últimos autores — que no momento pós-moderno, o paradigma da mimese, da representação ou da imitação do fenômeno natural como instrumento da realidade artística, acabou por ser superada. E é no abandono da mimese que se pode encontrar objetivamente a explicação da quebra dos grandes relatos artísticos apontada por Lyotard, ocorrida no período pós-moderno. Esse autor explica a situação da seguinte maneira: “[...] o classicismo parece estar proibido num mundo em que a realidade está tão desestabilizada que já não constitui matéria para experiência [...]” (LYOTARD, 1993, p.17). Para ele, na época atual, evocar as representações realistas só pode ser motivo de nostalgia ou paródia e ainda, motivo mais de sofrimento do que de satisfação, pois ela é

---

<sup>6</sup> Tiziano Vecellio ou Ticiano (1488-1576) pintor renascentista da escola veneziana.

significativamente marcada pelo “avanço desconcertante das técnicas” e não se justifica continuar preso às representações de uma época que pouco tem a ver com a atualidade (LYOTARD, 2002, p. 69).

Conforme relata Lyotard em *A condição pós-moderna*, as transformações estruturais do projeto pós-moderno deslocaram valores e desestabilizaram a realidade. A crise dos meta-relatos<sup>7</sup> impulsionou os artistas e produtores do saber a buscarem novas saídas, sob pena de sucumbirem à nova ordem das coisas. A mesma sociedade que deslocara os valores intrínsecos à arte, produziu condições fecundas para o germe da nova ordem artística. Nesse sentido, a arte passa a ser uma realização que busca manifestar outras dimensões que não sejam somente a dimensão da imitação. O clima é propício à inovação<sup>8</sup> e trata-se de recusar a antiga abordagem mimética e de indicar novos rumos.

Ao mesmo tempo, Lyotard (1993, p. 16) alerta sobre os riscos de que esta nova dinâmica promova uma reação contrária. Neste sentido, denuncia a ameaça para essa inovação que seria o fato de ocorrer um convite “[...] para suspender a experimentação artística ‘e, dessa forma, restituir’ [...] um desejo de unidade, de identidade, de segurança, de popularidade”, ou seja, existem correntes que pretendem negar a nova ordem de pesquisa artística em nome de uma suposta segurança. Em suma, o que aspiraram os personagens envolvidos na busca de tal compreensão artística é um apelo para que se retorne a uma identidade que traga segurança ao espectador, ou seja, um retorno ao mimetismo, pois este paradigma, facilmente reconhecível pelo gosto popular, não coloca em dúvidas qualquer estrutura e não abala os alicerces da cultura. Lyotard faz ainda a

---

<sup>7</sup> Segundo Lyotard, essa crise inicia-se por volta dos anos 1950 e a idéia de pós-moderno pode ser reduzida na experiência da “incredulidade nos meta-relatos”. Cumpre observar também que, para o autor, o mundo pós-moderno pretende, entre outras coisas, com a queda dos meta-relatos, desmanchar dogmas e certezas de uma tradição.

<sup>7</sup> A respeito disso, (DANTO, 2006, p.139) afirma: “[...] uma coisa não é mais certa do que outra. Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção”. Essa é a grande inovação: não há mais direção ou verdade pré-estabelecida.

<sup>8</sup> Importante nesse momento é reportar-se à definição de vanguarda feita por um crítico de arte notável, sobretudo por sua prática empírica, pois este se encontrava justamente no centro do movimento artístico dos anos Pós II Guerra Mundial, movimentando-se entre as grandes cabeças da época e circulando entre Paris e Nova York. Ele foi um crítico polêmico (como não deixam de ser os grandes críticos) e lhe sobraram arrogância e idiossincrasias, mas não se pode negar, hoje com o devido afastamento histórico que não lhe faltou autoridade, conquistada durante o corpo a corpo com quem realmente fez a vanguarda. Para ele, “A tradição e a sociedade ocidentais produziram um evento histórico singular: a vanguarda. [...] O traço mais eminente da arte de vanguarda foi que suas surpresas fossem na criação da expectativa ou na sua satisfação, pareciam exageradas na comparação às surpresas da arte do passado. Elas também pareciam mais deliberadas. Era como se a vanguarda se dispusesse a enfatizar, como nunca antes, como a surpresa era indispensável para a satisfação estética elevada [...]” (GREENBERG, 2002, p. 81).

seguinte colocação: “[...] alguns autores pretendem liquidar a herança das vanguardas”,<sup>9</sup> essa é a intenção do “transvanguardismo”. Atacar os vanguardistas é mais seguro do que encará-los<sup>10</sup>. Deste modo, no próprio período que Lyotard chama de pós-moderno, aparecem grupos envolvidos na área artística com o interesse de “suspender a experimentação artística”. Entende-se por “experimentação artística” as tendências vanguardistas daqueles que pretendem ousar ou, pelo menos, se afastar da tradição. Encontramos na obra *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*, de Lucia Santaella, uma explicação para o desejo de inovação das vanguardas artística da modernidade e da opinião do público diante das inovações referidas por Lyotard.

