

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



# **DINÂMICA E INDUÇÃO DO OLHAR**

**Implicações estéticas da estratégia curatorial**

Sandra Isabel Direito Ramos

Dissertação

Mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Fernando Rosa Dias

2021

## RESUMO

Nesta dissertação debate-se tanto o papel do sujeito relativamente às artes, como o do curador, partindo do momento histórico em que se dá a valorização do sujeito, que consiste no nascimento da estética, no estudo do belo, na aquisição do gosto, na contemplação do sublime e por fim no entendimento da experiência estética. Com a chegada destes mecanismos da valorização do sujeito a conceção da arte bem como a sua exibição altera, por isso, os objetos artísticos que se seguem objetivam uma relação com o público e, nalguns casos, uma consciência de negação da mesma. Este mundo que se relaciona com o recetor e a forma de receção entra numa esfera de subjetivação, criando uma série de micromundos e infindáveis alternativas. A arte separa-se das representações de temáticas religiosas e históricas, passando a elevar sentidos e a procurar provocar experiências sobre o observador ou, por outras palavras, a estimular os sentidos naquele que observa.

Desde o momento em que a arte deixou de ter os seus limites visíveis e passou a ser um espaço aberto de discussão, provocou a necessidade de uma entidade capaz de discernir o que é arte, conforme os novos dilemas, e o «porquê?». Assim o papel do curador expande-se, passando a criar o espetáculo da arte. Esse espetáculo interfere na dinâmica entre o público e as obras que são expostas ou, por outras palavras, o curador torna-se na figura mediadora entre a relação do sujeito que observa e as obras que são observadas, conduzindo o observador através de determinadas estratégias curatoriais. Deste modo problematiza-se a relação do sujeito com as obras e o papel interveniente do curador relativamente à mesma, para que desta forma seja possível um entendimento evolutivo da relação entre os dois e de que forma essa conexão com a obra é induzida.

Foram selecionadas para análise dois exemplos de exposições que diferem entre si, onde a indução do olhar através de uma estratégia curatorial é evidente e assumida, seja por relatos, discursos ou registos: — Duas exposições históricas, *Entartete Kunst* e *Mark Rothko*, considerando que apresentam os dois extremos que representam duas tipologias

de estratégia curatorial cuja finalidade de induzir é, por um lado positiva e, por outra negativa relativamente ao resultado provocado na receção pela parte do sujeito

A partir da análise do trabalho do curador expõem-se as diversas estratégias utilizadas, revelando o processo, para que assim se percecionem os limites e responsabilidades do mesmo.

Por outras palavras traduz-se no estudo da prática curatorial a partir de dois casos específicos de curadoria onde se analisa e deteta de que forma o observador é induzido, questionando essa condução do público por parte do curador, isto é, até que ponto a obra é exponenciada ou perde o real sentido agregado?

No fundo, uma ponderação sobre a relação do sujeito com a obra e as implicações estéticas resultantes dessa condução do sujeito feita pelo curador.

**Palavras-Chave:** CURADOR; CONDUÇÃO DO OBSERVADOR; CURADORIA; VALORIZAÇÃO DO SUJEITO

## ABSTRACT

This dissertation presents both the role of the subject in relation to the arts, as well as that of the curator, in order to understand the evolutionary relationship between the two and how this relationship with the pieces of art is managed. The approach to the problem will be made through the historical moment that is given the appreciation of the subject, which consists of the birth of aesthetics, the study of the beautiful, the acquiring of taste, contemplation of the sublime and finally the understanding of the aesthetic experience. With the arrival of these mechanisms of appreciation of the subject, the conception of art as well as its exhibition changes, therefore, the artistic objects that follow aim at a relationship with the public and, in some cases, an awareness of its denial. This world that relates with the receiver and the form of reception enters into a sphere of subjectivization, creating a series of microworlds and endless alternatives. Art separates itself from the representations with religious and historical themes, starting to elevate senses and seeking to provoke experiences on the observer or, in other words, to stimulate the senses in the one who observes.

Art ceased to have its limits visible and became an open space for discussion, this attitude provoked a need for the existence of an entity that is capable of discerning what art is, according to the new dilemmas, and "why", so the role of the curator expands, and he creates the spectacle of art. This spectacle of art interferes in the dynamic between the public and the pieces of art that are exhibited, in other words, the curator becomes the mediating figure between the relationship of the subject who observes and the piece of art that is observed, leading the observer, using certain curatorial strategies.

In this way, the subject's relationship with the works and the curator's intervening role are problematized, so that an evolutionary understanding of the relationship between the two is possible and how this connection with the work is induced.

Two examples of exhibitions that differ from each other were selected for analysis, where the induction through a curatorial strategy is evident and assumed, whether through reports, speeches or records: — Two historical exhibitions, *Entartete Kunst* and

*Mark Rothko*, considering that they present the two extremes that represent two typologies of curatorial strategy whose purpose to induce is, on the one hand positive and, on the other, negative in relation to the result caused in the reception by the subject.

The analysis of the curator's work in some selected exhibitions exposes the various strategies used, revealing the process, and understanding the limits and responsibilities of the curator.

In other words, it translates into the study of curatorial practice that is based on two specific cases of curatorship analyzing and detecting in what way the observer is induced, questioning the curator's conveyance, that is, to what extent the piece of art is denoted, or if it loses its real aggregate sense?

Essentially, it is a weighting on the relation between the curator and a piece of art, likewise the aesthetic implications from this induction.

**Keywords:** CURATOR; CONDUCT OF THE OBSERVER; CURATORSHIP; APPRECIATION OF THE SUBJECT

## **Agradecimentos**

Ao propor-se à realização de uma tese de mestrado, inicialmente não se é completamente ciente de todo o percurso e escolhas a realizar. Uma dissertação, assemelha-se um pouco com a planificação de uma viagem para um sítio desconhecido, sendo que pelo caminho é possível deparar-se com situações que fogem ao itinerário previamente organizado, por exemplo, uma nova amizade, um percurso diferente, novas paisagens, entre outros.

Durante a execução desta dissertação explorei diferentes temáticas e enfrentei as minhas fraquezas, ou seja, no fundo, permitiu aprofundar os campos psicológicos e ultrapassar limitações.

Portanto, assim como numa viagem em que encontramos pessoas que nos ajudam e encaminham para os melhores bares, as vistas mais bonitas e os sítios mais incríveis, também neste percurso de realização da dissertação tive o prazer de contar com o apoio e energia de várias pessoas por quem sinto gratidão.

Por fim, e sem nomear, agradeço de uma forma geral a todos aqueles que participaram comigo nesta viagem, professores, familiares, orientador e amigos, por contribuírem para a concretização desta dissertação e pelo apoio emocional, direto e indireto. Tive um enorme prazer em realizar esta investigação e contribuição académica.

Os meus sinceros agradecimentos.

# Índice

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo I</b>	<b>18</b>
<b>Valorização do sujeito: contextualização introduzindo mecanismos de valorização do lugar do sujeito: estética; o belo e o gosto; o sublime; e a experiência.</b>	<b>18</b>
Estética – Arquetípicos do Belo	21
Estética — Introdução do Gosto e a sua relação com o Belo	28
Estética — Os princípios do sublime	40
Estética — Sublime e Contemplação, Arte do Romantismo	47
Estética — Contemplação e Experiência Estética	58
Experiência subjetiva enquanto emancipação ou alienação (indução positiva / indução negativa)	69
<b>Capítulo II</b>	<b>82</b>
<b>Valorização do sujeito: formas de apresentação de exposições ao sujeito, introdução à curadoria e à figura do curador.</b>	<b>82</b>
Curadoria — Definição e contextualização, relação com o sujeito.	84
Qual é o papel do curador?	93
<b>Capítulo III</b>	<b>100</b>
<b>Estudo de Caso — Curadoria de indução negativa, análise da exposição: Entartete Kunst</b>	<b>102</b>
<b>Estudo de caso — Curadoria de indução positiva, análise da exposição de arte: Mark Rothko</b>	<b>111</b>
Mark Rothko	114
Exposição “Mark Rothko”	121
<b>Implicações estéticas — Responsabilidades do curador</b>	<b>126</b>
<b>Conclusão</b>	<b>130</b>

## Índice de ilustrações

Figura 1 Planta hipotética	90
Figura 2 Ilusão ótica	93
Figura 3 "Dada Wall"	102
Figura 4 "Green on Blue", Rothko, c.1956	109

Figura 5 "Monk by the sea", Caspar David Friedrich, 1809	109
Figura 6 Associação de Arte Contemporânea, Houston, TX. 1957.	114
Figura 7 “Naufrágio de um Cargueiro”, William Turner, c. 1810	129
Figura 8 “Naufrágio do S. Esperança”, Caspar D. Friedrich, c. 1824	129
Figura 9 “O Caminhante sobre o mar de névoa”, Caspar David Friedrich, c.1818.	130
Figura 10 "Guernica", Pablo Picasso, c. 1937.	131
Figura 11 Bombardeamento na cidade de Guernica, Espanha, 26 de abril de 1937.	131
Figura 12 "Fountain", Marcel Duchamp, c, 1917, replica 1964.	132
Figura 13 TEDX TALKS, Art in the Age of Instagram, Jia Fei	133
Figura 14 Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi	134
Figura 15 Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi	135
Figura 16 arte degenerata	136
Figura 17 entartete kunst	136
Figura 18 mark-rothko	137
Figura 19 Rothko Studio, 1960.	137
Figura 20, Mark Rothko	138
Figura 21 MacAgy	140
Figura 22 Museu de Arte Contemporânea Houston	140
Figura 23 Murais Seagram	144
Figura 24 Seagram Murals	144

## Introdução

A presente dissertação insere-se no âmbito da curadoria e baseia-se em conceitos estéticos concernentes à valorização do sujeito no âmbito artístico. Este lugar privilegiado do sujeito, que atualmente se conhece e é assumido, não tinha o mesmo significado que tinha no século XVII, por exemplo. Na realidade, foi um processo gradual que se tem vindo a modificar, havendo momentos de destaque que permitem entender algumas posições da atualidade. Estes acontecimentos resultam de uma mudança de paradigma que ocorreu, sobretudo, no século XVIII.

Na curadoria, o sujeito que apreende as obras de arte será aquele que assimila o trabalho expositivo, por isso, é em torno desse *olhar do sujeito* que o curador trabalha, criando narrativas, percursos, entre outros. Na estética, como primeiro momento, estudou-se precisamente esse *olhar*, sendo que, após a ultrapassagem do *belo tradicional*, aprofundou as questões de «gosto» e a «*experiência estética*» na esfera do sujeito, correspondendo aos segundo, terceiro e quarto momentos. Simultaneamente à queda das conceções tradicionais do «*belo*» e ao erguer do «gosto» do sujeito, dá-se também a queda de um racionalismo puro e da superioridade divina em relação ao homem.

O «gosto» aparece como um conceito decisivo com forte origem do empirismo inglês, que se tornou num conceito fundamental dos finais do século XVII e travessia do século XVIII, dentro deste processo da **subjetivação estética**, da **valorização do sujeito** e do **lugar do sujeito**. Em torno desse conceito, o autor que se destaca historicamente é o filósofo Immanuel Kant.

Outro conceito chave é o do «*sublime*», porque tem a ver com o impacto no sujeito em que os autores chave formam: Pseudo-Longino, Edmund Burke e Immanuel Kant.

A noção de experiência estética torna-se no centro que conduz as ações e intenções dos artistas, isto é, começou a existir uma intenção de provocar no sujeito experiências e sensações, e os quadros encheram-se de elementos que retratavam esse universo sensorial e emotivo.

Assim, os estetas passaram a interessar-se por esse lado recetivo do sujeito e dessa experiência estética, uma vez que sintetiza os vários temas e conceitos filosóficos anteriores.

Ao longo do tempo e paralelamente à autonomia da estética e subjetivação do mundo, também ocorreu um processo de autonomização da esfera artística, por isso, as temáticas das obras de arte elevaram cada vez mais os seus campos psicológicos, assim como a linguagem encriptada nos próprios quadros, que se torna ampla e profundamente subjetiva. Desta forma, essa ligação e valorização da relação entre as obras e o sujeito mantém-se num processo de desenvolvimento progressivo, que é prorrogado.

Assim, e ao longo da Era Contemporânea, a arte passa a ser um campo de debates públicos, deixando de revolver em torno da qualidade da obra em si, passando a preocupar-se com os efeitos no sujeito. Consequentemente, deu-se uma espécie de espetacularização do mundo, ou seja, as obras de arte começaram a ser mais imediatas e a requerer o mínimo de reflexão por parte do sujeito, isto porque a ideia era alcançar um efeito de entretenimento que dependia do sujeito. Contudo, poderes de decisão nos campos das artes começaram a tirar proveito dessa dependência da recepção do sujeito, resultando numa nova problemática que a Escola de Frankfurt desenvolve: o problema do sujeito trazer autonomia e de começar a alienar-se nesse espaço de recepção, no fundo, o sujeito pode enriquecer com a experiência ou pode ser manipulado e induzido (indução positiva; ou indução negativa).

Daí serem importantes para este trabalho algumas teorias da Escola de Frankfurt, mesmo com os seus diferentes posicionamentos. Por exemplo, Theodor Adorno critica a cultura industrial que, através de meios como a indução da propaganda, provoca uma alienação no sujeito, por outro lado, Walter Benjamin acrescenta uma visão mais enriquecedora nas artes do cinema. Porém, partilham da mesma opinião relativamente aos condicionamentos da anterior valorização da subjetividade, ou seja, que essa liberdade é frágil e, por isso, induzida.

Nos campos das artes, ocorre um processo de massificação e condição de entretenimento, ou seja, é na finalidade que se encontra um problema da alienação, o que é para este estudo uma questão central: através da exposição pública da arte é possível conduzir o sujeito recetor para certos pensamentos e posturas, sem que este se aperceba de tal. Dito de outro modo, assume-se uma condução indutiva, levantando o problema ético de essa indução tanto poder ser negativa como positiva, alienando ou enriquecendo o sujeito.

No panorama do exercício curatorial, isto quer dizer que existe uma responsabilidade que poderá criar efeitos tanto para um lado como para o outro (positivo ou negativo), havendo uma responsabilização do curador nesse efeito sobre o sujeito, quanto a essa vulnerabilidade.

Considerando que o curador é um mediador, que facilita a relação entre a obra e o sujeito recetor, destaca-se uma preocupação com o observador que vai receber as obras, agilizando esse processo de mediação. Assim sendo, o tema desta dissertação é o lugar do recetor, mas inserido nessa responsabilidade da curadoria, ou seja, as possíveis interferências que o curador tem nessa relação do observador com as obras no próprio processo da mediação.

Essas interferências destacam toda a influência das técnicas e estratégias curatoriais nessa condução do observador, introduzindo desta forma, a questão fulcral deste trabalho:

**De que forma as estratégias curatoriais podem interferir com o olhar do sujeito e quais as marcas de «indução» resultantes, «positivas ou negativas»?**

Como propósito analítico e de demonstração, recorre-se ao estudo de dois casos expositivos que podem ser exemplos dos dois tipos de indução por parte do curador, previamente referidos, a indução positiva e a indução negativa: sendo elas, *Mark Rothko*, como um caso de uma «indução positiva» e *Entartete Kunst*, como um caso de uma «indução negativa».

Apesar de se tratarem de estudos que abordam questões relativas a uma esfera subjetiva da recepção, é necessário compreender o “gesto curatorial prévio”, também ele marcado por aspetos subjetivos que o fragilizam, isto é, interessa entender como é que essas decisões curatoriais têm implicações na recepção da obra, porque tais decisões estão ligadas à experiência estética, que é também ela subjetiva. Visto que o sujeito é o elemento fulcral que irá apreender todo o espetáculo que o curador organizou, então essa narrativa canaliza a atenção do observador.

No fundo, a escolha dessas exposições permitiu que toda essa afetação indutiva que o ato curatorial tem sobre a recepção se clarificasse, assim como alerta para as responsabilizações desses mecanismos, pois uma mesma obra pode ser exposta com diferentes objetivos e induções distintas.

Em suma, esta dissertação pretende estudar esse lado subjetivo por trás do gesto curatorial, que interfere com a esfera subjetiva da ótica do recetor, e pretende também identificar essa responsabilidade, ainda que num panorama relativo.

### ***Estrutura da Dissertação:***

Esta dissertação divide-se em três capítulos principais, em que no primeiro capítulo o conceito da valorização do sujeito é estudado para que seja possível compreender esse lugar do sujeito, uma vez que o tema revolve nesse espaço recetivo. O segundo capítulo incide na curadoria, teorizando historicamente e especificando o papel do curador até aos tempos atuais, para se perceber a razão pela qual interfere na relação do sujeito com a obra de arte, no espaço expositivo. Por fim, o terceiro capítulo trabalha as implicações por detrás dessa interferência, a partir do estudo de caso de dois exemplos históricos que resume as temáticas trabalhadas nos capítulos anteriores.

Cada capítulo subdivide-se em temas que contribuem para o entendimento do que se pretende abordar em cada um. O primeiro capítulo subdivide-se em sete temas:

### **Valorização do sujeito:**

Contextualização introduzindo mecanismos de valorização do lugar do sujeito: «*estética*»; o «*belo*» e o «*gosto*»; o «*sublime*»; e a «*experiência estética*».

Introdução do capítulo, onde são apresentadas as questões que se seguem desde o ponto número dois ao sete, ou seja, as conquistas ao longo dos tempos que permitiram a valorização do sujeito e desse lugar recetivo — **autonomia estética; autonomia das artes.**

O nascimento da **estética** e as suas consequências a partir dos mecanismos: inicialmente um estudo do «*belo*»; posteriormente uma autonomia estética que irá estudar o «*gosto*» e a faculdade que permite desencadear esses juízos; por fim, a **experiência** do recetor, quando entra em contacto com algo que o ultrapassa, provocando efeitos no mesmo. Para tal, explora-se o conceito do «*sublime*», uma vez que este permite ver um lado diferente do que é prazeroso, por ser «*belo*» ou «*atrativo*», o que culmina na experiência estética.

### **Os Arquetípicos do Belo**

Problematização do conceito do «belo» tradicional, servindo como ponto de partida para compreender o pensamento filosófico por trás do ato criativo, assim como de quem o observa que, neste caso, trata-se de uma ausência de opinião por parte do observador e da dominação das regras teóricas de acordo com uma harmonia matemática, geométrica, entre outros... sendo que estas objetivavam a perfeição do «*belo*».

Posteriormente, o início da queda do domínio do «belo» através da introdução do conceito do «*gosto*».

### **Introdução do Gosto e a sua relação com o Belo**

Aprofundamento do conceito do «*gosto*» e a relação com o «*belo*». Abandono da característica intrínseca do «belo» num objeto, para um «belo» que depende dos «*gostos*» do sujeito. Subjetivação do mundo.

Querela entre o Empirismo e o Racionalismo.

Introdução ao «gosto» de Kant: destaque na *Crítica do Juízo*

Sugestão do conceito de «Sublime»

### **Os princípios do sublime**

Introdução e contextualização do conceito do «sublime», tendo como base o *sublime Kantiano*.

### **Sublime e Contemplação, Arte do Romantismo**

O conceito do «sublime» aplicado nas artes, mais precisamente no Romantismo.

Introdução do gesto contemplativo e reflexivo por parte do observador.

Abordagem da obra *O caminhante sobre um mar de névoa* do pintor Romântico Caspar David Friedrich, como um exemplo contemplativo de uma obra onde foi aplicado o conceito do «sublime».

### **Contemplação e Experiência Estética**

Introdução à experiência estética, contextualização, constituição e funções.

Importância de um lado psicológico.

### **Experiência subjetiva enquanto emancipação ou alienação (indução positiva / indução negativa)**

Consequências da viragem subjetiva.

Introdução da alienação, alienação no âmbito recetor, que se apoia nos autores da escola de Frankfurt: Walter Benjamin, Theodor Adorno, Hans Robert Jaus.

Sujeito alienado ou emancipado? Introdução à Indução Positiva e Negativa.

Indução por parte do curador.

Após se entender, no Capítulo I, esse lugar do sujeito, a sua subjetividade e, por conseguinte, a sua fragilidade, é abordado no Capítulo II, a relação entre a curadoria e o

sujeito, seguindo a linha de pensamento previamente introduzida, da indução na curadoria. O segundo capítulo subdivide-se em dois:

**Valorização do sujeito formas de apresentação de exposições ao sujeito, introdução à curadoria e à figura do curador**

Introdução do capítulo, onde se aborda o espaço expositivo, formas de expor e apresentação da figura do curador.

**Curadoria — Definição e contextualização, relação com o sujeito**

Introdução e contextualização da curadoria. Papel do curador e a sua relação com o curador.

Seguidamente à compreensão da definição de curadoria, o papel do curador e à forma de interferência das estratégias curatoriais na relação do sujeito com a obra, parte-se para o Capítulo III, onde se realizam estudos de casos em que esta prática se aplica. Este terceiro capítulo subdivide-se em três:

**Estudo de Caso — Curadoria de indução negativa, análise da exposição: Entartete Kunst**

Análise da exposição

**Estudo de caso — Curadoria de indução positiva, análise da exposição de arte: Mark Rothko**

Análise da exposição

**Implicações estéticas — Responsabilidades do curador**

Entendimento das responsabilidades do papel do curador relativamente à relação do sujeito com a obra de arte.