Notórias por seu questionamento dos valores tradicionais, das convenções artísticas e dos sistemas de representação, as vanguardas estéticas da arte moderna eram consideradas pelo público como despidas de sentido. De fato, os modernistas pretendiam estrategicamente retardar o reconhecimento e leitura de imagens a fim de renovar a percepção, estender o prazer sensorial e desafiar o intelecto do receptor. (SANTAELLA, 2005, p. 40).

De acordo com Lyotard, negar à vanguarda o direito de se expressar acarretaria uma “chamada à ordem”, isto é, voltar atrás e continuar seguindo uma identidade artística segura para ser popular e reconhecida pelo público:

[...] aqueles que se recusam a reexaminar as regras da arte fazem carreira no conformismo de massa, pondo em comunicação, mediante as “boas regras”, o desejo endêmico de realidade com objetos e situações capazes de o satisfazer (LYOTARD, 1993, p. 18).

Secundariamente, o autor denuncia a tentativa de alguns grupos de pretenderem fazer dos produtores de obras de arte detentores de uma função curativa. Isso seria como conduzir a arte por caminhos de uma espécie de cultura homogeneizada, facilmente administrada e uniformizada em seus conteúdos, vulgarizando os padrões estéticos em favor de um repertório que pudesse dar conforto à população, chegando, dessa maneira, a essa espécie de “função curativa”. Para esses grupos, que pretendem que a arte tenha um emprego curativo, a comunidade encontra-se em situação de insegurança, sentindo-se adoecida e cabe aos artistas a cura desse mal. Todavia, os artistas, na opinião de Lyotard, “devem recusar-se a estes usos terapêuticos”. O que o autor defende, na verdade, é que se

---

os artistas se dispusessem a encarnar o papel de “salvadores” de uma cultura deteriorada, acabariam por ‘jogar para o alto’ toda a liberdade conquistada até então.

Em outro comentário, agora com respeito aos críticos, o autor mostra o erro que cometeriam se dessem as costas ao vanguardismo, expondo-se ao neo-academicismo<sup>11</sup>, que para Kant já era sinônimo de arte que deveria ser rejeitada: “[...] não há nenhuma arte bela na qual algo mecânico, que pode ser captado e seguido segundo regras, e, portanto algo acadêmico, não constitua a condição essencial da arte” (KANT, 2002, p. 156).

Lyotard lembra que essa rejeição ao novo já ocorrera quando a burguesia dominava a cena e fazia as escolhas que lhes apaziavam, premiando as obras comportadas do Realismo<sup>12</sup> e aconselhando os artistas a produzirem obras “bem formadas”.

Aquilo que lhe é aconselhado ora por um canal, ora por outro, é fornecer obras que sejam primeiro relativas a temas que existam aos olhos do público a que se destinam, e depois que sejam feitas (bem formadas) de modo que esse público reconheça aquilo de que se trata, compreenda o que significa, possa, em conhecimento de causa, dar-lhes o seu assentimento, e até, se possível, extrair das obras que aceita alguma consolação (LYOTARD, 1993, p. 20).

Para Lyotard, a crítica à função curativa da arte é uma forma de manifestação a favor dos pintores e escritores que não pretendem se tornar partidários do movimento de estabilização do observador. Noutras palavras, não querem produzir uma arte mimética que esteja ancorada no fato de ser facilmente reconhecida. Diante desse panorama, o artista acaba por se conscientizar de que sua atividade é problemática e problematizante e, dessa maneira, ver-se-á na obrigação de tomar uma posição, para não se colocar, como assinalou Lyotard, a serviço de quem queira *domesticar* o espectador.

Se não desejam se tornar apoiadores (e de importância menor, ainda) do que existe, o pintor e o romancista devem se recusar a se prestarem a tais usos terapêuticos. Deverão questionar as regras da arte de pintar ou da narrativa como aprenderam de seus antecessores. Logo aquelas regras deverão aparecer para eles como meios de enganar, seduzir e re-assegurar, que os tornam impossíveis de ser ‘verdadeiros’. Sobre o nome comum de pintura e de literatura, acontece uma fissura sem precedentes (LYOTARD, 1993, p.18).

---

<sup>11</sup> Entende-se que, para Lyotard, o neo-academicismo seria uma tentativa da volta a mimese.

<sup>12</sup> Durante a segunda metade do século XIX o Realismo começou a emergir, insistindo na imitação precisa das percepções visuais, trazendo para as telas uma sensação de sobriedade emudecida. “Quando a realidade representada na obra de arte coincide com o mundo real da experiência, damos a essa arte o nome de realista. Chamamos realista qualquer arte que é naturalista e mostra o mundo real como que através de uma vidraça de janela, nem melhor nem pior do que é” (OSBORNE, 1970, p. 74).