*“O homem pode certamente fazer o que quiser, mas não pode controlar o que quer.”*

*(Schopenhauer, apud Zucker Morris, 1945, p.531)*

*“O homem está constantemente fora de si mesmo, numa projeção dele próprio, a perder-se fora dele mesmo, ele faz a existência do homem; mas, por outro lado, é esse objetivo para alcançar esse transcendental que permite a possibilidade de ele mesmo existir, neste estado de passagem para além cujo apenas tem a capacidade de se aproveitar daquilo que tem como veículo para poder realizar essa passagem.”*

*(Rothko, apud Dore Ashton, 1983, p.120)*

## Capítulo I

### **Valorização do sujeito — contextualização introduzindo mecanismos de valorização do lugar do sujeito: estética; o belo e o gosto; o sublime; e a experiência.**

O palco de teatro, a sala de cinema, um espetáculo aquático, museu ou galeria, têm todos em comum um olhar externo que absorve, entretém-se, aprende e apreende, assim como olhares mais técnicos, críticos e até mesmo inspirados, existindo, desse modo, uma troca entre o elemento observado e o sujeito recetor que observa — valorização do sujeito.

Durante este capítulo será estudado o conceito da valorização do sujeito, visto que na temática da receção, o sujeito é uma “peça” fulcral quando se trata de estratégias curatoriais presentemente. Para tal, utiliza-se como ponto de partida o momento de viragem do papel do observador ou a circunstância em que este deixa de ser um mero expectante e passa a ser um peão da arte. Esse acontecimento é gradual e é acompanhado por subcategorias de mecanismos que valorizam esse lugar do indivíduo, sendo eles: a estética; o «*belo*» e o «*gosto*»; e o «*sublime*».

A estética adquiriu autonomia<sup>1</sup> como disciplina filosófica no século XVIII, marcando os primeiros estudos que refletem progressivamente sobre o enigmático mundo do recetor, por isso, a valorização do sujeito cresce em simultâneo com o desenvolvimento da estética. O objetivo da estética é o de descrever e compreender o fenómeno estético nas variadas dimensões, a partir de investigações no que toca às atividades físicas e mentais do sujeito, em que se analisa o complexo das sensações e sentimentos sobre produções como a arte, assim como a relação com o conhecimento, a razão e a ética<sup>2</sup>. Por essa razão, a estética, opôs-se à filosofia do belo e reduziu o «*belo*» à verdade, obtendo-se assim a *crítica do gosto*<sup>3</sup>. O termo «*gosto*» sofre uma série de

---

<sup>1</sup> JIMINEZ, Mark (1999) *O que é a estética*. Edição Unisinos. São Leopoldo. p.26

<sup>2</sup> ROSENFELD, Kathrin (2009) *Estética*. Zahar. 2ª Edição. Portugal. p.5

<sup>3</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.36

noções, no sentido que este parte do universal e partilhável para um «gosto» subjetivo, individual e descritivo, em que se adquire uma experiência que é considerada estética<sup>4</sup>, sendo que pode ser comunicada, mas nunca é transmissível ou transponível.

Assim, surge a «experiência estética» que é estruturalmente polivalente, dado que se pressupõe de várias conceções do objeto específico da estética e muitas outras definições da experiência, sintetizando temas da tradição filosófica como, por exemplo, o conhecimento sensível, a experiência mística, o conhecimento intuitivo ou a contemplação. Desta maneira, pressupõe como tematização, um redimensionamento da criação e da categoria da obra, incluindo um desejo pela universalidade, o que resumidamente é a queda das estéticas clássicas sistemáticas. A sua caracterização mais popular baseava-se no conceito de desinteresse, no entanto, devido à confusão entre motivação e atenção, recorreram à caracterização da «*experiência estética*» conforme o seu conteúdo<sup>5</sup>. Na estética, experienciar algo envolve a contemplação através de capacidades sensoriais e de sensibilidade, sendo que também inclui o feio, o asqueroso, a dor, sofrimento e até a dor que causa prazer ou o prazer que causa dor, contribuindo para o surgimento da categoria do sublime. O «*sublime*» é um estado de contemplação que desperta uma dor psicológica, cujo desencadeia aprazer através da articulação desse sofrimento por meios da razão.

Assim sendo, a «*experiência estética*» descreve algumas das mais comuns respostas do sujeito à arte<sup>6</sup>, daí depender inteiramente do mesmo, aliás só existe no sujeito. A partir deste ponto, a valorização do recetor é assumida e trabalhada, tornando-se num ponto fulcral nos séculos seguintes.

No entanto, a estética não se declarou autónoma logo à partida, na verdade, foi um processo gradual de emancipação que se deu juntamente do processo criativo, tendo

---

<sup>4</sup> Essa experiência estética é sempre vivida por um sujeito, sendo cada vez mais determinada por um contexto cultural como a educação, tradição, cultura, sociedade.

<sup>5</sup> CARROL, Noell (1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York, England and USA. p. 203

<sup>6</sup> A contemplação do século XX, em relação à experiência estética é mais ativa e até revalorizada como um componente indispensável, dito de outro modo, é o ato preceptivo pacífico no qual o objeto e o sujeito estão desvinculados das suas relações precedentes com a realidade. (CARCHIA, Gianni e Paolo d'Angelo (2009) Dicionário de estética. Edições 70., Lisboa, Portugal.pág. 81)

iniciado a partir da Filosofia do «*belo*», pois tal como a estética, ambos apreciam o «*belo*».

O estudo do «*belo*» sempre teve um teor enigmático e durante algum tempo tentaram criar regras que ditavam o que poderia ser considerado como «*belo*», fazendo com a conceção do mesmo se restringisse a esses requisitos.

“O Banquete de Platão, diálogo ao longo do qual os interlocutores debatem as diferentes conceções do belo que coexistem na sociedade do século V a.C., termina com o discurso da sacerdotisa Diotima. Ela introduz o belo como a ideia metafísica que o filósofo só pode alcançar graças a um salto que o leva para além do mundo físico das aparências. A íntima associação do estético e do metafísico teve grande impacto sobre a estética medieval, que reinterpreta Platão na perspectiva do cristianismo. A beleza é, assim, associada à ideia da revelação e à perfeição de um Deus-Criador ou de uma ordem cósmica preestabelecida.”<sup>7</sup>

Por conseguinte, na arte, o ato de criar algo «*belo*» também adquire uma dimensão divina, sendo que essa ideia é superada pouco a pouco; isto significa que a ação humana impõe-se e a arte é reconhecida, o que em simultâneo permite o surgimento da ideia de estética mais tarde<sup>8</sup>.

No século XVII o «*belo*» liberta-se, já não representa o bem e a verdade e no século XVIII a imitação da natureza já não é a única finalidade do artista<sup>9</sup>. Gradativamente, dá-se “um reconhecimento social do artista, que abandona pouco a

---

<sup>7</sup> ROSENFELD, Kathrin (2009) *Estética*. Zahar. 2ª Edição. Portugal. p.11

<sup>8</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.32

<sup>9</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.32

pouco o seu estatuto de artesão (...) em correlação com a libertação (...) das tutelas religiosas, monárquicas e aristocráticas (...) passou-se ao artista humanista, dotado de (...) saber e não somente de perícia<sup>10</sup>”. Sendo assim, o artista como criador não é o único capaz de atribuir subjetividade, é também junto do público que julga e contempla<sup>11</sup>. Por essa razão, a autonomia estética é resultado de vários acontecimentos<sup>12</sup>: a libertação do belo como absoluto; a emancipação do sujeito que possui a faculdade de apreciar e julgar; e a autonomia da arte<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.33

<sup>11</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.39

<sup>12</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.85

<sup>13</sup> Por essa razão, os estudos dos vários trabalhos artísticos revelam a predominância de um pensamento sobre a relação entre a arte e a vida social, desencadeando um interesse pelo modo de comportamento das pessoas perante uma obra de arte. Na verdade, a manipulação da recepção e relevância teórica da dimensão recetiva podem ser datadas nos anos 60, época em que ocorre o fim da modernidade vanguardista.

## Estética — Arquetípicos do Belo

**A percepção é a “primeira faculdade do espírito que se ocupa das (...) ideias”<sup>14</sup> bem como a “primeira (...) ideia que recebemos por meio da reflexão”<sup>15</sup>.**

A questão do «*belo*» sempre interessou os filósofos <sup>16</sup>, por isso, a teoria do belo ocupou um lugar importante nas obras de, por exemplo, Platão e Aristóteles. Durante o período clássico, no domínio da filosofia, através da estética estudava-se o conhecimento e entendimento das diferentes concepções filosóficas do «*belo*», isto é, aquilo que é belo e o seu discernimento<sup>17</sup>.

Antes do século XVII, a receção de uma obra de arte era considerada meramente um efeito, pois, anteriormente existia a tradição da reflexão sobre o «*belo*», inibindo o olhar do sujeito, o que subvaloriza a percepção, ou seja, o indivíduo estava de fora e apenas confirmava o «*belo*» — ontologia do objeto. O «*belo*» prevalecia desde a antiguidade greco-romana e implicava harmonia e proporção, “na sua essência é definido pela sua apresentação sensível”<sup>18</sup>.

Essa situação muda gradualmente ao longo do século XVIII, época de inovações através da autonomia da arte e da estética — na história da estética ocorre a subjetivação do mundo<sup>19</sup> que marca em simultâneo o início da cultura contemporânea, isto significa que o objeto deixa de ser glorificado e a interação com o objeto salienta-se.

---

<sup>14</sup> VIDAL, Carlos. (2015) *Invisualidade da pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Fenda Edições, Lisboa, Portugal. p.326

<sup>15</sup> VIDAL, Carlos. (2015) *Invisualidade da pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Fenda Edições, Lisboa, Portugal. p.326

<sup>16</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.83

<sup>17</sup> Ainda na estética filosófica, esta também analisa os diversos modos de conceber a arte.

<sup>18</sup> TRÍAS, Eugenio (2001) *O belo e o sinistro*. Editorial Ariel, Brasil. p.24

<sup>19</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.19

Posteriormente, o século XVIII foi considerado o século da razão, da moral e da honestidade, diferenciando-se pela razão com um espírito de crítica, por esse motivo, o modelo “humano” da altura era a figura do filósofo<sup>20</sup>.

Neste século retornam os problemas metafísicos, sendo que os sentimentos e individualidade começam a inquietar, realçando-se particularmente no “eu”. Por conseguinte, a autonomia da arte é “um processo fundamental da modernidade e ocorre em simultâneo com a autonomia do conhecimento científico e dos comportamentos da moral estabelecidos”<sup>21</sup>. Os campos artísticos expandem-se com a chegada dos salões em 1667<sup>22</sup>, isto porque o público obtém “(...) acesso, pela primeira vez, às obras que eram até à data exclusivas à cortesia, esta atitude (...) abriu espaço para a crítica e a cultura”<sup>23</sup>, ou seja, dá-se uma espécie de democratização da recepção da arte.

“O belo, que ainda seguia uma tradição Platónica cuja influência no classicismo Francês era praticamente visível (embora já pertencesse por completo (...) aos tempos modernos), tem sido definido como uma “aparência do sensível” (isto é, uma ilustração) da verdade, como transposição para a esfera da sensibilidade material (visível ou acústico) de uma moral ou verdade intelectual. (...) Ao consagrar aos estudos do sensível uma ciência autónoma, sendo essa a estética, representa uma rutura decisiva com os pontos clássicos, não sendo apenas os teológicos mas também todos os pensamentos filosóficos inspirados no Platonismo.

24»

---

<sup>20</sup> Uma vez que este se preocupava com a razão.

<sup>21</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea..* Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.21

<sup>22</sup> Esta data marca a fundação da academia de belas-artes, o nome salão é vinculado em 1725 quando se dá a primeira exposição no salão do Louvre, justificando o nome. É também ao longo do século XVIII, que o *salon* se torna evento público aberto e democratizando.

<sup>23</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea..* Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.22

<sup>24</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.20

Isto significa que a relação entre o Homem e Deus rompe-se<sup>25</sup> e, visto que esse mundo sensível pertence estritamente à esfera do Humano, dá-se a autonomia do sensível.

Por conseguinte, surge a estética como uma disciplina filosófica, “equivalente a uma filosofia da arte”<sup>26</sup>, que tem inúmeros sentidos, dispendo o ponto de vista do Homem que ocorre na conexão entre a audiência e a experiência da arte. O termo epistemológico deriva da palavra grega “*aesthesis*”<sup>27</sup>, que significa o mundo das sensações, teoria da sensibilidade<sup>28</sup>, “percepção dos sentidos” ou “sentidos cognitivos”<sup>29</sup>, mas é a meio do século XVIII que se dá a autonomia da estética graças ao filósofo alemão Baumgarten (1714-1762), quando este publica a obra *Aesthesis*<sup>30</sup>, apropriando-se do termo «estética»<sup>31</sup>

“O importante a denotar relativamente ao uso do termo por Baumgarten, é que ele olhou para a arte a partir do lado da receção das coisas. Ele concebeu isso através da perspectiva da maneira como a arte se dirige aos espetadores. Assim, quando os filósofos falam sobre estética no sentido mais estrito, sinaliza frequentemente que estão interessados na interação pela parte do público entre as obras de arte e leitores, ouvintes e espetadores<sup>32</sup>”.

---

<sup>25</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.21

<sup>26</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 156

<sup>27</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 13

<sup>28</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 13

<sup>29</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 156

<sup>30</sup> Baumgarten considera que os artistas deliberadamente alteram a natureza, adicionando sentimento à realidade captada, o que significa que o processo criativo reflete-se na arte, deste modo cria uma abordagem no que diz respeito ao estudo da obra de arte. Sendo assim o belo possui uma finalidade dentro de si, tornando-se num fim ao invés de um meio para atingir um fim.

<sup>31</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p. 180

<sup>32</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 156-157

Baumgarten “considerava a estética como a ciência do belo<sup>33</sup>” (*Kunstwissenschaft*) que “estabelecia aquilo que era belo<sup>34</sup>”, por isso, a estética é a ciência do conhecimento sensível<sup>35</sup> que enumera as características da representação, intrínsecas na esfera do sensível<sup>36</sup>. Nesse sentido, o objetivo da estética é a delimitação da “determinação do individualismo”<sup>37</sup>, encarregando-se do domínio da subjetividade<sup>38</sup><sup>39</sup>. Dito de outro modo, para Baumgarten, o ser-humano é capaz, através da mente e dos sentidos, de reconhecer o «belo» como uma característica inerente a determinados objetos<sup>40</sup>.

“A Beleza, segundo Baumgarten, manifesta-se e especifica-se sob três aspetos. Reside primeiro num acordo dos pensamentos (...) num só elemento (...). A beleza não é una, mas partes múltiplas, (...) esta multiplicidade só se torna bela pela redução a um só elemento, sendo o fenómeno<sup>41</sup>; A beleza (...) é o acordo da ordem interna segundo a qual arrumamos as coisas belamente pensadas (...) que deve ser sentida e não pensada (...); É o acordo da expressão, da dicção, com os pensamentos, com a ordem por que se arrumaram e com as próprias coisas.<sup>42</sup>”

A estética de Baumgarten, no que diz respeito à valorização da receção, é influenciada pelo seu precursor, o abade Du Bos (1670-1742, filósofo precursor da estética psicológica) que trabalhou as grandes questões estéticas no seu livro “*Réflexions critiques sur la poésie et sur la Peinture*”, onde trata dos princípios que fundam os juízos artísticos e a maneira de apreciar e explicar a arte. Sendo assim,

---

<sup>33</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p. 180

<sup>34</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p. 180

<sup>35</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 180

<sup>36</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.73

<sup>37</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 180

<sup>38</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.113

<sup>39</sup> Compreende a sensação, a imaginação, o sentimento, entusiasmo, o gosto, o sublime, memória entre outros.

<sup>40</sup> KANT, Immanuel, MEREDITH, James, WALKER, Nicholas (2007). *Critique of Judgement*. Oxford University Press, USA. p.8.

<sup>41</sup> Bayer ainda nos diz que o uso da palavra “fenómeno” é errático, dado que se trata do domínio do pensamento.

<sup>42</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 180-181

“distingue a crítica psicológica: impressão reduzida pela obra de arte sobre o recetor”<sup>43</sup>; e “a crítica científica que se trata dos sentimentos do artista no momento de criação”<sup>44</sup>.

Du Bos afirma que “o atrativo principal da poesia e da pintura vem das imitações que sabem fazer dos objetos capazes de nos interessarem<sup>45</sup>”, sendo assim, “esta teoria da imitação artística despreza todo o lado imaginativo da arte que não consista apenas na cópia exata da natureza<sup>46</sup>”. Ainda que despreze o lado da imaginação da arte ao afirmá-la ser puramente imitativa, também refere que a arte provoca prazer sensível, daí atrair o sentido da visão<sup>47</sup>. Baumgarten partilha da mesma opinião, no que toca à valorização do sujeito, uma vez que “olhou para a arte a partir do lado da receção”<sup>48</sup>, ou seja, concebe o termo «estética» da perspetiva em que a arte se apresenta aos espetadores, isto é, o valor estético de uma obra artística torna-se dependente da produção de experiências vividas no espetador.

**“Querer julgar um (...) quadro em geral, é querer medir um círculo com uma régua”<sup>49</sup>.**

É Diderot (1713-1784) que valoriza a subjetividade na criação artística, “definindo a beleza pela conformidade de imaginação com o objeto<sup>50</sup>”.

“A arte, para Diderot, não é portanto (...) toda a verdade, mas o verosímil (...). A arte é em suma (...) uma transposição do real. Diante duma obra, Diderot, porá duas questões: esta obra é semelhante à verdade? em segundo lugar, dá-nos ela o prazer da imitação? A essência da arte não é com efeito a imitação exacta<sup>51</sup>.

---

<sup>43</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 161

<sup>44</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 161

<sup>45</sup> Du Bos apud. BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 162

<sup>46</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 162

<sup>47</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 162

<sup>48</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 156

<sup>49</sup> Du bos, citado por BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal 161

<sup>50</sup> Diderot apud. BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 163

<sup>51</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 163

Neste caso a imaginação, para Diderot, é a capacidade do artista selecionar da natureza as várias “belezas” que nela se encontram<sup>52</sup>. Posteriormente, compreendeu-se que o «*belo*» é “uma sensação que permite aceder ao conhecimento”<sup>53</sup>.

Do século XVIII até ao século XIX, o problema estava na reconciliação da subjetivação do «*belo*», pois deixou de ser algo que é belo em si e passou a ser algo que é «*belo*» para alguém<sup>54</sup>, por outras palavras, a beleza não está apenas no objeto, trata-se de uma condição da reação do sujeito com o objeto que produz prazer<sup>55</sup>: o «*gosto*».

---

<sup>52</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 164

<sup>53</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 173

<sup>54</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.9

<sup>55</sup> CARREÑO, Francisca Pérez (2000) La estetica empirista, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporânea*. Coordinacion de Valeriano Bozal .Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.37

## Estética — Introdução do Gosto e a sua relação com o Belo

Anteriormente, um objeto era «*belo*» em virtude de qualidades<sup>56</sup> que já estavam intrinsecamente nele, independentemente dos sentimentos e reações de quem os observa (objetivismo), posteriormente o objeto passou a ser belo em virtude do sentimento que provoca quando apreendido pelo sujeito, sendo assim o modo que afeta é o que permite, a quem observa, considerar algo «*belo*» (subjetivismo). Neste sentido, introduz-se o conceito do «*gosto*», que é determinado pelo ser-humano<sup>57</sup>.

O uso da palavra «*gosto*» é um indicador de rutura na história<sup>58</sup>, assinalando o momento em que ocorre a subjetivação do mundo<sup>59</sup>. Através do conceito do «*gosto*», o «*belo*» relaciona-se subjetivamente com o sujeito e define-se pelo prazer que providencia, através das sensações e sentimentos provocados<sup>60</sup>. Consequentemente, começou a existir “uma multiplicação das categorias estéticas que derivavam conforme os efeitos produzidos na relação com o sujeito”<sup>61</sup> e o «*gosto*», a partir da contemplação e prazer<sup>62</sup>, permitindo o entendimento ou discernir do «*belo*»<sup>63</sup>. “A subjetivação do «*gosto*» encontra-se também na esfera da criação artística, onde o indivíduo tem espaço para agir”<sup>64</sup>, assim sendo, “(...) já não existe apenas um mundo, mas vários e únicos

---

<sup>56</sup> Qualidades estéticas: A proporção das partes que compõem o todo; O Equilíbrio da forma; A unidade do todo e das partes; A Harmonia da figura; Perfeição; Diversidade

<sup>57</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.19

<sup>58</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.19

<sup>59</sup> E o início da cultura contemporânea.

<sup>60</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.19

<sup>61</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea..* Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.27

<sup>62</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea..* Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.27

<sup>63</sup> CARREÑO, Francisca Pérez (2000) La estética empirista, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea.* Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España. p.37

<sup>64</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.45

para cada artista, deixando de haver apenas uma arte, mas uma infinidade variada de estilos individuais.”<sup>65</sup>

O problema central da filosofia da arte era a identificação dos critérios que permitiam definir algo como «*belo*»<sup>66</sup>, contudo, devido a esta viragem subjetiva, esses critérios tornam-se cada vez menos rigorosos e, conseqüentemente, os vários debates passam a centralizar-se na procura de uma faculdade responsável por esse mecanismo («*gosto*»)<sup>67</sup>, para que dessa forma se tornasse possível a atribuição de uma lógica a este fenómeno («*belo*») – uma das hipóteses é a faculdade da imaginação<sup>68</sup>, por se situar entre o conhecimento sensível e o intelectual, participando em ambos sem limitar.

Para tal, os filósofos dividiram-se entre o empirismo<sup>69</sup> e o racionalismo<sup>70</sup>, sendo que o racionalismo fundamenta-se na razão, isto é, o conhecimento surge da capacidade intelectual do ser humano, como se dá no caso da religião em que a teoria não implica provas concretas; e o empirismo, “prioriza a experiência sensível em detrimento da razão<sup>71</sup>”, ou seja, o conhecimento e as ideias ocorrem por via das experiências, como no caso da ciência que apresenta algo corroborado.