Lyotard menciona, ainda, que os artistas que se submetem às regras de bom comportamento também se incluem entre os que se conformam com as “boas representações”, e são solicitados para que exponham as “boas narrativas” e que elas sejam o remédio para a angústia do público. As obras de “boas narrativas” clamam pela simplicidade, comunicabilidade, ou seja, uma imagem que seja de fácil digestão. Por outro lado, os artistas que põem em dúvida as narrativas comportadas, correm o risco de perderem credibilidade junto aos que se prendem à realidade, ficando, dessa maneira, sem garantia de audiência. Um exemplo maior e de importância singular, é a rejeição da crítica e do público ao movimento Impressionista, iniciado pelas mãos de Cézanne e que fez oposição ao Neoclassicismo, ao pretender uma pintura produzida de forma rápida. Apesar de ainda estar de certa forma preso à figuração, esse movimento artístico rompeu decididamente com as formas do passado e abriu caminho para a pesquisa moderna, dentro das artes plásticas, rumo à abstração. Os artistas do impressionismo tinham a intenção de captar a *primeira impressão* do olhar do artista, daí a sua denominação. É sabido que a maioria dos impressionistas vivia em condições precárias por não conseguirem comercializar suas obras, pelo simples fato de não existirem apreciadores para elas, com a agravante de os críticos considerarem as obras de um imediatismo rude e com aspecto inacabado.

Quando um novo movimento artístico busca radicalizar suas formas e vetores expressivos, traz consigo o dismantelamento da normalidade, acabando por deixar a crítica descentrada. Ora, a normalidade do Século XIX estava ancorada também, na herança do Iluminismo, que enfatizava o valor epistemológico e até cultural da razão e da ciência, as quais se constituíam como formas seguras de explicar o universo.

O papel da crítica era, até então, mais confortável, pois os críticos do final do Século XIX e início do Século XX podiam recorrer a critérios de julgamento vigentes nos valores da época. Atualmente, os antigos valores<sup>13</sup> se perderam e não funcionam mais como pilares de sustentação para uma estética da imitação, tornando-se assim, impossível uma estética normativa, já que não há normas predominantes nem hegemônicas.

A conseqüência direta da falta de normas é a ampliação do repertório de elementos e linguagens usadas nos trabalhos da arte atual. Assim sendo, a produção

---

<sup>13</sup> O professor Jaime Paviani (PUCRS) coloca em sua obra *Estética Mínima* as condições deste “período de tateamento, de buscas”, para o autor a arte moderna: “[...] procura destruir o antigo, usando novos materiais, aperfeiçoando a linguagem. A arte de vanguarda já não se preocupa com a tradição, privilegia o uso da técnica e a criação de formas visuais, auditivas, táteis de novo” (PAVIANI, 2003, p. 50).

desta geração não se circunscreve aos preceitos que não sejam os que ela mesma dita e é neste sentido que a discussão em torno da atualidade da estética kantiana, pelo viés da estética do sentimento do sublime, pretende oferecer elementos que possam servir como uma das alternativas para a estética da imitação.

Acredita-se que a reprodução fiel da realidade não seja possível. Se a arte pudesse imitar a natureza, a fotografia seria pródiga na execução desta tarefa. O que houve, na realidade, foi uma insatisfação por parte de uma expressiva parcela de artistas, quando perceberam a esterilidade do mimetismo. Assim, romper com o paradigma da mimese estabeleceu uma espécie de condução obrigatória das artes para fora de uma realidade estabilizada por longas épocas.

O ready-made de Duchamp<sup>14</sup> mostra exatamente essa nova realidade: o desapontamento do ministério de pintor e a intenção de romper com a narrativa direcionada e bem comportada. Foi o marco da quebra do paradigma da mimese, inaugurando a mais ampla era de liberdade artística que a arte já experimentara por um lado e, por outro, um verdadeiro teste para os seus limites: “O *ready made* duchampiano apenas significa activa (sic) e parodicamente este processo constante de despojamento do ofício de pintor, e até de artista” (LYOTARD, 1993, p. 18).



---

<sup>14</sup> Em 1913, Marcel Duchamp criou a polêmica forma de arte denominada *Ready-made*. Ele acreditava que o ato de conceber a obra de arte tem um valor maior do que o produto acabado e dessa maneira ele assumia artefatos prontos como arte. A noção maior desse gesto se encontra justamente no deslocamento que essa idéia persegue: a ênfase no objeto é suplantada pela ênfase no artista, ou seja, do objeto para o sujeito. Em suma, no *Ready-made*, o artista não pretende ser reconhecido como artesão da obra artística, ele simplesmente escolhe um objeto manufaturado industrialmente e o assina como objeto de arte. Este é um gesto que pretende romper com a tradição do ofício do artista onde este necessariamente tem a competência técnica.

Fig. 2 - Bicycle wheel - Marcel Duchamp - 1964, 126,5 cm x 49 cm, coleção privada. Fonte: The 20<sup>th</sup> Century Art Book.

Ocorreu, com esse processo, uma oscilação do olho para a psique e da mimese para a expressão, o que pode ser traduzido como um movimento em direção à liberdade e à independência<sup>15</sup>. Com efeito, tudo isso foi transformado numa significativa revisão da forma de representação pictórica. Mas quebrado este paradigma, o que se assenta no lugar? Em outras palavras: qual estética teria a competência de substituir uma tradição de toda a história da arte?

Uma vez realizado o trabalho de apontar a condução tomada pela arte no momento atual, passa-se a expor a seguir, a teoria estética que, segundo Lyotard, permite pensar uma resposta para a possibilidade da substituição da estética da mimese. Para ele, o sentimento do sublime consegue ser o “impulso”, e a “lógica das vanguardas os seus axiomas”. A estética do sublime, segundo o autor, é o fracasso da imaginação, uma estética que se apresenta, porém, velando-se a si mesma. Ou seja, mostra-se sem ser explícita, de forma não figurativa e não identificável.