O princípio do juízo de gosto dentro desta subjetividade é indeterminado, suscitando uma procura pelos valores despertados quando se usa o subjetivismo como um ponto de partida, resultando num enviesamento entre a questão de razão e a questão de sentimento e sensações.

---

<sup>65</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.10

<sup>66</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.19

<sup>67</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea..* Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.28

<sup>68</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea..* Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.28

<sup>69</sup> Figuras principais: David Hume (1711-1776), Edmund Burke (1729-1797) e Francis Hutcheson (1694-1746)

<sup>70</sup> Figuras principais: Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), Christian Wolff (1679-1754), Moses Mendelssohn (1729-1786) e Baumgarten (1714-1762).

<sup>71</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.76

“Se optar pela razão, o juízo de gosto é concebido no modelo de um julgamento lógico-matemático. Pela analogia com a ciência, a sua objetividade será garantida, o classicismo arrisca-se a perder a sua especificidade do julgamento estético, a redução do belo para uma mera representação da sensação da verdade. Ao optarmos, contrariamente, pelo sentimento como o princípio da avaliação estética, uma vez que o gosto é mais uma questão de sentimento do que razão, nós certamente obtemos uma autonomia da esfera estética, mas, aparentemente, ao preço da radicalização da subjetivação do belo em que o problema da objetividade do critério desqualifica-se em favor de um relativismo completo”<sup>72</sup>.

Assim sendo, a forma como o «gosto» é determinado pelo Homem diverge, no empirismo o «gosto» é influenciado pela experiência, isto é, quando o sujeito experencia algo, ele obtém conhecimento sobre o sujeito, o que influencia a sua perspectiva/visão do que é «belo», acreditando que este processo é puramente sensorial devido à culminação de sensações absorvidas no ato da experiência, no processo de interpretação da realidade ou da verdade. No caso do racionalismo, o «gosto» é influenciado pela confluência da crença e da verdade, partindo por isso de um conhecimento já existente.

**Se “o ser é reduzido a uma mera presença dentro de uma representação, e se a verdade reside numa análise final conforme a experiência do sujeito, então o sentimento é o estado mais autêntico do sujeito, pois não se refere a nada para além de si (...)”<sup>73</sup>.**

---

<sup>72</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics*: the invention of taste in the democratic age. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.33

<sup>73</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics*: the invention of taste in the democratic age. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.55

De acordo com o empirista David Hume (1711-1776),<sup>74</sup>, que se interessava por questões estéticas de beleza e de arte<sup>75</sup>, é nas fisionomias do Homem onde estão assentes as diferenças às quais elevam o sujeito<sup>76</sup> (os juízos de gosto não estão necessariamente interditos), por isso, “(...) o «*belo*» constitui uma ordem e uma construção de partes tal que, seja pela constituição primeira da nossa natureza humana, costume ou o capricho, pode dar prazer e satisfação à alma<sup>77</sup>”, ou seja, o «*belo*» reside na relação do sujeito como um sentimento particular e o «*gosto*» não se liga necessariamente à razão, pois é espontâneo, imediato e pertence à natureza humana. Sendo assim, considerando que a base do «*gosto*» é o «*prazer*»<sup>78</sup>, o «*gosto*» é a faculdade das belas-artes e um fenómeno de sentimento<sup>79</sup>.

Portanto, Hume considera o «*belo*» como a beleza dos sentidos que se liga ao útil por via da simpatia<sup>80</sup>, convertendo uma ideia numa impressão pela força da imaginação. Essa noção da imaginação já tinha sido incorporada pelo filósofo John Locke (1632-1704) que separa os prazeres primários dos mais complexos, dado que a própria presença do objeto já estimula os sentidos por si<sup>81</sup>. Segundo Locke, essa relação entre o sujeito, as características e as qualidades do objeto, ativa o prazer dos sentidos, por isso o «*gosto*» não é um prazer sensorial, mas sim da imaginação<sup>82</sup>, tendo em conta que a partir da imaginação o sujeito consegue colocar-se no lugar do outro e simultaneamente

---

<sup>74</sup> David Hume filósofo escocês empirista, que embora tenha a mesma conceção de imagem que Descartes e Leibniz, pelo contrário reduz todo o pensamento a um sistema de imagens e evoca o associacionismo (que já era compreendido pelos cartesianos) reduzindo-se apenas às imagens sem o pensamento. David Hume parte das ideias de John Locke simplifica ao dar prioridade ao papel da experiência que se liga diretamente com a alma por intervir.

<sup>75</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 224

<sup>76</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha. p.29

<sup>77</sup> David Hume Apud. SCRUTON, Roger (2015) *Art and imagination: A study in the philosophy of mind*. St. Augustines Press.USA. p 10

<sup>78</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 247

<sup>79</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 246

<sup>80</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 224

<sup>81</sup> CARREÑO, Francisca Pérez (2000) La estética empirista, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.38

<sup>82</sup> CARREÑO, Francisca Pérez (2000) La estética empirista, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.39

distanciar-se do seu interesse próprio — essa é a característica principal do «*gosto*», o desinteresse<sup>83</sup>.

Nos finais do século XVIII, partindo das confluências do racionalismo e do empirismo inglês, surgiu Immanuel Kant (1724-1804)<sup>84</sup>, partilhando as mesmas dúvidas que o empirista David Hume e o racionalista Rousseau<sup>85</sup> (1712-1777)<sup>86</sup>, “quanto à inexistência de ideias inatas; mas negava que todo o conhecimento fosse originado da experiência<sup>87</sup>”. Assim sendo, desenvolve a sua filosofia ao longo de três obras — em 1781, *Crítica da razão pura*, de seguida a *Crítica da razão prática* (1788) e depois a *Crítica do juízo* (1790)<sup>88</sup>, sendo que a terceira crítica tornou-se, de um modo geral, uma peça fulcral de leitura para compreensão da estética.

“Na verdade, antes de ser uma teoria do belo ou do vivo, a *Crítica da faculdade de julgar* é inicialmente a análise de uma atividade bastante particular do espírito, que Kant nomeia *reflexão*”<sup>89</sup>.

Nesta dissertação, será destacada a *Crítica do juízo*, visto que esta refuta o pensamento do filósofo, considerando que todas as «críticas» se interligam. Neste livro, Kant realiza uma análise da experiência do sujeito com o «*belo*» e com o «*sublime*» (tema que também será abordado nesta dissertação mais para a frente), onde aborda a objetividade do «*gosto*», a estética desinteressada, a relação da arte com a natureza, o papel da imaginação, o génio e a sua originalidade, os limiares da representação e a conexão

---

<sup>83</sup>CARREÑO, Francisca Pérez (2000) La estética empirista, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. . Coordenação de Valeriano Bozal .Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha Espanha p.40

<sup>84</sup> Cientista e professor que se interessava por questões filosóficas. Desenvolveu os princípios do idealismo alemão nas três críticas que se inserem no espírito da época – época das luzes.

<sup>85</sup> Rousseau (1712-1778, suíço). “Primeiro dos românticos, Rousseau foi o menos acadêmico de todos os filósofos, acreditando mais na expressão pessoal através da emoção do que no pensamento racional” (Strathern, Paul 1996, p.11).Obras principais: *Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens; Do contrato social*, e *Emílio* ou *Da Educação* (1762). Baseou-se no conceito da bondade como natureza do homem (mas fora corrompida), e defendeu a união do homem com a natureza (educação natural). Rousseau foi contemporâneo de grandes pensadores como Kant e Hume.

<sup>86</sup> STRATHERN, Paul (1996) *Kant em 90 minutos*. Zahar. Brasil. p.11

<sup>87</sup> STRATHERN, Paul (1996) *Kant em 90 minutos*. Zahar. Brasil. P.15

<sup>88</sup> Segundo, Valeriano Bozal (2000, p. 186) a *Crítica do Juízo* é a obra que articula definitivamente o pensamento de Kant.

<sup>89</sup> FERRY, Luc (2009) *Kant: Uma leitura das três “Críticas”*. DIFEL, Brasil. p.15

entre a moralidade e a estética<sup>90</sup>. Em termos de estrutura, o livro está dividido em duas partes: a analítica e a dialética, sendo que ambos expõem a problemática do belo e do sublime, abordando também o conceito do génio;

Kant “reparte o juízo de gosto em quatro «momentos»”<sup>91</sup>: No primeiro momento, no que diz respeito ao gosto, tal como no empirismo, “(...) acresce a necessidade de um sujeito sobre o qual se aplica o gosto<sup>92</sup>”. Deste modo, existe um elemento formal externo (mundo) e um elemento material interno (sujeito), em que a síntese de ambos resulta no conhecimento. Esse conhecimento está ligado à sensibilidade dada pelos objetos e ao entendimento, em que os objetos são processados para serem pensados. Isto significa que o conhecimento é constituído pelas intuições formadas pela sensibilidade, contudo essas intuições precisam de ser articuladas por esquemas à priori constitutivos da racionalidade humana.

Em função disso, considera a existência de “doze «categorias», que concebemos por meio do entendimento<sup>93</sup>, (...) independentemente da experiência”, e estas diferenciam-se entre fenómenos e númenos, sendo que os fenómenos provêm do espírito e os númenos são as causas das sensações humanas<sup>94</sup>. No entanto, todas as categorias que implicam noções como pluralidade, casualidade e existência, como se dá no caso do espaço e do tempo, “só podem ser aplicadas aos fenómenos que fazem parte da nossa experiência (...)”, pois “(...) se as aplicarmos a coisas não experimentadas, acabamos por provocar «antinomias<sup>95</sup>»”, ou seja, duas proposições que se contrariam entre si. A esse par de argumentos opostos, Kant denomina como: Tese e Antítese (exemplo na tabela 1, abaixo).

---

<sup>90</sup> KANT, Immanuel, MEREDITH, James, WALKER, Nicholas (2007). Critique of Judgement. Oxford University Press, USA. p. 7-8.

<sup>91</sup> KANT, Immanuel, MEREDITH, James, WALKER, Nicholas (2007). Critique of Judgement. Oxford University Press, USA. p. 13.

<sup>92</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.29

<sup>93</sup> STRATHERN, Paul (1996) *Kant em 90 minutos*. Zahar. Brasil. p.15

<sup>94</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.197

<sup>95</sup> “A palavra «Antinomia» significa propriamente conflito de leis, mas foi estendida por Kant para indicar o conflito em que a razão se encontra consigo mesma em virtude dos seus próprios procedimentos” (ABBAGNANO, Nicola. (2007) *Diccionario de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo, Brasil p.65)

Tese	O juízo do gosto não se baseia em conceitos.
Antítese	O juízo do gosto baseia-se em conceitos subjetivos.
Resolução Kantiana	O juízo do gosto baseia-se num conceito indeterminável por princípios.

Tabela 1 — Antinomia Kantiana do gosto<sup>96</sup>

Para Kant, um objeto é «*belo*» quando implica uma contemplação através das faculdades, ou seja, pelo prazer que a percepção suscita<sup>97</sup>. Assim sendo, Kant interessa-se por esse julgamento que provém da apreciação do «*belo*»<sup>98</sup>, questionando: **qual é a natureza/origem do gosto e como este se torna possível**<sup>99</sup>?

Em função disso, desenvolve a ideia de que o «*belo*» produz prazer intelectual e sensível, logo estético, **desinteressado** e puramente subjetivo<sup>100</sup>, e que se encontra em acordo entre a faculdade da imaginação e do entendimento<sup>101</sup>, assim sendo, “o conteúdo do juízo estético é a reação do sujeito, e não a propriedade do objeto<sup>102</sup>”. Segundo a *Crítica do juízo* “o julgamento sobre o «*belo*», próprio de cada um, subjetivo e particular, é em simultâneo, julgamento universal e objetivo<sup>103</sup>”, sendo que é apenas através dessas duas condições que se poderá compreender o «*belo*». Deste modo, o «*belo*» torna-se autónomo e repleto de significados<sup>104</sup>, pelo que a “(...) verdade única deixa de existir e passam a haver uma infinidade de pontos de vista irreconciliáveis”<sup>105</sup>.

<sup>96</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 200

<sup>97</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.194

<sup>98</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.115

<sup>99</sup> Apesar destas questões terem sido trabalhadas por diferentes autores, as respostas não eram suficientes para Kant.

<sup>100</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 201

<sup>101</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 201

<sup>102</sup> SUASSUNA, Ariano (1972) *Iniciação à estética*. Editora JOSÉ OLYMPIO. Brasil p.52

<sup>103</sup> JIMINEZ, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil. p.117

<sup>104</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.28

<sup>105</sup> FERRY, Luc (2003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p. 30

No segundo momento, o juízo é dividido em dois tipos, o Juízo do Conhecimento e o Juízo estético: O Juízo de Conhecimento emite conceitos que se baseiam na própria propriedade do objeto<sup>106</sup>, ou seja, pressupõe de uma característica que é válida para todos como, por exemplo, a cor das flores, que é indiscutível; o Juízo Estético (ou Juízo de Gosto)<sup>107</sup> decorre durante a reação pessoal do contemplador em relação ao objeto, como no caso da beleza de uma flor, em que este, devido ao seu teor pessoal e intransponível, não é válido para o geral, podendo na verdade, haver concordância de um número de pessoas que partilham da mesma opinião. O Juízo Estético é um estado de alma que resulta da harmonia das faculdades, sendo que o sentimento é ele mesmo um conhecimento e pode ser universalmente partilhado.

O juízo é um ato de entendimento e Kant considera o efeito subjetivo, no caso do Juízo de Gosto trata-se de um prazer e uma pretensão de universalidade, ou seja, sentimento e razão. Na relação entre o prazer com o juízo apreendem-se dois sentidos: ou o juízo é a verificação do prazer, ou o prazer é um sentimento particular que segue o juízo. Por isso, “Kant troca a ordem destas proposições para que o sentimento do belo siga o do juízo<sup>108</sup>”.

**“Tastes and colors are not to be argued about...yet we do nothing else but. (Gostos e cores não são discutíveis...contudo não fazemos nada a não ser isso)<sup>109</sup>”**

O «*belo*» contempla-se a partir do prazer, por isso a crítica do gosto é subjetiva e, embora contenha pretensões para a universalidade, é intransponível, isto é, apesar de se comunicar a «*experiência estética*» obtida, não é de todo possível transmitir ou demonstrar<sup>110</sup>.

---

<sup>106</sup>SUASSUNA, Ariano (1972) *Iniciação à estética*. Editora JOSÉ OLYMPIO. Brasil. p.52

<sup>107</sup> SUASSUNA, Ariano (1972) *Iniciação à estética*. Editora JOSÉ OLYMPIO. Brasil. p.52

<sup>108</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 199

<sup>109</sup> F.Nietzsche, citado por Luc Ferry em *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. p. 33

<sup>110</sup> FERRY, Luc (2003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.48

Nesse sentido, inverte a problemática através da condição de uma relação com o sujeito<sup>111</sup>. Esse princípio transcendental e a sua finalidade na natureza são <<objetos>> de juízo reflexivo, este juízo é prazeroso e não provém dos objetos, mas sim de fenómenos, sendo por isso desinteressado<sup>112</sup>.

“Afirmar que o juízo de gosto é desinteressado, é o mesmo que dizer que não satisfaz nenhum interesse que permita falar de uma eventual utilidade. Este é um traço fundamental do juízo de gosto, é a base da sua autonomia e impede confusões: um juízo que, por exemplo, enaltece uma pintura religiosa pelos efeitos piedosos produzidos no espetador, não seria um juízo de gosto, mesmo que fosse exercido sobre uma obra de arte.<sup>113</sup>”

Assim sendo, o prazer diferencia-se entre duas categorias de prazeres desinteressados: o “agradável” e o “bom”, que se distinguem entre eles e o belo, sendo que o objeto agradável suscita um prazer imediato<sup>114</sup>.

O sujeito do juízo de gosto contempla indiferente à existência do objeto, sendo por isso instintivo<sup>115</sup>, definindo o interesse com uma satisfação que se une com a representação da existência de um objeto, em que esse interesse relaciona-se com a faculdade do desejo<sup>116</sup>. Por essa razão, as faculdades intervenientes não são nem «o agrado», nem «a moralidade», mas sim «a imaginação» e «o entendimento», que em conjunto com «a intuição» produzem conhecimento, surgindo deste modo o prazer estético<sup>117</sup>.

---

<sup>111</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.189

<sup>112</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.190

<sup>113</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.190

<sup>114</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.190

<sup>115</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.191

<sup>116</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.191

<sup>117</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.192

No terceiro momento, o sujeito percebe um propósito que não está originalmente representado, realçando a percepção da forma ao invés da matéria, no sentido em que o observador obtém um tipo específico de prazer “independentemente de qualquer juízo de perfeição ou um fim presumido”<sup>118</sup>.

Desta forma, cria dois casos: o *belo dependente* e o *belo livre*, por exemplo, a flor, os pássaros, e até mesmo a música instrumental são considerados belezas livres<sup>119</sup>; pelo contrário, o Homem, edifícios, peças de arte ou qualquer forma que represente algo, são belezas dependentes<sup>120</sup>.

Contudo, Kant distingue a pintura abstrata como beleza livre<sup>121</sup>, da pintura figurativa como beleza dependente, por outras palavras, no figurativo existe uma clara representação de algo, como se dá no caso de uma bela rosa, em que essa representação evidente condiciona a percepção do sujeito para o princípio de um conceito intrínseco que é inevitável, ou seja, a beleza de uma rosa estará também ela mesma representada num quadro se for esse o caso, assim sendo é-lhe imediatamente dado um atributo: belo, por isso é dependente de outrem, o que significa que não tem na sua essência uma beleza que lhe caracteriza sem nenhuma associação — por outro lado, o abstrato carece de representação de algo, daí a sua característica estimula um prazer desinteressado, isto é, que não apresenta nenhum conceito à priori.

No quarto momento, “apela à ideia do senso comum<sup>122</sup>”, em função disso, cria o conceito estético da esfera pública como um espaço intersubjetivo, livre de discussões e que não é mediado por conceitos ou regras. Para escapar à ideia de opinião e subjetividade é requisitado o sentido de universalidade, o que não significa um acordo unânime, mas sim uma proposta de universalidade.

---

<sup>118</sup> KANT, Immanuel, MEREDITH, James, WALKER, Nicholas (2007). Critique of Judgement. Oxford University Press. p. 15

<sup>119</sup> SCARRE, Geoffrey (1981) *KANT ON FREE AND DEPENDENT BEAUTY*, The British Journal of Aesthetics, Volume 21, Issue 4. p. 351

<sup>120</sup> SCARRE, Geoffrey (1981) *KANT ON FREE AND DEPENDENT BEAUTY*, The British Journal of Aesthetics, Volume 21, Issue 4. p. 351

<sup>121</sup> SCARRE, Geoffrey (1981) *KANT ON FREE AND DEPENDENT BEAUTY*, The British Journal of Aesthetics, Volume 21, Issue 4. p.360

<sup>122</sup> KANT, Immanuel, MEREDITH, James, WALKER, Nicholas (2007). Critique of Judgement. Oxford University Press. p. 15

Posto isto, não existe uma regra objetiva do «gosto» que possa determinar, através de conceitos, o que é «*belo*»<sup>123</sup>, considerando que os juízos do gosto não se limitam às questões do prazer<sup>124</sup>.

Assim sendo, “no seio da teoria do gosto valorizava-se o lugar da apreensão do sujeito na relação com o objecto<sup>125</sup>”. A ideia de que o «*belo*» é uma questão de gosto torna-se real, pois a estética moderna, ao valorizar a dimensão subjetiva, estabelece o «*belo*» a partir de faculdades humanas, que são a razão, o sentimento e a imaginação. Deste modo, o «*belo*» começa a ser caracterizado também pela sua capacidade de despertar prazer no recetor<sup>126</sup>.

Ao considerar a capacidade que um objeto tem de provocar prazer no sujeito, baseado nos seus gostos, surgem conceitos estéticos que exploram esses caminhos como o «*sublime*»<sup>127</sup>. O «*sublime*», assim como o «*belo*», “baseia-se no juízo de gosto, diferenciando-se pela sua característica informe enquanto infinita”<sup>128</sup>, que o define como o absoluto<sup>129</sup>. Neste caso, o «*sublime*» provoca um prazer que é despertado por “uma experiência desesperante do nada que é o espaço”<sup>130</sup>.

---

<sup>123</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.98

<sup>124</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.192

<sup>125</sup> DIAS, F. R. (2020). Arte e loucura — arte em asilo, arte bruta e história da arte: Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística. *Convocarte* nº11. CIEBA. Lisboa, Portugal.p.14

<sup>126</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*.. Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha. p.26

<sup>127</sup> Para além do «sublime», também existiam outros conceitos tal como o «pitoresco» ou o «grotesco», sendo que também estes provocam efeitos no sujeito. O «grotesco», é caracterizado pela sua estranheza, mistério e pelo «feio» através de deformações, por exemplo. O «pitoresco» sobressai precisamente pelas suas características exuberantes e excêntricas.

<sup>128</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 203

<sup>129</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.103

<sup>130</sup> RODRIGUEZ, Delfin (2000) Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España. 103

## Estética — Os princípios do sublime

A palavra «sublime», em grego “*Tohyposos*”, sugere uma ideia de “altura” ou “movimento para alto” e refere-se a uma metáfora de “elevação”. Trata-se de uma faculdade que avalia a grandeza das “coisas do mundo”, em que existe uma consciência de um plano transcendental, a partir dos sentidos, ultrapassando todos os padrões. No que diz respeito ao domínio da estética, o «sublime» é conotado como uma transcendência, ou um *pathos*<sup>131</sup> da alma que se projeta para o alto.

“O sublime baseia-se também numa relação com o sujeito, mas agora de desmedida, pelo que o podemos considerar uma intensificação dos caprichos do pitoresco, passando-se do acolhimento deste para um impacto, pelo menos inicial, de temor sobre o sujeito.<sup>132</sup>”

Por outras palavras, este conceito fundamenta-se numa ligação com o sujeito, sendo que essa relação é relevante para entender o conceito da valorização do sujeito, dado que desperta sensações no indivíduo, a partir de uma invocação específica (da natureza) que interfere com a experiência do mesmo.

Assim sendo, o «sublime» provoca no sujeito um prazer pelo majestoso, esmagador e ilimitado na natureza, associado ao infinito e à eternidade. Essa superioridade adquire um papel fundamental na estética romântica, na moderna bem como no geral<sup>133</sup>.

Associado com esse prazer, o indivíduo experiencia de igual forma uma das características principais do «sublime», o «medo» que, pelo facto de incitar o “terror”, desencadeia a emersão das faculdades de sobrevivência. No entanto, esse perigo adquire

---

<sup>131</sup> *Pathos*, significa uma experiência do sujeito ou representação artística que evoca, porém, esta evocação desperta sentimentos de compaixão, dó ou de simpatia no próprio espectador.

<sup>132</sup> DIAS, F. R. (2020). Arte e loucura — arte em asilo, arte bruta e história da arte: Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística. *Convocarte* nº11. CIEBA. Lisboa, Portugal.p.14

<sup>133</sup> CARREÑO, Francisca Pérez (2000) La estetica empirista, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*.Coordinacion de Valeriano Bozal .Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.46

um sentido de ordem através da ideia da razão<sup>134</sup>, uma vez que permite discernir o exagero da realidade.

O primeiro registo do «sublime» propriamente dito, foi em 1725, no “Tratado *Sobre o Sublime*<sup>135</sup>” de Pseudo-Longino, onde descobre procedimentos que levam o artista a alcançar o «admirável», o «respeito» e o «temor». Em função disso, estuda a experiência do recetor e como esta se desencadeia<sup>136</sup>. Por conseguinte, a reformulação e afirmação do «sublime» intensifica, amplia e vai para além do «belo»<sup>137</sup>, pois comparativamente, o «belo» adequa-se ao sujeito, enquanto o «sublime» separa-se do contemplador, por convocar o infinito e o absoluto.

A partir dos filósofos, Joseph Addison (1672-1719), através do seu livro, “*Os prazeres da imaginação*, 1712” e Edmund Burke (1729-1797), com “*Indagação Filosófica sobre a origem das nossas ideias acerca do Sublime e do Belo*, 1757-1759”, iniciou-se uma orientação moderna do «sublime»”, tendo em comum o desenvolvimento do tema ao redor da existência particular do sujeito<sup>138</sup>.

Segundo o historiador francês, Alain Besançon (nascido a 1932), o «sublime» divide-se em três: *o retórico, o psicológico e o místico*. O primeiro «sublime» é de uma “ordem ética e racional por suspensão da ordem sentimental<sup>139</sup>” através da oposição dos mesmos<sup>140</sup>. Caracteristicamente, é estoico e austero porque, neste caso, o sujeito revela uma superioridade através das suas decisões, pois são desprovidas de inquietação perante cenários trágicos<sup>141</sup>.

---

<sup>134</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.196

<sup>135</sup> Sobre o qual se baseou nos textos de Homero.

<sup>136</sup> CARREÑO, Francisca Pérez (2000) La estética empirista, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. . Coordinación de Valeriano Bozal .Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.45

<sup>137</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.92

<sup>138</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.92

<sup>139</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.93

<sup>140</sup> Cf. DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal.p.93

<sup>141</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.99

“Se a primeira solicitação do sublime era sobretudo *ética*, derivada ainda da retórica, à qual estava ajustada a pintura de David<sup>142</sup>, a segunda era um desenvolvimento *empirista* através de Burke (...), e desenvolvida por Kant para uma terceira que consideramos *espiritual*.”

O segundo «sublime» é de “ordem empirista”, onde a natureza é retratada dramaticamente sob forma de agitação, exageradamente catastrófica, indomável e fenoménica. Esta dimensão trágica imerge na matéria sensorial em relação ao sujeito, sendo que a partir da experiência de observação são percecionáveis uma força, intensidade e um poder da natureza<sup>143</sup>. Contudo, ao sujeito não lhe é diretamente infligida dor, por isso não constitui uma ameaça, ou seja, o sujeito apenas observa<sup>144</sup>. Esse tipo de terror exterior, é denominado como “deleite” (*delight*) pelo filósofo Burke, o primeiro a associar prazer com dor<sup>145</sup>.

O terceiro «sublime» (sublime de Kant) está a um nível espiritual, representando uma natureza calma, serena e conhecedora da sua grandiosidade. Essa natureza evoca o «todo» através da representação da «imensidão do nada», «jogos com o vazio da imensidão infinita» e o «silêncio da quietude», levando o contemplador a um processo de contemplação espiritual<sup>146</sup> que se estende pelos campos meditativos e reflexivos<sup>147</sup>. Essa situação provoca uma consciencialização de impotência relativamente à dimensão infinita, majestosa e magnificente da natureza.

Posteriormente, Kant reformula o sublime em “*O Belo e o Sublime*”, contrariando a corporalidade e o psicologismo de Burke. A definição *kantiana* do

---

<sup>142</sup> Jaques Louis David (1748-1825)

<sup>143</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n°9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.103-104

<sup>144</sup> D DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n°9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.107

<sup>145</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n°9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.107

<sup>146</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n°9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.111

<sup>147</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n°9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.110

*sublime* regista uma inadequação à forma sensível através da imaginação, pois o infinito da ideia pertence à razão<sup>148</sup>.

Assim, a relação que existia anteriormente entre a finitude e o absoluto inverte, ou seja, em vez de partir do absoluto para depois situar a condição humana como “ser inferior” e limitado, Kant começa pela finitude para assim depois alcançar o pleno<sup>149</sup>, ou a *infinitude transcendental*.

“Para Kant é o sujeito que coloca a sublimidade na natureza. O movimento do sublime kantiano é um carácter do espírito unido com o juízo do objeto, estando, portanto, apenas nas potencialidades espirituais do recetor do ato de apreensão (...). O sublime é apreendido em si como um estado puramente subjetivo.

150»

O «sublime» é um prazer negativo de carácter subjetivo, apenas possível de ser apreendido, isto significa que, é unicamente perceptível quando é contemplado pelo sujeito, não se tratando de uma qualidade já imposta no objeto<sup>151</sup>, isto porque “não há objeto sublime”, apenas o sujeito “vê o «sublime»”, sendo que este é representado pela imaginação<sup>152</sup>.

Em relação à elaboração desse conceito<sup>153</sup>, a grandeza é um fator decisivo, que não é exclusivo aos fenómenos naturais, e que inclui magnitudes infinitas que ultrapassa uma intuição sensível (limitada ao finito), sendo que a distância entre os mesmos e o sujeito, é absoluta e não tem medida.

---

<sup>148</sup> TRÍAS, Eugenio (2001) *O belo e o sinistro*. Editorial Ariel, Brasil.. p.30

<sup>149</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.77

<sup>150</sup> DIAS, F. R. (2020). Arte e loucura — arte em asilo, arte bruta e história da arte: Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística. *Convocarte* nº11. CIEBA, Lisboa, Portugal.p.16

<sup>151</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.195

<sup>152</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 203

<sup>153</sup>BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.195

Para Kant, “existem dois modos de «ampliação da nossa faculdade empírica de representação para a intuição da natureza», necessários ao sublime: o *dinamicamente sublime* e o *matematicamente sublime*. No primeiro, as forças da natureza apresentam-se «como poder» e como «objeto do medo». Embora estas forças não possuam nenhuma *força* sobre o sujeito, porque não se sobrepõe a nenhuma resistência ao seu *poder*; são de tal modo magnânimes que o homem nada pode fazer perante elas. No *sublime matemático*, a grandiosidade da natureza supera a capacidade humana de compreensão, ela ultrapassa a capacidade intuitiva (não numérica) de avaliação da imaginação para avaliar a grandeza das coisas.<sup>154</sup>”

Por outras palavras, o *Sublime Dinâmico* manifesta-se quando o sujeito está perante forças que o excede infinitamente, humilhando e consciencializando-o da sua própria impotência e que, por isso, suscita medo; e o *Sublime Matemático*<sup>155</sup> refere-se à grandeza, como por exemplo, o infinito do céu, que se manifesta num jogo de imaginação, remetendo para o espírito. Por essa razão, existe uma “disparidade entre a vastidão da natureza e a capacidade que os sentidos possuem de apreender a própria”<sup>156</sup>.

Para Kant(...), o *ponto de vista da finitude*, não deve ser relativizado a uma relação com o entendimento do divino infinito, pela simples razão que esse entendimento trata-se de apenas um ponto de vista da razão humana, uma *Ideia*. Por isso, as principais características do conhecimento, o *facto* destas se ligarem à *sensibilidade*, à *intuição*, não

---

<sup>154</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.116-117

<sup>155</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.116

<sup>156</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España. p.195

devem ser relativizadas e, muito menos, desvalorizadas, também.<sup>157</sup>

“O laço entre a autonomização do sensível e o eclipse da figura metafísica do divino”<sup>158</sup> ocorre devido à ânsia pela finitude, provocada pelo espaço e representada como uma *magnitude infinita*, por isso, o espaço e o tempo apresentam-se sob forma de intuição, mas não são objetos intuitivos<sup>159</sup>. Consequentemente, a finitude do homem é ela mesma ilimitada, por isso o homem é infinitamente finito e o finito é uma representação apenas do pensamento, isto é, não é conhecido na sua totalidade<sup>160</sup>.

No livro “*Lo Bello y lo siniestro*”<sup>161</sup>, na terceira subparte, “*El análisis kantiano del sentimiento del sublime*”, Eugénio Trías debruça-se sobre o sublime Kantiano através de cinco etapas:

“O infinito, (...) é, portanto, um processo mental cuja jornada segue cinco etapas:

1. Apreensão de algo grandioso que sugere a ideia do informe, indefinido, caótico e ilimitado;
2. Suspensão do ânimo que se segue de sentimentos dolorosos, de angústia e medo.
3. Consciencialização da insignificância do sujeito face à magnitude imensurável do objeto.

---

<sup>157</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p. 81

<sup>158</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.82,83.

<sup>159</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.84

<sup>160</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.85

<sup>161</sup> “Lo bello y lo siniestro” de Eugénio Trías é uma reflexão sobre o elemento de sinistro, como influenciou a ideia de belo, o pensamento filosófico, o papel da arte e de que forma esta se torna funcional a partir deste elemento.

4. Reação à dor mediante uma sensação de prazer que resulta da apreensão da forma informe, através da *ideia da razão* (infinito da natureza, da alma, de Deus).

5. Mediação realizada entre o espírito e a natureza em virtude da consciência do infinito. Através do sentimento prazeroso do sublime, o infinito torna-se finito, a ideia torna-se carne, os dualismos entre razão e sensibilidade, moralidade e instinto, número e fenómeno são superados numa síntese unitária. O homem "toca" aquilo que o ultrapassa e o assusta (o incomensurável); o divino torna-se presente e patente, por meio do sujeito humano, na natureza(...) <sup>162</sup>.

Assim sendo, o confronto com um objeto tão desmesurado faz com que o sujeito se consciencialize da própria superioridade moral em relação à natureza. “ Isso é possível pelo facto de que o objeto incomensurável remove física e sensivelmente a Ideia da Razão no sujeito <sup>163</sup>”, sendo que “essa Ideia é a concepção do infinito, distinguindo-se pelo conceito de entendimento <sup>164</sup>”. Por isso, o sujeito procura a racionalidade nessa *infinitude* através da ideia do infinito, distinguindo o conceito de entendimento do conceito do infinito <sup>165</sup>, que se dá sensivelmente como presença e espetáculo.

Portanto, através do sentimento de «*sublime*», o infinito torna-se finito, pois o sentimento do «*sublime*» une intrinsecamente um dado sensível com uma ideia racional <sup>166</sup>, por essa razão a moralidade torna-se prazerosa e a estética junta-se com a ética, estabelecendo-se o contacto entre o Homem e a Natureza.

---

<sup>162</sup> TRÍAS, Eugenio (2001) *O belo e o sinistro*. Editorial Ariel, Brasil. p.28-29

<sup>163</sup> TRÍAS, Eugenio (2001) *O belo e o sinistro*. Editorial Ariel, Brasil. p.28

<sup>164</sup> TRÍAS, Eugenio (2001) *O belo e o sinistro*. Editorial Ariel, Brasil. p.28

<sup>165</sup> TRÍAS, Eugenio (2001) *O belo e o sinistro*. Editorial Ariel, Brasil. p.28

<sup>166</sup> TRÍAS, Eugenio (2001) *O belo e o sinistro*. Editorial Ariel, Brasil. p.30

## Estética — Sublime e Contemplanção, Arte do Romantismo

A autonomia da estética desencadeia a progressiva autonomia da arte, rompendo com a tradição artística e, subsequentemente, amplia o espectro artístico, ou seja, a arte libertou-se das concepções do belo e adquiriu uma liberdade de criação. Esta viragem subjetiva não é exclusiva à valorização do sujeito, assim sendo, o artista também adquiriu uma nova independência, possibilitando-o de expor a sua visão do mundo, também ela subjetiva. Este cenário afetou os alicerces da antiguidade, por isso, desencadeou uma série de reformulações, os artistas passaram a poder expressar os seus sentimentos e explorá-los, podendo ir mais além, trespassando extremos. Para tal, um dos recursos utilizados foi o conceito contemporâneo do «sublime» e este fortaleceu essa autonomia enquanto se transpunha relativamente às reflexões do «belo»:

“Se, cada vez mais, o belo se apresentava como uma adequação e harmonia entre o sujeito e o mundo, o sublime surgia como superação e desequilíbrio. O ideal desaparecera como supremacia do belo e substituíra-se pelo sublime como seu superlativo trágico. Se a perfeição do belo pressupunha uma adequação de elementos circunscrito, sendo portanto referido a algo auto-suficiente no interior do qual ela funciona, no sublime a convocação estruturante do infinito e do absoluto, enquanto pretensão ultrapassam qualquer delimitação referida ao mundo.<sup>167</sup>”

“O sublime nascera nesse espaço onde a Razão iluminista perguntou para além da mera adequação a uma objetividade e precisão das coisas. Por esta via, o *sublime* ligava o *iluminismo* ao *romantismo*, entrelaçando-os como faces de um mesmo projeto cultural<sup>168</sup>”

---

<sup>167</sup>DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n°9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal.p.92

<sup>168</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado.*In Arte Teoria* n°9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal p.93

Por essa razão, no Romantismo, é evidenciada a valorização atribuída ao lugar do sujeito por parte do artista, incorporando e assumindo a *teoria da receção* para a dinâmica artística, ou seja, o artista passa a conceber as suas obras a partir de um ponto de vista singular, dando enfoque à experiência do observador.

Contextualmente, o percurso do Romantismo na estética é praticamente “impossível” de isolar nitidamente<sup>169</sup>, por isso, a sua datação consta entre os anos 1790 e 1830, onde a estética foi sobretudo romântica, mas não exclusiva<sup>170</sup>. No que diz respeito ao «belo», apesar do Romantismo se apoiar em Kant, o «belo» a que Kant se refere é formal e, no caso dos românticos estes afirmam que *de um objeto pode se apreender o todo*, isto significa que, o objeto não se limita à sua representação — totalidade expressa na natureza<sup>171</sup>.

***Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder.***<sup>172</sup>

O Romantismo modificou radicalmente a cultura europeia<sup>173</sup>, acrescentando uma nova sensibilidade filosófica e, conseqüentemente, estética<sup>174</sup>. Desta forma, elevou o programa e o exercício artístico<sup>175</sup>, passando a existir um espírito de síntese, uma acentuação da ideia de “faculdade”, de noções de ordem/hierarquia e de um espiritualismo (diferente dos pontos de vista clássicos)<sup>176</sup>.

---

<sup>169</sup> D'ANGELO, Paolo (1998) *A estética do romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p14

<sup>170</sup> D'ANGELO, Paolo (1998) *A estética do romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p34

<sup>171</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n°9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.116

<sup>172</sup> Novalis, apud KOERNER, J. L. (1990) *Caspar David Friedrich and the Subject of the Landscape*. London: Reaktion books, p.7; “O mundo deve ser romantizado. Para que deste modo o significado original possa ser encontrado novamente.” - Novalis (1772-1801), pseudónimo de Gerorg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg. Poeta e filósofo alemão.

<sup>173</sup> D'ANGELO, Paolo (1998) *A estética do romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p13

<sup>174</sup> D'ANGELO, Paolo (1998) *A estética do romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p 12

<sup>175</sup> TRÍAS, Eugenio (2001) *Lo Belo y lo siniestro*. Editorial Ariel, SA. p.28

<sup>176</sup> SARTRE, Jean Paul. (1936) *A imaginação*. Difel, D.L. Lisboa, Portugal. p.25

Caracteristicamente, o Romantismo está relacionado ao *individualismo crescente*, à *sensibilidade e à imaginação*<sup>177</sup> e surge a partir da querela entre o sentimento (ou reação de sentimento) contra a razão<sup>178</sup>, isto é, irracional em relação ao racional - o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) foi o precursor dessa querela, pois deu ênfase à sensibilidade, aos sentimentos e às reações afetivas.

Portanto, o Romantismo é uma reação contra o racionalismo crítico e intelectual, e um apelo ao sentimento<sup>179</sup>. Assim sendo, o termo Romantismo deixa de ser uma categoria historiográfica para passar a descrever uma característica psicológica<sup>180</sup>.

Em termos históricos, a arte encontra-se sob dependência do clima da História, Cultura e dos Costumes; a problemática da estética concentra-se na resposta do sujeito à beleza e à arte, destacando as características psicológicas do «belo» e da arte; trata-se de um período de extremos e de dramas conjugados com uma carga ainda significativa de teatralidade, e esse drama teatral era transposto para as obras, em que as sensações são provocadas e exponenciadas no observador, através da técnica do «sublime». Dito de outro modo, as obras tinham uma carga sentimental que era exposta e trabalhada de várias formas, por essa razão, surgem ramificações do Romantismo — o Romantismo diferencia-se de país para país, os países representantes do Romantismo, mais conhecidos na pintura são a Alemanha, a França, Espanha e a Inglaterra, com os seus respetivos artistas, Caspar David Friedrich (1774-1840), Eugène Delacroix (1798-1863), Francisco de Goya (1746-1828) e William Turner (1775-1851). Outros nomes de importantes artistas representantes do romantismo na pintura: John Constable (1776-1837), Inglaterra; João Cristino da Silva (1829-1877), Portugal; Jean-Louis André Théodore Géricault (1791-1824), França; Philipp Otto Runge (1777-1810), Alemanha.

“Se compararmos as versões de Turner e de Friedrich de um mesmo tema como o naufrágio, poderemos observar melhor esta

---

<sup>177</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 261

<sup>178</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 158

<sup>179</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 289

<sup>180</sup> D'ANGELO, Paolo (1998) *A estética do romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p12

questão. No *Naufrágio de um Cargueiro*<sup>181</sup>, pintado cerca de 1810 por Turner, observa-se diretamente uma agitação e um sentido trágico que o observador sente mesmo antes de compreender a cena. Se olharmos para *O mar glacial (O naufrágio de S. Esperanza*<sup>182</sup>) pintado em 1823-24 por Friedrich, observamos uma serenidade que só a obliquidade de alguns gelos glaciares parecem atenuar. Não observamos movimentos explícitos, mas apenas uma tensão interior.(...) Ao contrário de Turner, que representou várias vezes uma natureza selvagem e feroz, o pintor alemão representa a natureza ordenada, lenta e serena.(...) Se em Turner a natureza *bramava* o poder selvagem que aplicava aos homens e que o observador de imediato se dava conta, na obra de Friedrich o drama acontece em total silêncio, de tal modo que o observador dele não se dá conta imediata.”

Essas duas pinturas românticas (ver anexo 1) representam o mesmo tema: catástrofe de um naufrágio. Ambas aplicam o conceito do «sublime» que se difere entre os dois: *Sublime de ordem empirista; Sublime de ordem espiritual*.

William Turner representa uma natureza dramática que transborda o seu poder a partir das suas ações evidenciadas, ou seja, representa o momento da ação, em que a tumultuosa revolta intimida com as cores, texturas e formas, aliadas num jogo de movimentos que provocam sensações no observador.

Contrariamente, Friedrich apresenta uma paisagem silenciosa e congelada, como se o tempo tivesse parado no exato momento que se segue ao caos, um movimento suspenso que provoca uma calma no observador, assim como uma admiração, quase como se aquela cena dramática se tornasse num portal espiritual que, ao invés de terror, incita uma sensação de impotência.

---

<sup>181</sup> Ver Anexo 1, fig.7.

<sup>182</sup> Ver Anexo 1, fig.8.

Portanto, existem duas posições: a do artista e a do contemplador, que não se excluem uma à outra<sup>183</sup>. Entre a produção e a fruição da obra, no momento de contemplação o observador torna-se o próprio artista para compreender a obra<sup>184</sup>, salientando a relação do sujeito com o objeto artístico. Na arte do Romantismo, a representação do mundo expande-se para além do sujeito<sup>185</sup> através de símbolos, como se dá no caso da obra, *O caminhante sobre um mar de névoa*<sup>186</sup> (ver anexo 2), pintura a óleo de 1818 do pintor alemão Caspar David Friedrich, um dos grandes representantes do Romantismo alemão.