Lyotard pretende com esse comentário, indicar a possibilidade de substituição da estética da mimese usando como ferramenta o sublime kantiano. Retomando brevemente o já indicado no primeiro capítulo, para Kant, o sublime não está no objeto, mas no sentimento a que ele remete. O sublime mostra que, por um lado, a imaginação é impotente diante do objeto, pois ela não alcança sua totalidade e não consegue resistir à grandeza e, por outro, esta impotência origina o prazer no desprazer. O desprazer possibilita ao expectador encontrar em si a competência para avaliar a grandeza deste sentimento e, assim, elevar-se acima dela, descobrindo em si a liberdade perante a grandeza da natureza. Ou seja, a partir do sentimento de inferioridade do observador, diante da força do sublime e de seus fenômenos grandiosos, ocorre uma espécie de elevação intelectual a partir de uma idéia provocada pela razão.

O sublime kantiano é fundado na incomensurabilidade das faculdades e o efeito disto é que ele não pode estar contido em formas porque não há nenhuma forma capaz de abarcá-lo. Tal fato ocorre porque a experiência do sublime é uma experiência da totalidade. Todas as vezes que estamos diante da experiência do sublime, estamos, na verdade, diante

---

<sup>15</sup> Esse assunto é discutido amplamente na obra *Após o fim da arte*. Nela, Arthur Danto publica alguns ensaios em que explica com maiores detalhes o curso ministrado a respeito do suposto fim, como a conferência em 1985, no Whitney Museum of American Art em New York. O livro é editado dez anos após o pronunciamento original e é a tentativa de atualizar o tema (DANTO, 2006, p.72).

da totalidade, ou seja, de um sentimento que se refere ao infinito. Sendo assim, o sublime é um sentimento que ocorre diante de uma espécie de abertura para aquilo que é incomensurável e avassalador. Pode ser despertado pela infinitude e por momentos de terror, durante os quais o prazer e a desprazer se tocam.

Kant afirma que sublime não é o objeto, mas uma faculdade da mente. Assim, no sublime, como a imaginação está jogando com as idéias e as idéias não são identificáveis, não há intuição para elas, ocorrendo um jogo das faculdades. Por isso, Kant aponta que o sublime, na verdade, é a disposição de ânimo do espectador. A satisfação oferecida ao homem que experimenta o sentimento de sublime é decorrência do livre jogo entre imaginação e razão.

O sublime é a experiência do infinito e não existe apreensão para ele. O que se quer dizer é que a apreensão intuitiva tem limite e quando esse limite é forçado, causa desprazer, ocorrendo o fracasso da imaginação. Esse é o triunfo da racionalidade no jogo entre razão e imaginação, porque é a razão que exige da imaginação, uma imagem que ela não pode dar, pelo simples fato de que esta imagem não está contida nas formas.

Sublime é como se chama a uma representação que faz com que a natureza sensível encontre seus limites, levando a sentir a superioridade da natureza racional. Esse sentimento que o sublime impõe na sua forma resulta, nas palavras de Lyotard (1993, p. 21), num conflito “entre as faculdades de um sujeito, a faculdade de conceber algo e a faculdade de <presentificar> algo”. Não há correspondência entre o sentimento e o conceito suscitado na representação. A razão violenta a imaginação e, para dar conta do conceito de sublime, Lyotard, a exemplo de Kant, lança mão do recurso da contraposição com o sentimento do belo. Segundo o autor, o belo gera prazer, pois nele existe a possibilidade da exposição do conceito e a correspondência a esse conceito, enquanto que no caso do sublime ocorre o fracasso desta tentativa.

O gosto atesta assim, que entre a capacidade de conceber e a capacidade de <presentificar> um objeto correspondente ao conceito, um acordo não determinado, sem regra, dando lugar a um juízo a que Kant chama de reflectivo, pode ser sentido sob o modo de prazer. O sublime é outro sentimento. Ocorre quando, pelo contrário, a imaginação falha ao <presentificar> um objeto que venha, nem que seja apenas em princípio, entrar em concordância com um conceito. Temos a Idéia do mundo (a totalidade daquilo que é), mas não temos a capacidade de dar um exemplo dele (LYOTARD, 1993, p. 22).

Segundo o autor francês, o sublime também pode ser entendido como uma “[...] irrupção, no e pelo pensamento, desse surdo desejo do ilimitado” (LYOTARD, 1993, p.58).

O sublime kantiano, que Lyotard toma como ferramenta conceitual, é indicado por este como um sentimento que não pode ser definido pela razão. A harmonia que existe no belo ocorre graças à correspondência entre imaginação e entendimento. Já no sublime, o entendimento não concorda com o conceito, resultando o princípio da faculdade supra-sensível. Em outras palavras, recorrer ao supra-sensível é desconsiderar a representação finita e considerar a infinitude do espírito.