Na pintura, *O caminhante sobre um mar de névoa*, está representada a figura de um sujeito de casaco e de bengala, em que a sua cara é desconhecida por se encontrar virado de costas. A vista que está para lá da figura, está, na sua maioria, oculta e velada por uma névoa que em certas zonas se desvanece, revelando fragmentos de um vasto panorama, esse nevoeiro é alusivo ao mistério e ao além. Quando o observador se coloca perante este cenário, o que vê à partida é que o nevoeiro cobre uma grande parte do quadro, criando uma espécie de raio em torno do observador que limita o espectro visual, ao qual se classifica como desconhecido, isto porque a nevoaça oculta essa informação da visão e tudo o que é desconhecido suscita mistério<sup>187</sup>. Por outras palavras, considerando que o reino dos céus não é cientificamente visível, então só pode ser desconhecido, sendo assim é possível atribuir ao nevoeiro o significado de além.

---

<sup>183</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 399

<sup>184</sup> D'ANGELO, Paolo (1998) *A estética do romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. p128

<sup>185</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.11

<sup>186</sup> O seu título original em alemão é *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, cuja tradução em português é *O Caminhante Contemplando um Mar de Nevoeiro*, também conhecido por *O Viajante sobre Um Mar de Névoa*.

<sup>187</sup> O espaço imaginário apresenta uma forte estruturação, sendo um recurso característico destacado e analisado pela maioria dos críticos. O significado simbólico e metafísico foram interpretados como um desejo de transcendência da condição humana, finita, para uma condição infinita e absoluta.

Deste modo, o destaque visual da personagem representada encoraja especulação quanto à sua identidade específica<sup>188</sup>. Contudo, alguns historiadores interpretam o ‘viajante’ como uma figura de experiência ou figura representativa do próprio artista. Assim sendo, o carácter subtil e anónimo da personagem é verificado na sua configuração, contrária ao observador, libertando-o do seu perfil psicológico e carácter expressivo, dada a ausência representativa de um rosto.

Relativamente à composição do quadro, Friedrich emprega a técnica ‘Rückenfigur’, segundo a qual a figura é representada de costas a contemplar a paisagem, em que, apesar de não dialogar visualmente com o espetador, convida-o a participar na substância da sua visão<sup>189</sup>, na medida que transmite e partilha de uma experiência pessoal, dito de outro modo, o artista “encaminha” o observador a participar diretamente no que vislumbra, para tornar a sua paisagem insubstancial e espacialmente instável.

Desta maneira, a técnica ‘Rückenfigur’<sup>190</sup> é um método que reforça a valorização contemplativa do sujeito, pois evidencia essa relação mística entre a personagem e o observador, sendo que este é remetido, de imediato, para uma simultaneidade do gesto de alguém que observa, ainda que, por vezes, inconscientemente. A valorização desse gesto contemplativo está presente na ambiguidade da figura que conduz o sujeito para se juntar ao ato contemplativo explícito na obra. Ao assumir uma posição de recetor contemplativo, então admite-se a existência do sujeito que observa e assim valoriza-se o lugar do sujeito, representando-o.

---

<sup>188</sup> Conforme uma tradição que remonta ao tempo anterior do aparecimento da tela no mercado de arte, na década de 1930, a figura de costas seria representativa de um oficial florestal de alto escalão, a quem os historiadores identificaram como o Coronel Friedrich Gotthard von Brincken, da infantaria Saxónica. Na obra de Friedrich, a figura utiliza o uniforme verde dos soldados voluntários ao serviço do Rei Friedrich Wilhelm III da Prússia, para a guerra contra Napoleão. Van Brincken provavelmente foi morto entre 1813 e 1814, o que tornaria a pintura de Friedrich um ‘epitáfio patriótico’.

<sup>189</sup> KOERNER, J. L. (1990) *Caspar David Friedrich and the Subject of the Landscape*. Reaktion books, London. p.180

<sup>190</sup> A técnica ‘Rückenfigur’ surge representada noutras obras pictóricas de Friedrich, como, por exemplo, a obra *Mulher antes do sol nascente* (1818).

“As névoas e miragens, rochas e árvores são o que são apenas através da imaginação criativa de quem vê.”<sup>191</sup> e a figura coloca-nos perante uma poética contemplativa e transcendente.

Neste sentido, ao encontrar-se atrás da figura, o observador partilha pontos de visão idênticos que assentam na indicação da linha do horizonte. Por isso, a figura surge como “diapasão da empatia contemplativa”<sup>192</sup>, sendo que não cria ruído, mantém o silêncio.

O espaço que a figura «contempla» sugere o infinito e é essa infinidade do horizonte que está na origem do sentimento, que irá suscitar a obra<sup>193</sup>, ou seja, é entre a ‘vertigem do horizonte’<sup>194</sup> e o infinito que o personagem se torna consciente do seu lugar no Universo, traduzido na sua finitude e fragilidade. A efémera condição humana<sup>195</sup>, diante da imensa dimensão e força da natureza, bem como a solidão perante o infinito são simbolicamente representados pela bengala. A passividade contemplativa da figura representada (sem força anímica), bem como o equilíbrio compositivo e o rigor que distância a linha objetiva, parecem participar num “silêncio que não incomoda a projeção do observador para o fundo do quadro, daí a metáfora infinita do horizonte<sup>196</sup>”.

Assim sendo, a figura, embora submetida a uma ação superior da natureza, reflete serenidade e convida o observador a fazer parte dessa contemplação.

“(…) A personagem de costas, virado para um abismo a seus pés, mas perante o qual se mantém impassível. É para o interior do quadro à sua frente que olha, contemplando serenamente a *vertigem do horizonte*. Friedrich procura levar-nos a essa mesma contemplação (à qual a figura de costas convida) de

---

<sup>191</sup> KOERNER, J. L. (1990) *Caspar David Friedrich and the Subject of the Landscape*. Reaktion books, London. p. 180

<sup>192</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.111

<sup>193</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.111

<sup>194</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.110

<sup>195</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.110

<sup>196</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.113

uma ausência de sofrimento físico e de perturbação da alma, uma espécie de *ataraxia do sensível* perante a natureza<sup>197</sup>.

A obra de Friedrich aspira invocar o sublime de uma estética completamente subjetivada, em que, através da figura, o espetador é induzido/encaminhado para uma experiência, que vai estabelecer uma relação com a paisagem apresentada de um mundo pintado que irá residir “dentro do observador”<sup>198</sup>. É o sublime que estabelece uma conexão estética e moral, por suscitar a ideia da natureza<sup>199</sup>.

Assim sendo, Friedrich aproximava-se à noção de «sublime» de Kant, pois procurava a razão suprasensível, ou seja, pensar a natureza sensível como «absoluto».

“(…)As figuras de costas na sua pintura, parecem remeter-nos imediatamente para a «finitude radical» que Kant constata no homem, enquanto ser *finito capaz de pensar o infinito*, determinante tensão que conduz o «dever ser» do *ser finito* para o «ser» do *ser infinito*.<sup>200</sup>”

Assim, Kant defende a sublimidade da obra, que está presente, não no objeto ou no sujeito, mas no efeito subjetivo do espetador. Como tal, não são os elementos integrantes da obra que são sublimes, mas a obscuridade, presença e ausência, que se relacionam com o olhar do observador — pureza do sublime mediante a contemplação.

***“Existe, además, un sentimiento de naturaleza más fina, así llamado, bien porque tolera ser disfrutado más largamente, sin saciedad ni agotamiento, bien porque supone en alma una sensibilidad que la hace apta para los movimientos virtuosos, o***

---

<sup>197</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n.º9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal p.110

<sup>198</sup> Desta forma, numa só imagem poderá estar representada a humanidade, na tensão entre a finitude do Homem e o universo eterno e absoluto, assim como o olhar contemplativo do artista, onde o próprio observador interage e partilha a espiritualidade intrínseca.

<sup>199</sup> BOZAL, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.197

<sup>200</sup> DIAS, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* n.º9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal p.116

***porque pone de manifiesto aptitudes y ventajas intelectuales, mientras los otros son compatibles con una completa indigência mental.*<sup>201</sup>”**

Portanto, de uma forma analítica, a obra ganha outra dimensão, que impulsiona o racional e o lógico, fazendo com que a dimensão subjetiva seja ultrapassada, o que remonta justamente para as estruturas profundas do psiquismo a partir da contemplação, atingindo o fenómeno do «*sublime*».

Existe uma intenção por parte de Friedrich, que a obra comunique com o sujeito e até o encaminhe através de uma espécie de técnica de espelho, uma vez que é inevitável o estabelecimento de uma conexão por empatia formada a partir da mímica do movimento. Este é possivelmente um exemplo de um caso onde o sujeito é induzido para uma finalidade, nem que seja a própria condução para a meditação, ou para o mistério.

Assim, é possível criar caminhos específicos de interpretações concisas graças aos jogos de simbologias e ícones, ou seja, através de uma linguagem cultural, ou até mesmo, temporal, como se dá no caso da névoa, que simboliza o além. A questão é que, neste caso, a obra interage com o sujeito indiretamente através dessa mesma linguagem, que resulta numa indução pela parte do artista.

Uma vez mais, destaca-se o sublinhado da valorização do sujeito, cuja contemplação existe a partir desta perspectiva subjetivada. Ao desbloquear este fenómeno da contemplação, que consiste numa teoria da receção, sendo que esta contemplação se dá na relação com o sujeito, traduzindo-se numa experiência que é estética.

---

<sup>201</sup> KANT, Immanuel (1984) *Lo Bello y lo Sublime – La Paz Perpetua*, Madrid: Espasa Calpe, p. 12

“Há também um sentimento de índole mais subtil, assim chamado, seja porque tolera ser desfrutado por mais tempo, sem saciedade ou cansaço, seja porque expõe na alma uma sensibilidade que a torna adequada para movimentos virtuosos, ou, porque mostra aptidões e vantagens intelectuais, enquanto as outras são compatíveis com a indigência mental completa. ”

Por isso, a partir da segunda metade do século, a estética filosófica que inaugurou o Romantismo culmina em Hegel (1770-1831) e dá lugar à contemplação, por conseguinte, a «*experiência estética*» toma o lugar do «belo»<sup>202</sup>.

A história do modernismo é “equivalente à história do declínio das tradições e às várias concepções subjetivas”<sup>203</sup>. Para o modernismo, “o prazer deixa de se dar porque o objeto é intrinsecamente belo, mas sim quando o objeto provoca prazer é que se considera como belo”<sup>204</sup>, neste caso, o sujeito passa a assumir um papel principal no processo estético, facilitado pela obra criada pelo artista, em que se prolifera, quanto ao sentido e interpretação de quem a observa, cabendo ao mesmo, em certos casos intencionais, imaginarem o final da obra.

Em consequência, no ponto de vista dos contemporâneos<sup>205</sup>, a expressão do individualismo “tem a ver com um estilo singular que não se trata de uma recriação do mundo, mas sim da criação de um mundo onde o artista atua”<sup>206</sup>, permitindo a participação com o sujeito sem se impor.

Por conseguinte, a Arte Contemporânea expressa a grande rutura que questiona a efetividade de uma obra num ambiente onde o sujeito se posiciona enquanto elemento ativo do processo artístico, dando-se uma alteração relativamente à preocupação estética do objeto. A obra deixa de ser um objeto físico e passa a ser um “conceito imaterial”, ou seja, a dimensão do objeto é reduzida à presença, enquanto a “aura da obra de arte” vai para além da materialidade, estabelecendo assim novas formas de compreensão da arte.

Deste modo, o papel do sujeito é destacado e torna-se num elemento importante para o processo criativo e recetivo, salientando o papel da receção na arte, isto significa que no trabalho artístico passa a existir uma preocupação com o sujeito, colocando-o como o elemento principal da «*experiência estética*»: é a partir da percepção do

---

<sup>202</sup> TATARKIEWICZ, Wladylaw (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Teanos, España. p.372

<sup>203</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.4

<sup>204</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.9

<sup>205</sup> O pensamento contemporâneo é assombrado pelo espectro do sujeito.

<sup>206</sup> FERRY, Luc (1003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London. p.8

observador que se pressupõe uma nova abordagem ao objeto artístico, desencadeando um sistema complexo que não se fica pela obra, ou seja, estabelece uma ponte entre duas realidades e cria igualmente a sua realidade a partir do objeto, pois cada interação entre o recetor e a obra é mediada pelas experiências do indivíduo, sendo que essa relação coloca a arte como uma faculdade que proporciona conhecimento do mundo interior.

## Estética — Contemplação e Experiência Estética

A «*experiência estética*» pressupõe várias concepções de um objeto e muitas outras definições da experiência, por isso é estruturalmente polivalente. Sintetiza temas da tradição filosófica, como, por exemplo, o *conhecimento sensível*, a *experiência mística*, o *conhecimento intuitivo ou a contemplação*<sup>207</sup>. Como tematização, pressupõe um redimensionamento da criação e da categoria da obra, bem como almeja a universalidade que, resumidamente, significa a queda das estéticas clássicas e sistemáticas.

Contextualizando, até ao século XVIII a experiência obtinha-se através das faculdades da percepção, raciocínio e intuição<sup>208</sup>. O pensamento relativamente à «*experiência estética*» é desbloqueado por René Descartes (1596-1650), seguindo-se de filósofos como Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), Søren Kierkegaard (1813-1855), os *existencialistas* (séculos XIX-XX), Sigmund Freud (1856-1939) e os *psicanalíticos* (século XIX).

Os estetas interessavam-se pela audiência que interagira com as obras<sup>209</sup>, explorando o elemento irracional da consciência, a partir dos conceitos da estética — *beleza*, *arte*, *experiência estética*<sup>210</sup>.

Os filósofos ocidentais<sup>211</sup>, negligenciaram as «emoções», a «intuição» e, mais tarde, a «consciência», sendo que investigavam esporadicamente a relação dos homens com objetos belos, até por volta de dois séculos e meio atrás, quando desenvolveram a dimensão cognitiva da consciência humana. Contudo, a primeira tentativa sistemática de definir a experiência estética começou com a filosofia ocidental, no *pensamento*

---

<sup>207</sup> A contemplação do século XX, em relação à experiência estética é mais ativa e até revalorizada como um componente indispensável, dito de outro modo, é o ato perceptivo pacífico no qual o objeto e o sujeito estão desvinculados das suas relações precedentes com a realidade. (CARCHIA, Gianni e Paolo d'Angelo (2009) Dicionário de estética. Edições 70., Lisboa, Portugal. pág. 81)

<sup>208</sup> TATARKIEWICZ, Wladylaw (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimésis, experiencia estética*. Editorial Teanos, España. p.357

<sup>209</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 157

<sup>210</sup> TATARKIEWICZ, Wladylaw (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimésis, experiencia estética*. Editorial Teanos, España. p. 350

<sup>211</sup> A Filosofia Oriental era maioritariamente holística e a Ocidental era fragmentada.

*cartesiano*<sup>212</sup>, através de uma ontologia realista que assumia a existência de uma realidade exterior ao observador, mas que se regia por leis da natureza.

Com efeito, eram realizadas experiências onde as hipóteses eram submetidas a um teste empírico, contudo essas experiências eram controladas, no sentido em que é adotada uma postura de distância para não influenciar os resultados, tornando-se numa *hegemonia da racionalidade cartesiana* que, mais tarde, estabelece a própria antítese, pois a consciência humana não poderia ser confinada a esse modelo.

A estética kantiana radicaliza esta questão e, nesse contexto, tanto a «*experiência estética*», o livre «jogo da imaginação», como o «entendimento» estão a um nível psicológico. Deste modo, o conceito dialético de Kant significa o cessar do primeiro período da teoria da receção, que se centralizava no efeito estético<sup>213</sup>.

Assim sendo, a «*experiência estética*» deixa de ser exclusivamente prazerosa, passa a ser desinteressada, não conceptual e um prazer baseado na relação do sentido com a imaginação<sup>214</sup>. O desinteresse parte da premissa de suspensão dos juízos explicativos e, isto significa que a emoção estética não é provocada pela utilidade do objeto, veículo moral ou mensagem.

Desta maneira, a «*experiência estética*» está relacionada com o sujeito, apenas existindo nessa esfera do sujeito, pois é ele que a aciona e experiencia. Contudo, não é linear, por exemplo, o indivíduo “A” e “B” poderão ambos experienciar esteticamente, mas como a «*experiência estética*» se baseia num prazer desinteressado que se relaciona com a imaginação, é também caracteristicamente subjetivo, por isso, a experiência de “A”, diferencia-se de “B”.

No século XX, surge o movimento do *existencialismo*, que concebe a experiência vivida como a experiência imediata do real<sup>215</sup>, o que a torna numa espécie

---

<sup>212</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly e Robinson, Rice. (1990) *The Art of Seeing* An interpretation of the aesthetics encounter. The J.Paul Getty Trust, California, USA. p. 6

<sup>213</sup> URBINA, Ricardo Sánchez (1999) La recepción de la obra de arte. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Coordinación de Valeriano Bozal, Volume II. La Balsa de la Medusa, 81. Madrid, España. p.214

<sup>214</sup> TATARKIEWICZ, Wladylaw (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Editorial Teanos, España. p.360

<sup>215</sup> O artista pode ser considerado um privilegiado ao objetivar artisticamente a experiência vivida

de *medium* através da qual a vida se interpreta a si mesma, enfatizando os momentos mais significativos diretamente experienciados pelo sujeito.

Desta forma, a relação «homem-mundo» é a temática principal do *existencialismo*<sup>216</sup>, no sentido em que este é destacado pela sua relação com o objeto, com o meio ambiente e, de certa forma, com o próprio conhecimento. Assim, a estética adquiriu diversas tendências e a sua análise da arte passou a constituir uma ciência positiva<sup>217</sup>.

“O termo e a disciplina “estética”. A palavra “estética” vem do grego “*aísthesis*”, que significa sensação, sentimento. Diferentemente da poética, que já parte de géneros artísticos constituídos, a estética analisa o complexo das sensações e dos sentimentos, investiga a sua integração nas atividades físicas e mentais do homem, debruçando-se sobre as produções (artísticas ou não) da sensibilidade, com o fim de determinar as suas relações com o conhecimento, a razão e a ética.<sup>218</sup>”

O “estado de contemplação é o que os teóricos chamam de «experiência estética»<sup>219</sup>, sendo que, quando se fala nas «definições estéticas», tal está associado às obras de arte, que têm como função providenciar experiências estéticas<sup>220</sup> (não sendo exclusivas à arte).

“Presumivelmente, se o público estiver interessado nas obras de arte para obter experiências estéticas, e se os artistas estiverem (...) interessados em adquirir audiência, então haverá uma conexão entre aquilo que os artistas se propõem a fazer e aquilo que o público espera obter

---

<sup>216</sup> ABBAGNANO, Nicola (1994) *Historia de la Filosofía*. Vol. 3. La filosofía del Romanticismo - La filosofía entre los siglos XIX y XX. Hora, S.A..Barcelona. p.839

<sup>217</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 443

<sup>218</sup> ROSENFELD, Kathrin H. (2009) *Estética*. ZAHAR. p. 5

<sup>219</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 160

<sup>220</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 159

dessas obras de arte. O que o público espera obter, segundo os teóricos da arte estética, são experiências estéticas. Portanto, é razoável colocar em questão a hipótese de que aquilo que os artistas pretendem fazer, por meio da produção de obras de arte, é proporcionar uma oportunidade para o público ter experiências estéticas — por exemplo, criando obras repletas de propriedades estéticas.<sup>221</sup>.

Sendo assim, a «experiência estética» redimensiona o objeto, conferindo um novo sentido e uma dimensão extra, por sua vez, a arte torna-se num veículo para essa «experiência estética»<sup>222</sup>.

“(…) Cada um sente o seu prazer estético onde o encontra e a variedade dos gostos abre-se num leque multiforme e matizado. Dir-se-á que é impossível estudar a fruição do amante de Arte: é que não há só uma fruição, mas miríades. Enquanto os criadores têm uma psicologia comum a todos, e cómoda de conhecer no absoluto, os contempladores sentem a arte cada um à sua maneira, sem nenhum cânone.<sup>223</sup>”

Apesar da dimensão subjetiva da «experiência estética», é possível determinar tanto os seus constituintes como a sua funcionalidade, ou seja, para a «experiência estética» ser possível, há algumas condicionantes que propiciam essa conexão e algumas funções que lhe são atribuídas, sendo, por exemplo, “um meio de deslocação psicológica, para múltiplas realidades”. Além disso, são identificadas formas distintas de se estabelecer essa experiência, apoiadas em diferentes faculdades: sensorial, reflexiva e imaginativa.

---

<sup>221</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 161

<sup>222</sup> CARROL, Noell(1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York. p. 161

<sup>223</sup> HUISMAN, Denis (1954) *A estética*. Edições 70, Portugal. p.80

### 1) *O que constitui essa experiência estética?*

Comparando com um jogo de cartas ou uma escalada de montanhas, as pessoas não o fazem para um resultado específico, passa mais por um prazer e esse prazer é que é o resultado dessa experiência — Mihaly Csikszentmihalyi chama a isso “flow”<sup>224</sup>, isto é, um envolvimento profundo e, ao mesmo tempo, uma atividade progressivamente realizada sem requerer esforços exuberantes.

Assim sendo, esta atitude estética obtém-se a partir de uma disposição contingente, em que o sujeito está disposto a envolver-se na «experiência estética» que vai adquirir perante o objeto, isto significa que se concentra mais na percepção e sentimento e não tanto na «coisa» ou no acontecimento.

De um modo teórico, na «experiência estética» subsiste um objeto, um sujeito e um contexto:

- **sujeito** que experiencia: leitor/espetador, artista/autor ou crítico;
- **objeto** a experienciar / aquilo que provoca a experiência: obras de arte, peças de teatro ou musicais.
- **relação entre sujeito e objeto**: o efeito que a obra de arte provoca no sujeito ao nível das emoções, sensações, ideias ou imagens;
- o **contexto** social, político, económico, cultural, entre outros, em que essa relação se desenrola;
- o conjunto de **significações** existentes no espaço e tempo em que decorre.

---

<sup>224</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly e Robinson, Rice. (1990) *The Art of Seeing* An interpretation of the aesthetics encounter. The J.Paul Getty Trust, California, USA. p. 7

## 2) Funções (possíveis) da experiência estética<sup>225</sup>

- Uma forma de entendimento
- Prazer Sensorial
- Harmonia Emocional
- Transcendência da atualidade

### “Através da arte aprendemos a compreender-nos a nós próprios”<sup>226</sup>

Para Tatarkiewicz<sup>227</sup> (1886-1990), o sujeito tem uma «*experiência estética*» diante de uma flor, uma borboleta, uma cerâmica, arquiteturas, artesanato de ouro, pinturas, musicais, etc., ou seja, no ato de contemplação de aspetos concretos<sup>228</sup>. O filósofo, distingue as experiências como noções de atitude estética: *experiência estética; poética; e literatura*; sendo que a primeira é sensorial, a segunda, imaginativa e emocional, e a terceira, puramente intelectual<sup>229</sup>. Ao contemplar arte apreende-se dois momentos, o primeiro momento é a experiência em questão, que constitui as cores e acontecimentos apresentados e o segundo momento é a conexão de associações e pensamentos que a obra suscita<sup>230</sup>.

---

<sup>225</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly e Robinson, Rice. (1990) *The Art of Seeing* An interpretation of the aesthetics encounter. The J.Paul Getty Trust, California, USA. p. 7

<sup>226</sup> Gadamer apud CARCHIA, Gianni e Paolo d'Angelo (2009) Dicionário de estética. Edições 70., Lisboa, Portugal.p.129

<sup>227</sup> Foi um filósofo polaco, historiador de filosofia, historiador da arte e esteticista do século XX.

<sup>228</sup> TATARKIEWICZ, Wladylaw (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, criatividade, mimésis, experiência estética*. Editorial Teanos, España. p.15

<sup>229</sup> TATARKIEWICZ, Wladylaw (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, criatividade, mimésis, experiência estética*. Editorial Teanos, España. p.16

<sup>230</sup> TATARKIEWICZ, Wladylaw (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, criatividade, mimésis, experiência estética*. Editorial Teanos, España. p.18

Quando o sujeito contempla, usufrui das várias faculdades e objetos, sendo assim, é possível que, através da **contemplanção**<sup>231</sup>, seja adquirida uma «experiência estética»<sup>232</sup>.

Segundo Kant, a contemplanção está inerentemente ligada à imaginação<sup>233</sup>, pois a imaginação esquematiza e fornece a um conceito a sua imagem insensível.

“(…)Para Kant, as obras das belas-artes contêm, tipicamente, conteúdos morais, sem que prejudique o caráter genuinamente estético e de «gosto» da experiência que nos é proporcionada. Isto porque nas obras de arte a imaginação — tanto do artista como do público — interfere, claramente, com o conteúdo moral da obra, adicionando forma e conteúdo de uma maneira que não pode ser ditada por nenhuma regra <sup>234</sup>”

Desta forma, sintetiza a «intuição» e o «conceito», transformando as intuições fenoménicas em dados, desde que a experiência tenha um conteúdo.

Por isso, na «experiência estética» a *faculdade de julgar* é reflexiva, ou seja, transporta a representação ao sujeito e ao seu sentimento, sendo que o prazer obtido resulta das diferenças que ocorrem durante o exercício da imaginação.

Deste modo, o juízo estético é caracterizado pela «experiência estética» através de um livre-arbítrio da imaginação. A satisfação e o prazer das experiências em comum derivam do senso comum, e o prazer seria o sentimento de harmonia entre o “eu” e o mundo, bem como o fundamento da universalidade, por outras palavras, a faculdade da

---

<sup>231</sup> Também de Kant, no entanto, previamente desenvolvida por Schopenhauer.

<sup>232</sup> TATARKIEWICZ, Wladylaw (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, criatividade, mimésis, experiência estética*. Editorial Teanos, España. p.361

<sup>233</sup> “Para a tradição de índole cartesiana, a imaginação era fundamentalmente reprodutora, ou seja, a imaginação tinha por função formar imagens que se impunham como cópias do real anteriormente percebido. Nesse sentido, a faculdade de imaginar era considerada subalterna, não só em relação à percepção, como, também, em relação à inteligência. A percepção, por seu lado, permitia apreender, através dos sentidos, com toda a força impactante da presença, o real que estava diante de nós; a inteligência, por outro lado, conseguia revelar, através dos conceitos, a verdadeira faceta do mundo. Isso nos leva a concluir que, segundo a tradição, a imagem resultante da faculdade de imaginar era sempre algo inferior em termos do conhecimento do real.” (BULCÃO, Marly (2003) *Revista Reflexão*, BACHELARD A noção de Imaginação.nº 83/84 Campinas. p.13-14)

<sup>234</sup> GUYER, Paul (2014) *A history of modern aesthetics The eighteenth century*, Volume 1.Cambridge University Press USA. p.449

imaginação é a que distribui as intuições fenoménicas e as relaciona com o entendimento.

“A exemplo de tantos problemas psicológicos, as pesquisas sobre a imaginação são dificultadas pela falsa luz da etimologia. Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora ela é antes a faculdade de *deformar as imagens* fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de liberta-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrante, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. (...) É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*. Mais que qualquer outro poder, ela especifica o psiquismo humano.<sup>235</sup>”

Essa concepção da imaginação, desenvolvida por Gaston Bachelard<sup>236</sup> (1884-1962), refere-se à capacidade do sujeito de transformar a imagem representada, através da implantação de sensações e experiências produzidas pela visualização da imagem em si. Dito de outro modo, o sujeito cria uma interpretação única do contexto, a partir desse fenómeno psicológico (imaginação), introduzindo «conceitos racionais», como as *sensações produzidas por memórias e as experiências recriadas pela imagem*. Porém,

---

<sup>235</sup> BACHELARD, Gaston (2001) *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Martins fontes, São Paulo. Brasil p.1

<sup>236</sup> Para Bachelard existem duas categorias de imaginação, a imaginação formal e a imaginação material: A imaginação formal reside na contemplação do mundo, em que o sujeito se distancia do mesmo como se estivesse diante um espetáculo; A imaginação material reside na “profundidade”, e requer uma ação de transformação (criação artística que através de devaneios multiplica a realidade). (BULCÃO, Marly (2003) *Revista Reflexão*, BACHELARD A noção de Imaginação.nº 83/84 Campinas. p.13-14)

esses «conceitos racionais» são ultrapassados, ou seja, o observador acaba por criar uma extensão ou, até mesmo, um contexto pormenorizado, em que a própria imaginação gera algo novo, isto é, uma espécie de culminação do racional para o transcendente.

“a imaginação não é (...) a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade. A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão.”<sup>237</sup>.

Além disso, a subjetivação na produção do próprio criador implica na apreensão por parte do sujeito, isto é, o modo como o observador receciona e interpreta a própria diversidade na expressão artística, muda consoante quem exprime. Por outras palavras, as obras de arte dos vários e distintos géneros, que existem como objetos estéticos, materializam as experiências subjetivas dos artistas, tendo a capacidade de expressar *sentimentos, emoções, desejos, medos e ideias*, permitindo, desta forma, a existência das múltiplas interpretações e significações por parte do espetador, tal como referido anteriormente.

“(…) Uma linguagem particular que associa a expressão e a construção, mas que nada tem que ver com a linguagem corrente. Esta linguagem retira elementos da realidade e os recompõe(…)”<sup>238</sup>  
”. No “(…) quadro Guernica de Picasso, que reconstrói (para melhor denunciá-la) a realidade de um fato histórico justapondo os “fragmentos-choques” de rostos humanos ou de animais. (...)”  
Este princípio de montagem-desmontagem “(…) encontra-se na

---

<sup>237</sup> BACHELARD, Gaston (1998) *A Água e os Sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Martins Fontes, São Paulo, Brasil. p.17-18

<sup>238</sup> JIMINEZ, Mark (1999) *O que é a estética*. Edição Unisinos. São Leopoldo. p.102-103

base de uma nova estética que afirma a autonomia radical de uma arte moderna resolutamente oposta à realidade.<sup>239</sup>»

Assim sendo, na *Guernica* (ver anexo 3), do artista Pablo Picasso (1881-1973), o observador vai experienciar, não o próprio acontecimento, mas sim uma interpretação pessoal (subjetiva) do artista, traduzida numa linguagem em código expressivo. A «*experiência estética*» ocorre quando a informação que vem da obra interage com a informação já guardada na mente do observador<sup>240</sup>, independentemente de pensamentos e sensações, ou seja, trata-se de uma estrutura de experiência.

Resumidamente, o valor estético de uma obra de arte, depende da produção de experiências vividas no objeto fruído, que se obtém a partir de um jogo mútuo de composições carregadas de múltiplas possibilidades, que fazem parte do sujeito e do mundo, resultando num estado novo que apenas existia enquanto possibilidade. Deste modo, forma-se um laço espontâneo entre o objeto/acontecimento e o sujeito, que constitui um campo de percepção estética.

Com efeito, o “*ser*” passa a ser aquilo que, estruturalmente não estando presente, torna possível a presença, contrariando desta forma, o pensamento de finais do século XIX e superando a descontinuidade e a contingência, através da continuidade da própria existência do sujeito.

Como tal, torna-se relevante o reconhecimento de uma emoção estética, ao invés de reconhecer o que é o «*belo*». Isto significa que as qualidades sensíveis possuem valor por si mesmas, por isso produzem um prazer espiritual do «*gosto*»<sup>241</sup> que não se reduz aos sentidos.

---

<sup>239</sup> JIMINEZ, Mark (1999) *O que é a estética*. Edição Unisinos. São Leopoldo. p.102-103

<sup>240</sup> CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly e Robinson, Rice. (1990) *The Art of Seeing* An interpretation of the aesthetics encounter. The J.Paul Getty Trust, California, USA. p. 18

<sup>241</sup> B BOZAL, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*.. Coordenação de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. Espanha p.21

## **Experiência subjetiva enquanto emancipação ou alienação (indução positiva / indução negativa)**

A estética que procede o estudo do belo abandona o método de introspeção, isto significa que, relativamente às dimensões psíquicas e interiores dos fenómenos externos e visíveis da arte, a estética começa, cada vez mais, a tender para uma descrição do momento, para o que se passa no espírito do artista durante a criação artística e para o estudo do objeto de arte, visto através do sujeito da receção<sup>242</sup>. A contemplação em relação à «experiência estética» passa a ser mais ativa e até valorizada como uma componente indispensável.

Com a viragem subjetiva, a arte tornou-se num campo de debates e confrontos intersubjetivos e públicos, em que num contexto sociológico como, por exemplo, na época dos «ismos»<sup>243</sup> (o *impressionismo*, *futurismo*, *surrealismo*, *cubismo*, entre outros...), valorizava-se uma dinâmica recetiva pública e institucional no campo da arte. Nesse campo, há diferentes forças, autoridades e poderes, com poder simbólico sobre a produção cultural, determinando o que é ou não valorizado.

“ Deduz-se que o Estado, que dispõe de meios para impor e inculcar princípios duradouros de visão e divisão de acordo com as suas próprias estruturas, é o lugar por excelência de concentração e de exercício do poder simbólico.<sup>244</sup>”

---

<sup>242</sup> BAYER, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal. P. 443

<sup>243</sup> Relativamente ao estatuto e papel da arte, estes modificam-se, pois a arte “já não se submete a regras e/ou tutelas transcendententes”, “desafiando as normas da representação pictórica e as leis da harmonia tradicional”, deste modo, adquire critérios próprios e finalidades diversificadas, *secularizando a arte*. Neste sentido, quase como uma consequência direta, “os artistas começam a libertar-se das formas e conteúdos tradicionais (...), a utilizar os mais diversos materiais (...), chegando, por vezes, ao ponto de dissolver o próprio objeto, reduzindo-o ao puro conceito” (JIMINEZ, Mark (1999) O que é a estética. Edição Unisinos. São Leopoldo. pp.116)

<sup>244</sup> BOURDIEU, Pierre (1993), *Actes de la Recherche en Sciences Sociales: Esprit d'État*. Gènesse et structure du champ bureaucratique, nº 96-97. France, p. 54-55

Retornando ao exemplo anterior, os poderes institucionais vão, desse modo, possuir legitimidade para regular e induzir a recepção da arte pelos sujeitos<sup>245</sup>, devido à sua associação aos poderes do Estado, lugar por excelência da concentração e exercício do poder simbólico.

“Cada campo é então simultaneamente um *campo de forças* — caracterizado por uma distribuição desigual dos recursos e, por isso, uma relação de forças entre dominantes e dominados (...) ainda que a participação suponha um consenso mínimo sobre a existência do campo”<sup>246</sup>

Desse modo, reconhece-se que há uma forma de dominação sobre a produção cultural, visto que, no âmbito da arte, os poderes institucionais valorizam a dependência da recepção do sujeito, interferindo com a mesma.

Por isso, levanta-se o problema: a subjetividade é valorizada, mas este sujeito não está “garantido”, ou seja, passa a existir uma dupla dimensão sobre os efeitos da arte nos próprios sujeitos, em que, por um lado, pode ser enriquecido, por outro lado, pode ser alienado. Isto quer dizer que, mesmo havendo subjetividade por parte do sujeito, na maioria dos casos, este não está ciente da falta de arbitrariedade que possui, entrando, por essa mesma razão, num estado de *alienação*.

O termo alienação significa “perda de posse (...) ou dos poderes mentais<sup>247</sup>, (...) esse uso do termo tornou-se corrente na cultura contemporânea, não só na descrição do trabalho operário em certas fases da sociedade capitalista, mas também a propósito da relação entre o homem e as coisas na era tecnológica, já que parece que o predomínio

---

<sup>245</sup> BOURDIEU, Pierre (1989), *Social space and symbolic power*, Sociological Theory, Vol. 7, nº 1. American Sociological Association. USA. p.22

<sup>246</sup> CORCUFF, Philippe (1997), *As Novas Sociologias*. Construções da realidade social, Sintra, Vral lda, Portugal. p.42

<sup>247</sup> ABBAGNANO, Nicola (2007) *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo. p. 26

da técnica «aliena o homem de si mesmo» no sentido de que tende a fazer dele a engrenagem de uma máquina<sup>248</sup>.

A Alienação “depende da problematidade da noção do homem.(...) Se o homem é razão autocontemplativa (como pensava Hegel), toda a relação sua com um objeto qualquer é Alienação. Se o homem é um ser natural e social (como pensava Marx), Alienação é refugiar-se na contemplação. Se o homem é instinto e vontade de viver, Alienação é qualquer repressão ou diminuição desse instinto e dessa vontade; se o homem é racionalidade operante ou ativa, Alienação é entregar-se ao instinto. Se o homem é razão (entendida de qualquer modo), Alienação é refugiar-se na fantasia; mas, se é essencialmente imaginação e fantasia, Alienação é qualquer disciplina racional. Enfim, se o indivíduo humano é uma totalidade auto-suficiente e completa, Alienação é qualquer regra ou norma imposta, de qualquer modo, à sua expressão.<sup>249</sup>”

Nesse caso, a *alienação* é uma consequência do capitalismo industrial, que recorria à propaganda como meio de difusão das suas ideias, com vista a uma adesão por parte dos sujeitos. Essa dimensão de *alienação* e as suas respectivas consequências ou benesses é um dos temas trabalhados<sup>250</sup> pelos filósofos da Escola de Frankfurt (1923), a partir da crítica radical ao contexto em que a sociedade vivia no século XX, durante a Indústria Cultural, quer em termos económicos, psicológicos e culturais. Alguns dos pensadores da Escola de Frankfurt, apoiados na perspectiva marxista quanto à teoria dos modos de produção, deram início à discussão sobre a alienação na produção e receção de objetos culturais, entre eles: Max Horkheimer (1895-1973), Theodor W. Adorno (1903-1969),

---

<sup>248</sup>ABBAGNANO, Nicola (2007) *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo. p. 27

<sup>249</sup>ABBAGNANO, Nicola (2007) *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo. p. 27

<sup>250</sup>Outros temas abordados pela Escola de Frankfurt: marxismo, cultura, totalitarismo; política; sociedade.

Walter Benjamin (1892-1940), Jürgen Habermas (1929), Herbert Marcuse (1898-1979); Hans Robert Jauss (1921-1997).

A *alienação* na produção e recepção de objetos culturais artísticos está presente, precisamente, na sua finalidade, visto que servia como um “meio para atingir um fim”, ou seja, com o avanço do capitalismo industrial, a produção de arte (sob vários formatos) passou a uma escala industrial (reprodução em massa), o que provocou uma progressiva perda de subjetividade por parte dos sujeitos.

As artes plásticas, cinematográficas, musicais, entre outras, passam a ser criadas a partir da “*ideia de entretenimento*”, aderindo a uma forma de “*espetacularização*<sup>251</sup>”, em que o espectador assimila rapidamente o conteúdo sem haver uma necessidade acrescida de reflexão profunda, tornando-se num processo cada vez mais automático e irrefletido.

Como tal, existe uma intencionalidade de provocar efeitos no sujeito, a que Theodor Adorno e Max Horkheimer, no livro “*A Dialética do Esclarecimento (1947)*”, se referem como uma “manipulação calculada<sup>252</sup>”, que reduz a individualidade do “eu” a “mercadorias monopolizadas e socialmente condicionadas<sup>253</sup>”, o que, por sua vez, conduz a uma alienação.

Assim, desenvolve-se a Indústria Cultural, “com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra<sup>254</sup>”, fazendo com que a representação da obra em si deixe de ter tanto impacto e o ponto fulcral da criação da obra passe a ser a saliência de um resultado imediato específico.

Por conseguinte, a obra torna-se num subproduto e “toda a experiência genuína de arte é desvalorizada, reduzindo-se a uma questão de avaliação<sup>255</sup>”. Isto significa que, independentemente das qualidades técnicas implicadas na obra, esta só é valorizada pela

---

<sup>251</sup> Guy Debord trabalha o tempo espetacularizado, nas suas teses do livro “Sociedade do Espetáculo”.

<sup>252</sup> ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max (2014) *Dialética do Esclarecimento*. Zahar, Brasil p.35

<sup>253</sup> ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max (2014) *Dialética do Esclarecimento*. Zahar, Brasil p.129

<sup>254</sup> ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max (2014) *Dialética do Esclarecimento*. Zahar, Brasil p.104

<sup>255</sup> ADORNO, Theodor (1991) *The Culture Industry*. Routledge Classics. London and New York, England and USA p.81-82

sua capacidade de interferir indiretamente com o sujeito, visto que o objetivo principal é transmitir o efeito desejado para o sujeito de uma forma eficaz, ou seja, de uma forma espontânea e atrativa com foco na necessidade em questão. Esta ênfase em provocar certos efeitos e requisitos, torna o sujeito num consumidor devido à indução de valores específicos através da obra.

Com a evolução e diversificação dos meios de comunicação, o uso da obra para fins socioeconômicos tornou-se evidente, despoletando a importância dos “*media*” em alienar as massas. Desta forma, torna-se possível demonstrar através da obra o quão essenciais o produto ou a visão são para o indivíduo.

“(…) o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena. (...) A técnica da indústria cultural só chegou à standardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. Mas isso não deve ser atribuído a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na economia contemporânea. A necessidade, que talvez pudesse fugir ao controle central, já está reprimida pelo controle da consciência individual.<sup>256</sup>”

Assim sendo, a partir do desenvolvimento da arte para uma vertente mais comercializada, em que esta é usada, através de meios de comunicação de massa, para transmitir mensagens ou para ditar pensamentos, esta resulta numa espécie de *alienação do sujeito* no sentido em que, de uma forma subtil, o sujeito cria pensamentos e ideais específicas transmitidos por estes meios, criando por sua vez, consumidores e

---

<sup>256</sup> ADORNO, Theodor (2002) *Indústria Cultural e Sociedade*. Paz e Terra, São Paulo, Brasil. p. 6

necessidades que não são especificamente essenciais para o sujeito ou induzindo crenças e ideais através de uma espécie de endoutrinação (propaganda), ou seja:

“O consumidor é estimulado a reconhecer o que lhe é oferecido: o objeto cultural em questão é representado como o produto acabado em que se tornou e que agora pede para ser identificado. Este esquema informacional universal de caráter de cultura de massa marca a alienação radical entre o consumidor e a proximidade inevitável do produto. Ele torna-se dependente da informação quando a sua própria experiência se revela inadequada e o aparato treina o consumidor a estar bem informado, sob a pena de perder prestígio entre outras pessoas e renunciar-se ao processo mais árduo da experiência real. Se a cultura de massa já se tornou numa grande exposição, então todos aqueles que a enfrentam sentem-se tão solitários quanto um estrangeiro. Aqui a informação sobrepõe-se: (...) o serviço infinito de informações impõe-se ao visitante, presenteando-o com folhetos, guias e recomendações (...). A cultura de massa é um sistema de sinais que sinaliza a si mesmo.<sup>257</sup>”

Portanto, a valorização do lugar do sujeito foi sendo progressivamente conquistada, o que resultou na centralização do sujeito, culminando no paradigma cultural em que a afirmação e a liberdade do sujeito são alcançadas.