Lyotard nomeia de pós-moderna a arte que pode se aproximar dessa significação, ou seja, uma instância artística que teria a capacidade de “<presentificar> o que há de <impresentificável>. Fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver: eis o propósito da pintura moderna” (LYOTARD, 1993, p.22). Conforme esse raciocínio, isso se torna possível por meio da “abstração vazia que sente a imaginação à procura de uma presentificação do infinito”. Seguindo nessa direção, o autor apóia-se em Kant, justificando-se com as seguintes palavras: “[...] ver que há algo que não pode ser visto é possível por meio do informe, a ausência de forma”. Em outras palavras, representar o impresentificável, para Lyotard, é possível por meio de uma obra que se oferece como sendo sem representação da realidade<sup>16</sup> sensível, ou seja, como uma abstração.

Segundo Lyotard, não há muito que acrescentar a essas observações para se aproximar de uma tentativa de pensar a estética do sublime:

[...] como pintura, <presentificará> evidentemente alguma coisa, mas de modo negativo; evitará, portanto a figuração ou a representação, será <branca> como um quadro de Malévich, só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor (LYOTARD, 1993, p. 23).

A satisfação que o sublime proporciona ocorre de maneira indireta: “[...] só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor”. O autor reitera esta afirmação em outra obra que analisa a dimensão pós-moderna: *Moralidades Pós-Modernas*.

---

<sup>16</sup> Robert Motherwell, um dos grandes abstracionistas da arte americana do Século XX, aproxima-se da explicação de Lyotard. São suas palavras: “O aparecimento da arte abstrata é um sinal de que ainda há homens capazes de afirmar o sentimento do mundo. Homens que sabem como respeitar e seguir seus sentimentos íntimos, por mais irracionais ou absurdos que a princípio possam parecer. Esquece-se, por vezes, quanto espírito existe em certas obras de arte abstratas. (CHIPP, p. 571, 1999). E ainda, pode-se acrescentar a este, o pensamento de José Ortega Y Gasset: “Do pintar as coisas passou-se a pintar as idéias: o artista ficou cego para o mundo exterior e voltou a pupila para as paisagens interiores e subjetivas” (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 65).

[...]o que é artístico nas formas, ou o artístico, é um gesto, um tom um timbre, acolhido e desejado, que as transcende ao mesmo tempo em que as habita. O artístico está para o cultural assim como o real do desejo está para o imaginário. O absoluto é o nome vazio (vazio para o filósofo da megalópole) do que excede todas as formalizações e objetivações, sem estar em outra parte senão nelas. [...] A presença do absoluto é bem exato o contrário da apresentação (LYOTARD, 1996, p. 33).

É o colapso da representação<sup>17</sup>, isto é, ocorre uma falência da faculdade de representar, pois o que o sublime pede é a representação da totalidade, do infinito, e isto não é possível. “A imaginação soçobra no zero da representação que é correlato do infinito absoluto” (LYOTARD, 1996, p.109). O que se sente vai muito além da sensibilidade, muito além da razão, pois o infinito, o informe não pode ser apreendido por nossos sentidos e isto se deve ao fato de a nossa imaginação não abranger tal sentimento. Para o infinito não pode haver imagens. A imaginação empenha-se em sua missão e na falha desta missão (a de representação) ocorre a emergência do poder racional que gera prazer no desprazer — é a representação negativa. A explicação de Lyotard para a “falha” da missão da imaginação é que o absoluto nunca está aí, não é dado pela representação, mas é usado como recurso para se pensar além da representação.

Em *Lições sobre a Analítica do Sublime*, na seção reservada à exposição da representação negativa, Lyotard escreve: “[...] a presença negativa é o sinal da presença do absoluto, e ela não é ou apenas faz sinal de ser subtraída nas formas do representável. O absoluto fica, portanto, não-representável; sob seu conceito nenhum dado é subsumível” (LYOTARD, 1993, p.143).

Para o autor, a luta entre o finito e o infinito só pode permanecer em representação por um traço, um recuo, um sinal que jamais possa ser imagem representativa. Dessa maneira, a imaginação sente a “presença”, sem que nada seja apresentado, como “presença” efetiva. A representação negativa é, conforme o raciocínio, um pedido para que o absoluto seja representado. O sentimento do sublime é a vivência do infinito que, apesar de não poder ser representado. Ainda assim consegue ser uma experiência estética. Nas palavras de Lyotard:

---

<sup>17</sup> O colapso da representação tem, para o crítico Clement Greenberg, a capacidade de fazer com que o artista tente imitar Deus, pois ao criar uma obra abstrata ele tenta realizar uma obra original que tenha como modelo somente ela própria, “criando algo válido unicamente em seus próprios termos, tal como a própria natureza é válida, tal como uma paisagem-não a sua imagem, é esteticamente válida; algo dado, incriado, independente de significados, similares ou originais. O conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria” (GREENBERG, 1997, p. 29).

[...] a representação negativa não é, nesse sentido, mais que a demonstração da inutilidade do pedido para que o absoluto seja representado. Excetuando-se os limites da representação que são seus, a imaginação sugere a presença do que ela não pode representar. Ela se ilimita, se desencadeia, mas abstraindo-se à sua finalidade, e, portanto aniquilando-se segundo essa finalidade. Resulta que a referida presença não é um objeto da imaginação, ela somente é sentida subjetivamente pelo pensamento, como gesto de retração (LYOTARD, 1993, p. 144).

Em resumo, ao tentar alcançar o infinito, a imaginação fracassa e dá lugar ao triunfo da razão. Mas em que sentido esse triunfo ocorre? Lyotard responde da seguinte maneira: “os sentidos são contrariados diante do sentimento do sublime pelo fato de se encontrar diante de uma presença ‘não-presentável do absoluto’ isso resulta numa ‘aprovação fria e sem vida’”. Aí, segundo o autor, surge um argumento que pode surpreender, porque parece anular toda a economia contraditória do sentimento do sublime. Ocorre que a imaginação, que se acredita bloqueada por limites de sua “primeira medida”,

[...] sente-se ilimitada, *fühlt sich [...] unbegrenzt* e isso graças à eliminação, ao ‘desentulho’, à *Wegschaffung*, de seus próprios limites. A tal ponto que ela pode desencadear-se, ‘desenfrear-se, *zügellos*’, e conduzir o pensamento à loucura, o *Wahnsinn*”, do entusiasmo. (LYOTARD, 1993, p. 142).

Se pensar-se o sublime como um sentimento de tensão máxima e sem possibilidade de ser representado em formas fenomenais, neste sentido, o sublime pode servir, como afirma Lyotard, como fio condutor de uma compreensão da arte contemporânea não mimética.

Lyotard cita a obra de Malevitch, *Branco sobre branco*, que é um marco na história da arte, abrindo espaço para que se possa refletir a respeito desse salto da imaginação que abriu as portas para a arte contemporânea. A questão que então se coloca consiste em saber como uma imagem, aparentemente tão despojada, pode ter sido tão importante para a história da arte?

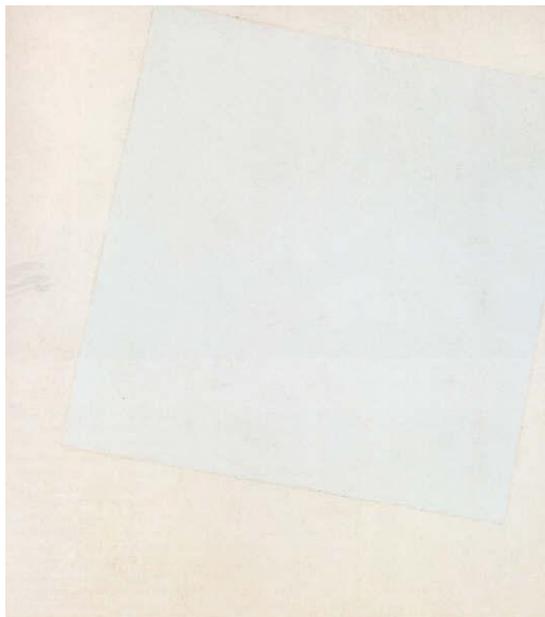


Fig. nº 3 - Branco sobre Branco - Kazimir Malevitch, óleo sobre tela 78,7 x 78,7 cm, 1917. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: Kazimir Malevitch e o suprematismo.

A tela em questão tem 78,7 x 78,7 cm e é comumente apelidada de *Quadrado Branco sobre Fundo Branco* e é para Kazimir Malevitch a esperança de uma nova imagem do mundo, deste mundo maltratado e extrapolado pelo materialismo. O artista russo era um visionário, e de seu trabalho resultaram “[...] telas e desenhos que são outras tantas abordagens para exprimir os ritmos universais” (NÈRET, 2003, p. 67). Entretanto, nem sempre a arte desse russo foi completamente entendida por seus contemporâneos, pois como já se apontou anteriormente, quando um novo movimento artístico trata de inovar, traz consigo o “desmantelamento” da normalidade, o que acaba por deixar a crítica desalojada de seus parâmetros. Irritado com um desses críticos que falava da obscuridade de suas declarações e da querela que iniciara ao retirar totalmente a figuração de suas obras, ele respondeu vigorosamente:

[...] aqueles têm por hábito animar-se diante de uma carinha bonita, têm dificuldade de animar-se diante da face de um quadrado [...] O segredo do encantamento é a própria arte de criar e ele está no tempo, e o tempo é maior e mais sábio do que os porcos! (*Apud* NÈRET, 2003, p. 49).

Todavia, a crítica que mais fortemente atingiu o pintor foi a de seu compatriota e companheiro de profissão, Wassily Kandinsky, que escreveu no *Espiritual da Arte*:

[...] se a partir de hoje nos puséssemos a cortar todos os laços com a natureza, a desligarmo-nos dela, sem hesitação em retorno possível, a contentarmo-nos

exclusivamente em combinar a cor pura com uma certa forma inventada, as obras que criássemos seriam ornamentais, geométricas, muito pouco diferentes à primeira vista de uma gravata ou de um tapete. (*Apud* NÈRET, 2003, p. 49).

A este, ele respondeu: “[...] no meu quadrado, não verá nunca o sorriso de uma graciosa Psique! Ele não será nunca o colchão do amor!” (*Apud* NÈRET, 2003, p. 49).

Vale a pena lembrar que pouco tempo depois dessas declarações, Kandinsky enveredou-se pelo caminho da abstração<sup>18</sup> e é considerado por muitos, como o fundador desse movimento que cortou “todos os laços com a natureza”.