Contudo, essa liberdade proveniente da subjetividade revela-se volátil, no sentido em que se torna possível de “manipular”, dito de outro modo, o sujeito alienado quando experiência pode, conseqüentemente, ser “usado” em termos comerciais ou em outros termos, como a propaganda.

---

<sup>257</sup> ADORNO, Theodor (1991) *The Culture Industry*. Routledge Classics. London and New York, England and USA p.81-82

“Mesmo que a planificação do mecanismo por parte daqueles que manipulam os dados da indústria cultural seja imposta em virtude da própria força de uma sociedade que, não obstante toda racionalização, se mantém irracional, essa tendência fatal, passando pelas agências da indústria, transforma-se na intencionalidade astuta da própria indústria. Para o consumidor, não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha antecipadamente classificado.”<sup>258</sup>

No entanto, “o poder da imaginação excede (...) na manipulação das palavras, transformando sensatez em insensatez e insensatez em sensatez<sup>259</sup>”, ou seja, contrariamente à *alienação* pode emancipar o sujeito, sendo, também, possível enriquecer com a experiência, a partir dos “novos regimes de visualidade e de percepção do mundo<sup>260</sup>”, por exemplo, segundo Walter Benjamin o cinema tinha em acréscimo um papel de libertação<sup>261</sup>.

“Atualmente, a massa é uma matriz da qual surgem renascidos todos os comportamentos (...) com relação à obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: as massas muito maiores de participantes geraram uma forma modificada de participação. O observador não pode se (...) confundir pelo facto de que esta tenha aparecido primeiramente sob uma forma infame. Objeta-se que as massas buscam dispersão na obra de arte, enquanto que o apreciador de arte se aproxima dela por meio da concentração. Para as massas, a obra de arte seria material para entretenimento; para o apreciador de arte, ela seria objeto de

---

<sup>258</sup> ADORNO, Theodor (2002) *Indústria Cultural e Sociedade*. Paz e Terra, São Paulo, Brasil. p. 8-9

<sup>259</sup> MARCUSE, Hebert (1973) *A ideologia da sociedade industrial*. ZAHAR Editores, Brasil. p.228

<sup>260</sup> BENJAMIN, Walter (2013) *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade*. L&PM Editores, Brasil. p.20-21

<sup>261</sup> BENJAMIN, Walter (2013) *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade*. L&PM Editores, Brasil. p.31

devoção. Dispersão e concentração encontram-se numa oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se concentra diante da obra de arte imerge nela. (...) Por outro lado, a massa dispersa imerge por sua vez a obra de arte em si, revolve-a com sua ondulação, envolvendo-a em sua torrente<sup>262</sup>”.

Apesar disso, nem sempre se dá o caso de ser uma apreensão num ato instantâneo (também se aplica ao negativo), nomeadamente em termos artísticos, ou seja, “há obras que, no momento da sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas (...) que o seu público somente começa a formar-se aos poucos<sup>263</sup>”.

Por exemplo, a arte moderna trouxe uma dimensão emancipatória do enriquecimento da experiência e, por vezes, até mesmo fora das expectativas do sujeito, provocando perturbação ao mesmo. Sobre essas distâncias da expectativa do público obtêm-se os dois pólos: *emancipação e alienação*, isto é, a obra tem no seu cerne uma maior dificuldade de apreensão, promovendo a *alienação*, por isso, no exato momento histórico do seu surgimento é, possivelmente, incompreendida e associada com algo «negativo».

Por outro lado, quando compreendida, ainda que a partir de uma série de ligações (mesmo com teorias passadas), desbloqueia o enriquecimento e a libertação do sujeito.

“A maneira pela qual uma obra (...), no momento histórico da sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas do seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação do seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida

---

<sup>262</sup> BENJAMIN, Walter (2013) A obra de arte na era da sua reprodutibilidade. L&PM Editores, Brasil. p.87

<sup>263</sup> JAUSS, Hans Robert (1994) A História da Literatura como provocação à Teoria Literária. Editora Ática S.A. São Paulo, Brasil. 32-33

à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra(...). Avaliar o caráter artístico de uma obra pela distância estética que a opõe à expectativa do seu público inicial, segue-se daí que tal distância — experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de percepção — poderá desaparecer (...) quando a negatividade original da obra se transformar em obviedade e, daí em diante, adentrado ela própria, na qualidade de uma expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura.<sup>264</sup>

”

Dessa forma, a qualidade e, até mesmo, a categoria que uma obra implica não estão ligadas exclusivamente a condições históricas ou ao contexto em que se posicionam relativamente à arte em momentos anteriores, o que salienta uma vez mais o papel recetivo do sujeito e os efeitos provocados pelo mesmo, sendo que esses critérios de recepção irão mediar a sua apreensão<sup>265</sup>.

Assim, a arte torna-se num mecanismo de “destruição do automatismo da percepção cotidiana<sup>266</sup>”, através do «estranhamento» desvelado gradualmente.

“Desenvolvendo a sua teoria da recepção das obras, Benjamin estabelece uma passagem de um modo de recepção mais concentrado para um mais distraído. O autor introduz tanto uma teoria da recepção distraída e dispersa como nota a mudança de estatuto da própria obra, que muda, da bela aparência (no universo da arte aurática), para assumir, (...) com as vanguardas (...) um efeito de choque. O indivíduo tanto imerge (agora num

---

<sup>264</sup> JAUSS, Hans Robert (1994) *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Editora Ática S.A. São Paulo, Brasil. 31-32

<sup>265</sup> JAUSS, Hans Robert (1994) *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Editora Ática S.A. São Paulo, Brasil. 7-8

<sup>266</sup> JAUSS, Hans Robert (1994) *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Editora Ática S.A. São Paulo, Brasil. 19

sentido concreto) nas obras como as recebe com todo o seu corpo.<sup>267</sup>

Portanto, dependendo da problemática, o sujeito pode ser conduzido para uma determinada finalidade, e essa finalidade tanto pode ser uma indução positiva, como uma indução negativa.

Alguns exemplos de indução positiva são: o gesto de sensibilizar para uma causa específica; instruir numa partilha de conhecimentos que podem acrescentar algo mais à visão atual; contextualizar, no sentido em que, a partir de uma condução cuidada, é possível sintetizar alguns conceitos necessários, proporcionando a compreensão de algo que se liga com o passado ou com os problemas da atualidade; assim como pode servir de aviso para uma mudança coletiva.

Por outro lado, alguns exemplos da indução negativa: forçar opiniões negativas; provocar o medo através de, por exemplo, imagens chocantes que demonstram um resultado ludibriado do que acontece a quem for de uma ideia contrária; humilhar para exilar algo que fuja à norma; ou manipular, através de mecanismos sociais controlados pelo governo/sociedade, implicando um «robotizar coletivo»<sup>268</sup>.

“O artista possui as ideias que como causas finais, orientam a construção de certas coisas – assim como o engenheiro possui as ideias que orientam, como causas finais, a construção de uma máquina. (...) À semelhança da tecnologia, a arte cria outro universo de pensamento e prática contra o existente e dentro dele. Mas, em contraste com o universo técnico, o universo artístico é de ilusão, aparência, *Shein*. (...) Não obstante, a verdade

---

<sup>267</sup> BENJAMIN, Walter (2013) A obra de arte na era da sua reprodutibilidade. L&PM Editores, Brasil. p.38

<sup>268</sup> ADORNO, Theodor (1991) The Culture Industry. Routledge Classics. London and New York, England and USA p.152

impotente e ilusória da arte é testemunho da validade das suas imagens.<sup>269</sup>»

Por isso, a necessidade de intervir e moldar a relação entre o sujeito e a obra é contínua e crescente, prolongando-se pelos tempos que decorrem. Essa intervenção acontece no momento que precede à relação do sujeito com o objeto, passando primeiramente por uma espécie de plataforma, ou seja, um meio que faz com que essa relação seja possível.

Ao longo dos tempos e com os avanços tecnológicos, essa plataforma tem vindo a ser apurada, assim como as etapas que constituem esse processo de mediação, tornando-se cada vez mais detalhadas.

No que concerne aos produtos de comércio, essa plataforma é, muitas vezes: um anúncio televisivo; uma atitude *designer*, que torna o produto mais apelativo; ou uma ordem específica de exposição nas prateleiras, como se dá no caso dos artigos expostos nas caixas de registo, muitas vezes produtos simples, unidades singulares, ou com a população infantil como alvo, sendo que essa decisão em particular é pensada precisamente para levar o consumidor a comprar.

Na arte também se passa por uma série de processos, desde a galeria, a parede, a etiqueta, à luz, aos folhetos, aos anúncios e aos cartazes. Neste caso, existem figuras que se salientam, como, por exemplo, a figura do Curador que ocupa, atualmente, o grande espaço das mediações da obra: desde a organização expositiva, primeiro plano da mediação, à carga simbólica institucional e à própria crítica através de discursos que cada vez mais acompanham a exposição.

O Curador é um “disparador de sentidos”, sendo, por isso, responsável por amplificar a «experiência estética» do observador, influenciando diretamente a receção cultural, visto que o gesto de apresentar algo exige uma consciência prévia, que relaciona todo um conjunto de determinantes, tendo como objetivo focar-se na «experiência estética» do observador, exponenciando-a o máximo possível.

---

<sup>269</sup> MARCUSE, Hebert (1973) *A ideologia da sociedade industrial*. ZAHAR Editores, Brasil. p.220

Assim sendo, é possível considerar a curadoria como uma ferramenta de valorização e responsabilização dos mecanismos de recepção subjetiva do sujeito. É, em termos simples e exemplificativos, análogo ao problema da publicidade.

Por exemplo, num anúncio da *Ferrero Roché*, existe uma intenção explícita de apreciação, provocada pela “elegante” embalagem dourada e pelo conjunto de adereços cuidadosamente escolhidos no anúncio, desde o vestido dourado da atriz, ao facto de que esta é escoltada por um *chauffeur* privado, denunciando subtilmente o seu estatuto financeiro. Também na arte se passa algo semelhante, uma vez que há uma intenção de proporcionar a melhor e a mais pura experiência ao sujeito, que faz parte maioritária, mas não exclusivamente, do papel do Curador. Por um lado, se através dessas estratégias usadas pela plataforma televisiva, “o chocolate *Ferrero*” é destacado, então, através da narrativa do Curador, como “plataforma”, a obra de arte é igualmente destacada pela harmonização no espaço «adequado» a ela.

Por outro lado, no anúncio da *Ferrero Roché*, o produto é exponenciado, mas o sujeito é alienado, isto porque é levado a crer, por associação, que esse produto lhe trará uma sensação de riqueza e elegância que não corresponde totalmente com a realidade e o Curador pode despertar uma ligação que vai de encontro com uma mensagem deturpada.

Esta linha de pensamento não deixa de estar a um nível da subjetividade, tornando-se complexa a sua teorização, uma vez que esta não é linear, pois a resposta do sujeito é infinita mesmo que derive de uma condicionante.

Assim, o que realmente se compreende é a existência de uma *indução positiva, negativa ou os dois*, por ambiguidade ou dependendo do contexto em que se insere e do ponto de vista. Por essa razão, identificam-se implicações estéticas apenas no que diz respeito aos mecanismos curatoriais.

**Media and goods are ubiquitous; human attention is finite. Power has already shifted to those who can broker attention (look at tech company valuations).**

**Curators do this – they say, look at this, not that<sup>270 271</sup>.**

---

<sup>270</sup> “A mídia e os produtos conseguem se difundir; a atenção humana é finita. O poder já foi transferido para aqueles que podem intermediar a atenção (considere-se o peso das empresas de tecnologia). Os curadores fazem isso — eles dizem, olhem para isso, não para aquilo.”

<sup>271</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.133

## Capítulo II

### **Valorização do sujeito: formas de apresentação de exposições ao sujeito, introdução à curadoria e à figura do curador.**

Com a extensão da arte à esfera política, percebe-se que a forma como a produção cultural se apresenta para os observadores, pode ter efeitos nas próprias visões e posições que esses têm. O curador é a figura que torna possível essas formas de influência sobre a recepção de uma obra, por parte do espectador. Por isso, neste capítulo, salienta-se precisamente, o curador e as estratégias curatoriais, e debruça-se sobre a definição e contextualização da curadoria.

Para que a atividade da curadoria seja compreendida, deve considerar-se o espaço em que esta ocorre, ou seja, as exposições. No dicionário uma exposição é definida como sendo algo que se “mostra”, ao seguir essa linha de pensamento, então o mundo inteiro poderia ser uma exposição<sup>272</sup>.

Em todo o caso, trata-se de “algo que se mostra”, mas com a finalidade de influenciar o espectador de uma determinada forma<sup>273</sup>. Como meio de comunicação, oferece possibilidades extensas conforme os inúmeros formatos de exibição: exposição permanente; temporal; especial; itinerante; portátil e de objetos emprestados<sup>274</sup>.

As exposições são classificadas mediante a função sociocultural e o objetivo, por isso, naturalmente, também são categorizadas de acordo com tipologias de exposições e analisadas consoante o tempo, a temática, a especificidade, a qualidade ou a originalidade e intenção das peças.

---

<sup>272</sup> BELCHER, Michael (1994) *Organización y diseño de exposiciones: su relacion com el museo*. Ediciones Trea, S.L., España. p.51

<sup>273</sup> BELCHER, Michael (1994) *Organización y diseño de exposiciones: su relacion com el museo*. Ediciones Trea, S.L., España. p.51

<sup>274</sup> BELCHER, Michael (1994) *Organización y diseño de exposiciones: su relacion com el museo*. Ediciones Trea, S.L., España. p.59

As exposições também podem ser caracterizadas de diferentes formas, entre elas:

Emotivas	incitação de emoções ao público
Didáticas	integração de conteúdos educativos
Lúdicas	promoção de entretenimento ou divertimento

Assim sendo, essas características são formadas com base na forma como as exposições se relacionam com o público, no entanto, uma galeria ou exposição, antes de chegar ao alcance do público, passa por inúmeros processos e estudos, sendo a figura do curador uma das responsáveis por alguns desses processos.

As diferentes abordagens da curadoria assemelham-se, metaforicamente, ao momento em que se põe um conjunto de objetos numa prateleira, o que significa que existe uma razão, uma organização e, até mesmo, uma lógica subjacente que joga com o sentido do olhar.

Portanto, ao conceber uma exposição, primeiramente, o curador questiona o objetivo da mesma, depois obtém o conhecimento de como as peças foram concebidas, ou seja, o que as obras “falam” e a história por detrás das mesmas ou os conteúdos e o próprio elo entre os artistas e as obras que produziram. Por fim, cria narrativas que intervêm na relação do sujeito com a obra, através de uma condução (direta ou indireta) que orienta o observador para uma dada finalidade: indução (com finalidade) positiva ou indução (com finalidade) negativa.

## Curadoria — Definição e contextualização, relação com o sujeito.

“É bastante óbvio que a "curadoria" está a ser usada numa maior variedade de contextos do que nunca, com referência a tudo, desde uma exposição de gravuras dos antigos mestres ao conteúdo de uma *boutique* de vinhos. Mesmo o termo que é tão comumente usada hoje, *curadoria*, e as suas variantes foram cunhadas no século XX. Isso regista uma mudança no entendimento de uma pessoa (um curador) para uma empresa (processo curatorial) que é agora entendida como uma atividade em si mesma.<sup>275</sup>” “Ser curador é considerado uma profissão relativamente nova. As atividades que essa profissão reúne num único papel, no entanto, são ainda bem expressas pelo significado da sua raiz etimológica latina, *curare: cuidar de*”<sup>276</sup>.

Embora o termo tenha surgido mais tarde, o papel que o curador desempenha já era praticado sob outras formas ou figuras em épocas passadas. Na Roma antiga os “*curadores*” eram equivalentes aos civis responsáveis por infraestruturas<sup>277</sup>; na idade Média, período Medieval, possuíam um conhecimento complexo e privado<sup>278</sup>, eram mais metafísicos e assumiram um papel ligado à igreja, geralmente atribuído aos padres, porque “cuidavam das almas”. Nessa altura, o que se conhecia como arte visual não era exibido para um público comum, mas sim exclusivo, isto porque a aristocracia expunha a arte com o propósito de representar quantitativamente a riqueza que possuía<sup>279</sup>.

---

<sup>275</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p.27

<sup>276</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p.27

<sup>277</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.56

<sup>278</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.56

<sup>279</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p.28

“No século XVI, surgiram academias oficiais em Florença e Roma, que avaliavam e classificavam a arte produzida nas suas regiões. Em 1648, a Academia Francesa iniciou as suas exposições, que, mais tarde, ficaram conhecidas como *exibições de “salons”*, batizadas em homenagem ao Grande Salão do Louvre, onde foram realizadas. Os Salões eram exposições de arte francesa patrocinadas pelo governo e avaliadas pelo público. Com o desenvolvimento dos estados democráticos nos séculos XVII e XVIII, a arte passou a ser vista como património do povo(...). Tanto as pinturas como as esculturas precisavam de ser levadas ao conhecimento dessa nova abstração secular — "o público". E assim surgiram museus administrados pelo estado, começando com o Louvre em 1793. As primeiras pessoas a desempenharem o papel de expositores profissionais num museu foram os decoradores do Louvre, no século XVIII.<sup>280</sup>”

Essas exposições que decorriam nos salões tornaram-se num evento artístico importante, onde os artistas podiam exibir o seu trabalho para serem reconhecidos, especialmente pela existência de figuras que escreviam publicamente as suas opiniões (por exemplo, as críticas de Denis Diderot<sup>281</sup>) relativamente às obras.

A dinâmica expositiva expandiu-se, em meados do século XIX, com a exposição de Courbet.

“O *Estúdio do Artista*<sup>282</sup> foi rejeitado pela Academia. Em resposta, Courbet decidiu resolver o problema por conta própria. Ele ergueu uma estrutura temporária perto do Salão e instalou quarenta e quatro pinturas, chamando a sua exposição de *Pavilhão do Realismo*. Essa exposição auto-montada de Courbet

---

<sup>280</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p.29

<sup>281</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p. 36

<sup>282</sup> Em 1855, o artista Gustave Courbet cria a obra “*The artist’s Studio*” (361cm x 598cm), óleo sobre tela, um retrato alegórico, sendo que essa obra é recusada pela Academia.

inaugurou o período moderno na pintura, em que o artista passou a ser o protagonista da arte, ao invés do seu patrono. Igualmente importante, Courbet ajudou a libertar as exposições públicas da única autoridade do estado.<sup>283</sup>”

Seguidamente, ocorreram revoltas contra a hegemonia da Academia<sup>284</sup>, resultando nos *Salon des Refusés*<sup>285</sup> (o primeiro em 1863). A partir desse momento, passam a ser organizadas exposições independentes, destacando-se os impressionistas, em 1874 (exposição organizada pela “Sociedade Anónima de Pintores, Escultores e Gravadores”).

No final do século XIX, a dinâmica expositiva estendeu-se às galerias comerciais e aos museus<sup>286</sup>. Assim sendo, o espaço de crítica e de discussão da arte é exponenciado e, com isso, também as intenções curatoriais e os efeitos no público.

Conseqüentemente, a valorização ou importância do papel do espectador aumenta, por isso são realizadas mudanças graduais centralizadas no sujeito, que contribuem para uma melhor experiência entre o mesmo e a obra.

Por exemplo, ao abdicarem da prática de pendurar obras, cujo objetivo era preencher todos os espaços vazios possíveis, passando a atribuir um espaço em que as obras se apresentam a uma certa altura, que é obtida em relação ao olhar do espectador<sup>287</sup>. Outra mudança foi o “*White Cube*”:

“O espectador deveria ser estimulado a observar a obra livre da distração produzida pela proximidade de outras pessoas.” “A própria galeria passou a ser o mecanismo de enquadramento. Nesse tipo de espaço de arte modernista, o encontro entre o espectador e uma obra dominou. Por isso, outras pistas visuais no

---

<sup>283</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p. 36-37

<sup>284</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p. 37

<sup>285</sup> O salão dos recusados, reuniu artistas como Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro e Edouard Manet.

<sup>286</sup> Os Museus começaram a expandir os seus horizontes, torando-se mais inclusivos, procurando novas temáticas e formas expositivas, não se cingindo a coleções e sistemas clássicos.

<sup>287</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p.30

espaço foram reduzidas ao mínimo, resultando numa galeria limpa e despojada espaço que conhecemos hoje como o *White Cube*."

A introdução e prática do conceito, *White Cube*, em 1976, pelo crítico de arte O'Doherty (nascido a 1928), consiste na utilização de paredes completamente brancas, lisas e sem qualquer informação adicional, que pudesse intervir na tal relação entre o sujeito e a obra<sup>288</sup>.

O cenário da arte passa por uma mudança quando esta é posta em causa, ou seja, os pressupostos daquilo que, convencionalmente, poderia ser considerado arte, alteram-se<sup>289</sup>. Deste modo, os artistas começaram a questionar a legitimidade da entidade enquanto julgadora de arte<sup>290</sup>: *sob quais premissas se considera algo arte?*

Como tal, criaram obras com o propósito de definhar algumas das posições mais influentes no campo artístico (jús de arte). Por exemplo, o célebre caso do *readymade* "*fountain*"<sup>291</sup>(1917), em que Marcel Duchamp (1887-1968) apropria-se de um urinol e o determina como "arte" (ver anexo 4).