Ao reduzir ao máximo os elementos pictóricos numa tela, Malevitch radicalizou o que seus predecessores apenas haviam esboçado por meio do movimento Abstracionista. Além disso, essa manifestação pode ser vista como um triunfo da arte nova sobre a antiga ordem, aquela que vinculava a arte à natureza. Inicia-se assim, a era que os críticos de arte chamaram de *a pintura*<sup>19</sup> *como necessidade interior*<sup>20</sup>.

Para Lyotard (1993, p. 26), o momento pós-moderno deve recusar-se à representação das formas e o papel do artista, assim como o papel do escritor pós-moderno, está na situação de um filósofo: “[...] o texto que escreve, a obra que realiza não são em princípio governadas por regras estabelecidas convencionalmente, e não podem ser julgadas mediante um juízo determinante, aplicando a esse texto, a essa obra, categorias

---

<sup>18</sup> O pintor russo Wassily Kandinsky (1866 -1944) é considerado como o primeiro artista a abandonar totalmente a referência à realidade em uma obra artística. Fundador do movimento Abstrato, ele chegou a essa fórmula por acaso. Em 1910, chegando em seu atelier, viu seu próprio trabalho virado de cabeça para baixo no cavalete e pode perceber manchas coloridas que não representavam tema algum. Disposta dessa maneira, a obra revelou a Kandinski uma nova concepção de arte e causou-lhe o *insight* que o animou a descartar todo o realismo e criar pinturas totalmente não objetivas.

<sup>19</sup> O início do terceiro capítulo se encarregará de explanar mais detidamente a respeito da “pintura como necessidade interior”.

<sup>20</sup> A arte torna-se, no Século XX, um exercício de liberdade e se esse esforço de purificação não anunciar mais nada, terá servido, sem dúvida, para proporcionar uma mudança no paradigma milenar das artes, ancorado na representação mimética da realidade. Com essa mudança houve espaço para pensar nas diferenças entre a arte, a vida e a realidade. Antes da pintura abstrata, a crença estava no valor das cores e das formas na pintura. As novas idéias tiveram certa dificuldade em se firmar, pois até então ninguém havia produzido algo no mundo das artes que nada representasse sensivelmente. Finalmente, com a pintura abstrata, chegou-se ao predomínio absoluto da estética, havia uma pintura construída apenas por meio de sentimentos. O que por alguns momentos foi considerado monstruoso tornou-se pura forma e pura expressão. Meyer Shapiro mostra as impressões, da época inicial da arte abstrata, relativas ao estranhamento do público diante dessa arte que tinha pouca ou nenhuma identificação com o mundo sensível e que, para muitos não poderia ser obra de pessoas corretas: “[...] se hoje um pintor abstrato parece desenhar como uma criança ou como um louco, não é porque seja infantil ou louco. Está apenas valorizando, como qualidades relacionadas com seus próprios objetivos de liberdade de imaginação a espontaneidade desapaixonada e a falta de preocupação técnica da criança, que cria apenas para si mesma, sem as pressões das responsabilidades e os ajustes práticos dos adultos” (SHAPIRO, 1996, p. 163). O estudioso acrescenta ainda, concordando com Kant, que ao manipular sua fantasia, o pintor difere da criança e do psicopata na medida em que o ato de desenhar, para este, seja sua ocupação e fonte consciente de seu valor humano.

conhecidas”. Portanto, a arte pós-moderna pretende se sustentar justamente na falta de regras e normas e, deste modo, merecer a atenção do público; normas estas que já começaram a ser descartadas nos movimentos artísticos do final do Século XIX.



Fig. nº 4. Quadrado negro sobre fundo branco - Kazimir Malevitch, óleo sobre tela 79 x 79 cm, 1915. Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: Kazimir Malevitch e o suprematismo.

A ausência de objetos identificáveis resultava na incompreensão da obra, pois aqueles espectadores estavam acostumados com a figuração e “[...] quieren, a toda costa, la imagen tan querida de la realidad. Pero Malevich ofrece otra cosa [...]” (PARRA, In SOBREVILLA (org.), 1991, p. 245). Ainda segundo este autor, Malevich reconhecia na representação o equivalente da sensibilidade e a partir desse reconhecimento, compreendeu a mentira do mundo como vontade e representação. Para não participar dessa mentira, o pintor optou pela ausência de objetos em seus quadros. Parra ainda pergunta ao leitor se seria demasiado atrevido afirmar que o juízo de gosto kantiano seria como “[...] la sensibilidad de la ausencia del objeto [...]” e afirma também, que o quadro negro de Malevich não se esgota facilmente e também pode-se considerar que há nele uma idéia estética que orienta sua investigação. Para o escritor, o mundo da sensibilidade e das noções habituais é criticado como um deserto atrás do qual Malevitch encontra algo: “[...] este desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad pura (sin los objetos) que lo penetra todo”.(PARRA, In: SOBREVILLA (org.), 1991, p. 245). Por fim, ele afirma que o suprematismo<sup>21</sup> de Malevitch quer reencontrar a sensibilidade que no decorrer do tempo, pela acumulação de objetos, havia se tornado invisível.

---

<sup>21</sup> Movimento russo de arte abstrata que surge por volta de 1913 e cuja sistematização teórica ocorre em 1925, com o manifesto *Do cubismo ao futurismo ao suprematismo: o novo realismo na pintura*, escrito por Kazimir Malevich (1878-1935) em colaboração com o poeta Maiakóski (1894-1930). O suprematismo de Malevich quer defender uma arte livre de finalidades práticas, comprometida apenas com a pura visualidade. O

Tomando como exemplo o quadro *Branco sobre Branco* de Malevich, procura-se convergir idéias fundamentais de Lyotard que recupera a teoria kantiana do sublime no desenvolvimento de uma possível reflexão estética sobre a arte contemporânea. Como indicamos, os dois autores são necessários neste trabalho, para efetuar tal reflexão. Eles ofereceram um conjunto de ferramentas conceituais que permite pensar a arte contemporânea a partir desta construção: Kant expôs a teoria do sublime no Século XVIII e Lyotard re-trabalha o conceito no Século XX.

Observa-se neste trabalho, que Lyotard legitima a teoria estética do sublime kantiano como instrumento. Entretanto, não desloca ou acrescenta nada à filosofia kantiana neste quesito. Pode-se afirmar que em sua *Crítica da faculdade do juízo* Kant pretendeu uma estética que se oriente numa investigação de prazer estético e que não se traduza meramente numa recepção passiva do objeto, mas ao contrário, que se apóie numa atividade reflexiva fundamentada numa tensão iniciada no livre jogo entre imaginação e razão. Lyotard, por sua vez, afirma que a mutação do sublime, que se inicia na apropriação do Tratado de Longino e posteriormente na discussão no Século XVIII, prossegue das vanguardas até os dias atuais e é essa apropriação que ele se encarrega de repassar.

A jornada kantiana foi explorada, neste trabalho, apenas em uma pequena instância, mas a partir desta leitura tem-se a seguinte reflexão: como qualquer outro objeto de arte, as obras de arte contemporâneas precisam ser apreendidas a partir da sensibilidade. Essa apreensão formal e objetiva, entretanto, não exime o espectador de subjetivamente experimentar o sentimento do sublime teorizado por Kant na CFJ. A possibilidade oferecida por Lyotard para uma reflexão estética aponta que muitas vezes, uma obra como o quadro *Branco sobre Branco* tem possibilidade de comunicar e atingir o espectador por meio da subjetividade. Toda a atualidade de Kant reside não no fato de aplicar diretamente sua teoria a modelos artísticos da atualidade, pois não há uma aplicabilidade imediata do conceito, mas sim, no fato de que os fundamentos de sua estética podem servir como possibilidade para discutir os sentimentos do espectador e isto Lyotard procura mostrar.

---

suprematismo representaria uma ordem superior de relação com os fenômenos, que é invisível, mas nem por isso menos real. As obras suprematistas foram vistas pela primeira vez na exposição *A última exposição de quadros futuristas 0.10*, realizada em 1915 em São Petersburgo. As pinturas expostas nessa mostra evidenciavam uma nova proposta pictórica: formas geométricas básicas associadas a uma pequena gama de cores. Com esse movimento, Malevich adere à abstração e ao compromisso com uma pesquisa teórica da forma pura que culmina na sua obra de referência *Branco sobre Branco*. Por volta de 1918, o artista anuncia o fim do suprematismo por considerar que o projeto estava esgotado e nesta época volta-se para o ensino, à escrita e à construção de modelos tridimensionais.

## REFERÊNCIAS

- BECKETT, Wendy. **A história da pintura**. Portugal: Atelier da Imagem, 1994.
- CAYGILL, Howard. **Dicionário Kant**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Belo, sublime e Kant**. Editora UFMG, 1998.
- FRANZINI, Elio. **A estética do século XVIII**. Lisboa: Estampa, 1999.
- GREENBERG, Clement **Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto**. Trad. André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- GUINSBURG, J e Ana Mae Barbosa (org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GUYER, Paul. **Kant and the experience of freedom**. Cambridge University: Paperback, 1996.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo - RS: Unisinos, 1999.
- KANDINSKY, Vassily. **Do espiritual na arte**. Trad. Elio Franzini. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KANT, Immanuel **Crítica da razão pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valerio Rohden. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas: Papyrus, 1993.
- LYOTARD, Jean François. **Moralidades Pós-Modernas**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas - SP: Papyrus, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O pós-moderno explicado às crianças**. Trad. Tereza Coelho. 2 ed. Lisboa: Don Quixote, 1993.

\_\_\_\_\_. **The postmodern condition: a report on knowledge.** Minneápolis: Minnesta Press, 1993.

\_\_\_\_\_. **A condição pós-moderna.** Trad.: Ricardo Corrêa Barbosa. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

\_\_\_\_\_. **Lições sobre a analítica do sublime.** Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

NÉRET, Giles. **Kazimir Malevitch e o suprematismo.** Trad. Maria do Rosário Paiva Boléo. Berlin: Taschen, 2003.

NOVAES, Adauto (org.). **Artepensamento.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PAVIANI, Jayme **Estética Mínima: notas sobre arte e literatura.** 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

TERRA, Ricardo. **Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

WALTHER, Ingo. **Arte do século XX.** Lisboa: Taschen, 1999.