"Depois de comprar o "urinol", Duchamp trá-lo para o seu estúdio. Ele põe o objeto de porcelana pesado de costas e vira-o, de forma a estar de cabeça para baixo. Depois assina e data-o com tinta preta no lado esquerdo por fora, com o pseudónimo "R. Mutt 1917. " Assim, o seu trabalho está quase terminado. Resta apenas mais uma tarefa: dar um nome ao seu urinol. Ele escolhe a *Fonte*. O que era, apenas algumas horas antes, um

---

<sup>288</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p.30

<sup>289</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.59

<sup>290</sup>BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.60

<sup>291</sup> Obra de arte de Duchamp, consiste num urinol de porcelana assinado "R. Mutt". Em abril de 1917, foi submetida para uma exposição da Sociedade de Artistas Independentes, no Grand Central Palace, em Nova Iorque.

urinol indefinido e omnipresente, por força das ações de Duchamp, torna-se uma obra de arte<sup>292</sup>”

Ao expor o “urinol” como um objeto artístico, dissocia as funcionalidades primárias do objeto e contraria a concepção tradicional do gesto artístico, bem como a percepção da arte.

“Enquanto a arte continuava o seu percurso, proliferando ao longo do caminho, assim também cresceu o papel do curador. Nas palavras do artista Grayson Perry, a arte subitamente requereu uma "validação". Agora que qualquer coisa poderia ser considerada arte, papéis que mencionam o que é realmente considerado arte adquiriram um novo poder e influência. Tal como Perry argumentou, mesmo que os curadores não criem a arte, eles criam o espetáculo da arte”.<sup>293</sup> “A arte passou a ser uma discussão sobre arte. Apreciar a arte exigia novos níveis de conhecimento e sofisticação. Fazia pouco sentido a inexistência de uma referência a um corpo teórico - se é que fazia<sup>294</sup>”

Assim sendo, a figura do curador surge como personagem de estabilidade e harmonia, dotada da capacidade de afirmar “o que é arte” e de explicar o “porquê”, tornando-se num “semblante papal da arte”<sup>295</sup>. Isto porque, no fundo, a curadoria resume-se à seleção, arranjo, refinamento, simplificação e contextualização<sup>296</sup> das obras.

---

<sup>292</sup> GOMPERTS, Will (2013) *What are you looking at?* The surprising, shocking, and sometimes strange story of 150 years of modern art. Penguin Group, Nova York. p. 23

<sup>293</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.60

<sup>294</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.60

<sup>295</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.61

<sup>296</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.74

O século XXI é marcado pela expansão da globalização, economia, bem como da informação e a revolução tecnológica, caracterizando-se, por isso, pelo *imediato*, *velocidade*, *tecnologia* e *pelo hibridismo*, tratando-se de uma época em que as evoluções e marcos relevantes acontecem intervalados por curtos espaços de tempo, isto é, as coisas não permanecem numa linha de tempo secular, pelo contrário estão em constante evolução, contradição e alteração.

“O curador passa da função de *cuidar das coisas* para uma função quase-artística, tornando-se num empresário, que identifica movimentos e escolhe *estrelas*. (...) 'Algures ao longo do tempo, a curadoria passou de uma atividade restrita e baseada em museus para algo, como Oriole Cullen sugere, que se direciona mais para a escolha, seleção e arranjo - algo que responde a problemas mais amplos ou excessivos. Como? Tudo começou, como tantas outras coisas, com a invenção da World Wide Web por Tim Berners-Lee em 1990. (...) Repentinamente, o conteúdo estava em todo o lado, virtualmente gratuito e com poucas barreiras na criação. A forma como as pessoas interagiam com o conteúdo tinha que mudar. Consciente ou não, a web obrigava-nos a agir como curadores tradicionais, pensando na seleção, arranjo, explicação e exibição de informações e outros mídias. Como Denon no Louvre, utilizadores comuns e empresas enfrentaram uma massa de material da qual teriam que atribuir sentido — para si próprios e para os outros. Se a web nos tornou em criadores e editores, também nos tornou em curadores. A curadoria da arte rapidamente se transformou numa curadoria de conteúdo<sup>297</sup>”

---

<sup>297</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.62

A partir da evolução dos meios digitais, a forma como a imagem é disposta tem-se alterado, de igual modo, por cada “*upgrade*” a nível tecnológico, quer material, quer de *software*. A realidade confunde-se, isto é, as pessoas recorrem a todas as ferramentas que possuem no seu alcance, desde edição de imagem, através de programas, ao uso de técnicas específicas que favorecem e dão a “parecer” algo.

Por isso, a integração da tecnologia nos meios artísticos expandiu o mundo da arte em vários sentidos. Ao recorrer a ferramentas digitais, a “internet”, que já era um meio de ampliação no que toca à divulgação, adquire novas funcionalidades: obras digitais; mercado digital; autopromoção por parte do artista; exposições *online*; alcance de públicos, a escalas mundiais; mediação de exposições.

Assim sendo, na curadoria introduzem-se as plataformas *online*, meios robóticos, realidade virtual, entre outros, passando a fazer parte da linguagem curatorial.

“Mas se o relógio era essa medição e regulação de um tempo abstracto, ele ainda se fazia a uma escala humana. Mas esse tempo regulado tornou-se cada vez mais elástico, ao ponto de se desvincular de escalas antropocêntricas, atingindo outras dimensões extra humanas, com o tempo curto do yoctosegundo ou do nanossegundo até ao tempo longo do zetta-segundo ou do yotta-segundo, o micro e o macro tempo, tempos demasiado curtos ou demasiado longos para serem humanamente vividos<sup>298</sup>”

Nesta era digital, o sujeito abdica da obrigatoriedade da sua presença física no espaço, passando a estar virtualmente num evento que ocorreu durante um determinado tempo, isto é, existe um tempo que é prolongado através da repetição, utilizando plataformas que acolhem essas imagens/vídeos, preservando e perpetuando-as.

---

<sup>298</sup> DIAS, F.R. (2019) Arte e Tempo / Art et Temps / Art and Time. *Convocarte*, nº8 CIEBA, Lisboa, Portugal. p.14

Desta forma, as exposições deixam de ter a exclusividade presencial, por isso, o sujeito, a partir do conforto de casa, tem acesso imediato a esse evento, a qualquer altura e momento do dia.

“Sabemos que este tempo da modernidade acelerada culminou num tempo electrónico global e na civilização de massas. Podemos mesmo afirmar, como muitos autores, que uma das marcas do tempo contemporâneo é a sua vertigem na actualidade e a sua saturação de velocidade. Ficamos reféns do tempo para não termos tempo para nada.<sup>299</sup>”

Numa era em que o tempo se escasseia, estes tipos de abordagens privilegiam galerias e tornam-se fortes alternativas que contribuem para o conhecimento artístico/cultural, assim como promovem a existência da área de curadoria.

O virtual concede ao curador um leque de alternativas para a criação de narrativas expositivas, a partir de páginas *web*, com a emissão de vídeos, em que o próprio curador está presente na gravação, o que permite uma narrativa limpa e sem distrações, contribuindo para a imersão do espetador na exposição.

As escolhas do curador neste tipo de eventos online são imprescindíveis, revelando-se uma ferramenta importante que liga a exposição com o público, pois todo o espetáculo virtual se insere numa indução do olhar.

(...) “um tempo saturado que pressiona os tempo longos, demorados, que normalmente os exercícios de contemplação e reflexão pedem. A cultura contemporânea global vive do mesmo síndrome: nunca se acelerou tanto tal como nunca se deixou tanto de ter tempo para habitar as coisas. 11 (...) Neste ponto, podemos assim lançar para ponderação a noção de um tempo instrumental

---

<sup>299</sup> DIAS, F.R. (2019) Arte e Tempo / Art et Temps / Art and Time. *Convocarte*, n°9 CIEBA, Lisboa, Portugal. p.11

(tal como a escola de Frankfurt trabalhou a noção de razão instrumental), um tempo de controle, de domínio e alienação.<sup>300</sup>»

Consequentemente, desbloqueiam-se novos dilemas, oportunidades, vantagens e desvantagens: é uma vantagem que esses eventos artísticos possam atingir um público à escala mundial, mas é, igualmente, uma desvantagem abdicar do espaço físico (por essa razão, alguns curadores aconselham, quando possível, aceder às duas experiências, virtual e presencial).

Jia Jia Fei, Directora Digital no Jewish Museum em Nova Iorque, numa TEDx Talks,<sup>301</sup> questiona: até que ponto esta digitalização de imediato das imagens reduz a experiência do observador? Será um fator de redução, ou, pelo contrário, de expansão, permitindo alcançar milhões de pessoas fora do espaço físico que provavelmente, num outro cenário nunca poderiam estar fisicamente num museu? (Ver Anexo 5)

Resumidamente, o significado da curadoria mantém-se em constante sintonia com a arte e com a respetiva época, por isso, encontra-se na esfera do subjetivo<sup>302</sup>, dependendo de condicionantes exteriores, como, por exemplo, o carácter da exposição ou o lugar.

Sendo assim, no que diz respeito às motivações e aos objetivos, existem múltiplos contextos, numa infinita variedade<sup>303</sup> e diversidade de pensamentos entre os próprios curadores, pois cada caso específico depende da intenção que se propõe para a realização de uma exposição e cada época suscita determinadas necessidades.

---

<sup>300</sup> DIAS, F.R. (2019) Arte e Tempo / Art et Temps / Art and Time. *Convocarte*, nº9 CIEBA, Lisboa, Portugal. p.10-11

<sup>301</sup> TEDx, é uma comunidade internacional que organiza pequenos debates, onde se partilham ideias a um nível global.

<sup>302</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.56

<sup>303</sup> SARA e ANDRÉ, Uma Breve História da Curadoria, sistema Solar, Lisboa, Portugal. pg. 26

“A curadoria tornou-se central para os museus porque, como um processo, exigia um foco intenso e um conhecimento amplo. A curadoria, por meio dos seus atributos básicos, ajudou a dar sentido ao mundo e continua a fazê-lo até hoje. A curadoria poderá ser uma atividade de segunda ordem, mas é aquela cujo alcance e impacto não devem ser subestimados<sup>304</sup>.

### 1) *Qual é o papel do curador?*

A curadoria adapta-se e evolui à medida que a arte progride, transmuta e renova-se, por isso, ser curador é considerar as várias atividades que compõe o papel do curador, sendo que se trata de uma profissão/atividade recente<sup>305</sup>, que tanto pode estar associada a uma entidade fixa ou regular (museus, fundações, bienais, etc.), como a trabalhadores individuais capazes de possuírem, por exemplo, uma galeria própria. Os curadores são multifacetados, pois, por norma, este trabalho em concreto requer uma série de especializações e pós-graduações que permitem acompanhar a atualidade, por exemplo, *webdesign*, gerência, organização de eventos, entre outros.

Os curadores assumem como responsabilidade a garantia da execução e organização de eventos expositivos, de grande ou pequena dimensão; a conceção de obras no espaço, através de projetos expositivos, encarregando-se da montagem, gerência e administração do próprio evento, isto é, a divulgação, a orientação e organização; e a função de exponenciar a obra, ou seja, amplificar criativamente a obra no processo de exibição, através de uma bagagem cultural que permita direcionar o sujeito para contextos educativos, obtidos a partir da criação de uma narrativa.

---

<sup>304</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.233

<sup>305</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p.27

O papel que desempenham é semelhante ao de um diretor de cinema/cineasta, pois selecionam, organizam e contextualizam a proposta da exposição, através de um diálogo com o espaço. Contudo, as suas funções mudam conforme as instituições que representa, por exemplo, numa galeria pode ser o responsável de grande parte das decisões e, contrariamente, num museu a tomada de decisões é mais limitada, tendo a necessidade de respeitar algumas condições prévias.

Relativamente ao objetivo da prática curatorial, pode-se dizer que uma das principais motivações é efetivamente a criação de uma narrativa, mas qual é o propósito? Qual é o fim dessa história? Quais os motivos que levam o curador a determinar esses caminhos? Ou, ainda mais importante, tendo em conta a temática desenvolvida em torno do sujeito e da sua apreensão:

**Como é que todas essas atividades e estratégias curatoriais interferem com o olhar do sujeito e quais as marcas de indução resultantes, positivas ou negativas?**

Já se estabeleceu que, numa obra existem múltiplos caminhos de interpretações e até narrativas, sobretudo a partir da viragem subjetiva, sendo que a relevância numa narrativa criada pelo curador passa pelo facto de que este estuda o artista, o contexto social, o mercado e as tendências, partindo-se do pressuposto que é dotado de informação histórica-estética-filosófica. Isto significa que o curador terá a capacidade de informar, de guiar e, essencialmente, de instruir sem palavras o observador, através de um trabalho de contextualização de ligações, que podem ser temporais, culturais, técnicas, específicas ou temáticas.

Assim, o curador realiza um conjunto de etapas para obter um determinado resultado, com a finalidade de exponenciar a experiência estética do recetor.

“Geralmente a construção desse produto inicia-se com a definição de um conceito por parte do curador, a que se segue um

produto de investigação, a fim de se verificar quais obras irão corporizar o projeto, segue-se então a abordagem aos artistas, (...) desenho de montagem: o dispositivo cénico e a sequência narrativa que, na essência, irá materializar o conceito inicialmente definido.; (...) distribuição das obras — linhas, cores, formatos- e o diálogo com o espaço; (...) estratégias de comunicação não apenas para atrair o público, mas de salientar a descodificação da obra.”<sup>306</sup>

Estes passos são considerados como estratagemas que, inevitavelmente, conduzem o observador para que esse possa assimilar as obras, visto que está implícita uma decisão por parte de uma figura exterior.

A própria narrativa criada é possuidora de inúmeras alternativas de percursos e interpretações, contudo estão limitadas a essa mesma narrativa, isto é, é possível criar vários percursos, porém, mesmo que sejam idênticos, nunca serão iguais entre eles.

Por isso, o curador estuda as diversas formas de perceção e apreensão das obras artísticas para criar as suas narrativas, em que algumas delas desvelam elementos que a um primeiro julgamento passariam por despercebidos, desbloqueando novos entendimentos.

“As exposições permitem compreender uma pintura ao inseri-la no contexto da vida do pintor, a época da sua criação ou, até mesmo, o tema trans-histórico abordado na pintura. Uma lista de reprodução permite-nos entender uma música. Os curadores,

---

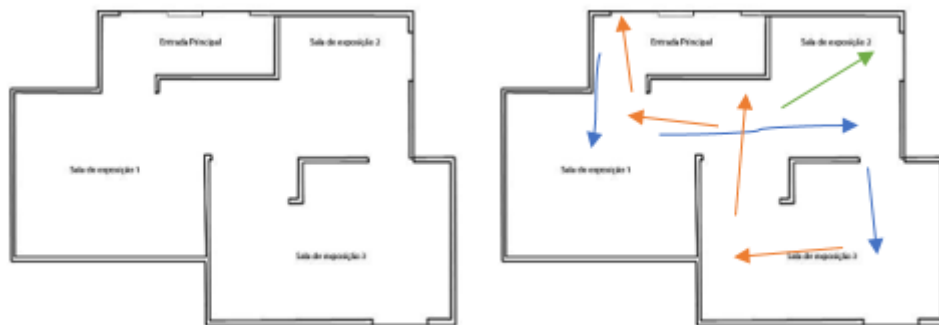
<sup>306</sup> Rui Prata Apud SARA e ANDRÉ, Uma Breve História da Curadoria, sistema Solar, Lisboa, Portugal. p. 377-378.

através de organizações inteligentes, ajudam a dar sentido às coisas mais difíceis de compreender..<sup>307</sup>

Uma narrativa curatorial é, desse modo, um caminho guiado, que acarreta responsabilidades, sendo que, em alguns casos, o próprio artista intervém nesse “jogo narrativo”, por ser conhecedor das capacidades reveladoras, subjacentes ao gesto expositivo.

**“(...) aquilo que na obra nos chama é uma espécie de (...) interpretação. Mas eu não vejo o interpretável na obra. Julgo ver antes a sua <<condução>> para a interpretação.”<sup>308</sup>**

Imagine-se um cenário figurativo:



*Figura 1 Planta hipotética para fins explicativos, de autoria própria.*

Neste espaço é possível estabelecer três temáticas<sup>309</sup>, que tanto podem ser distintas entre elas, como uma simples e gradual evolução. Por exemplo, considerando que o artista contém no seu espólio artístico uma separação entre as várias fases por

<sup>307</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.133

<sup>308</sup> VIDAL, Carlos. (2015) *Invisibilidade da pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Fenda Edições, Lisboa, Portugal. p.521

<sup>309</sup> Isto porque existem, arquitetonicamente, três áreas preponderantes, visíveis logo à partida.

cores, então uma hipótese de abordagem seria dividir a exposição por temáticas cromáticas.

No caso de o artista possuir mais do que três cores nas suas peças, então será necessária uma seleção acrescida, selecionando os momentos ou as temáticas chaves, gênero da pintura ou técnica específica.

A ideia é criar uma leitura em que todas as peças se ligam, através de contrastes, jogos de luz, de cor ou de estruturas, assemelhando-se às regras compositivas de uma música: as três partes principais que constituem uma composição são o verso, o refrão e a ponte, em que no verso está a introdução à ideia; no refrão, o corpo que apresenta o conceito principal; e na ponte, a parte contrastante que pode deslocar-se do resto da canção.

Nesse caso, o curador teve poder decisivo quanto à seleção da temática expositiva. Por outro lado, se isso não acontecesse então seria a temática da exposição que iria guiar a linha expositiva. Dessa forma, o curador parte do tema central para determinar a ordem e a narrativa da exposição, que não só permitem entender a escolha do tema, como também a escolha das próprias obras (de um ou vários artistas).

Por exemplo, considerando-se o tema, “*o impacto dos meios tecnológicos na arte*”, neste caso, recorrendo novamente à planta hipotética, poder-se-ia dividir entre três questões: imersão introdutória dos possíveis avanços quer presentes, quer futuros da relação entre a arte e a tecnologia (realidade virtual, robôs pintores, o computador desenhar através dos estímulos cerebrais); vantagens na arte (maior público, velocidade de informação, perpetuação no tempo, imortalidade); e consequências na arte (distanciamento social, perda de tradições, afastamento das instituições).

Assim, a partir das decisões do curador, são criados subtemas que ajudam a mergulhar no tema principal e a compreender os vários pontos de vista, que constituem os “micromundos” existentes em cada uma das obras exibidas. Essas decisões não se excluem à criação de uma narrativa, como dito previamente, o curador também decide a organização do espaço expositivo, ou seja, a colocação das obras no espaço e até mesmo a adição de adereços, como as luzes.

“A ciência da *decisão* é frequentemente baseada em organizações - e é uma ferramenta chave para guiar nos contextos que são mais sobrecarregados. O princípio aqui é conhecido como enquadramento. Não se abordam as coisas de forma neutra. Tudo o que se encontra e se experimenta é, de uma forma ou outra, enquadrado pelo que o rodeia. O comportamento e como se entende o mundo é o resultado de como o mundo é moldado para nós.

Quando os pratos são mais pequenos, as porções enquadram-se ao tamanho, para nos fazer comer menos. Quando a fruta está dentro de uma tigela bonita, a sua moldura, contexto e situação provocam uma vontade de a comer<sup>310</sup>.

Nesse caso, a mais simples decisão pode fazer a diferença na forma como o observador vai perceber e interpretar uma dada obra, sendo mesmo um elemento determinante para essa relação, por exemplo:

---

<sup>310</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.102

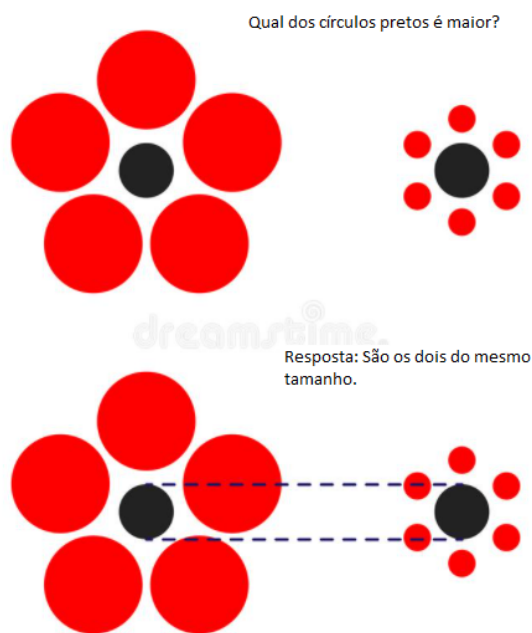


Figura 2- Ilusão ótica (Imagem retirada de: <https://www.dreamstime.com/optical-illusion-sizes-circles-black-circle-left-seems-bigger-than-right-fact-same-size-vector-illustration-image101933402>)

Respetivamente à figura 2, os dois círculos pretos são congruentes, por isso a aparente diferença de tamanho é criada pela ilusão ótica do tamanho dos círculos vermelhos em torno dos círculos pretos. O mesmo acontece na esfera cromática em que “as cores aparentam uma mudança consoante as cores que estão ao lado<sup>311</sup>”.

Assim, tal como na figura 2, as obras também podem ser exponenciadas através de elementos exteriores, que, quando conjugados com as obras, irão sortir uma ilusão ótica no observador.

Portanto, todas as decisões do curador nas esferas da temática, narrativa, percursos, formalidades e da colocação das obras ou da ordem, independentemente da sua complexidade, vão afetar diretamente a relação do observador com a obra. A questão é:

**É, de facto, um acréscimo ou um impedimento para alcançar o seu verdadeiro sentido? E se assim o for, quais são realmente as responsabilidades do curador?**

<sup>311</sup> BHASKAR, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p.103

## Capítulo III

Este capítulo dedica-se ao estudo e análise de dois exemplos práticos e históricos de como o curador pode, de facto, assumir um papel de mediador na relação sujeito e obra: exposição de “arte degenerada”, “*Entartete Kunst*” (ver anexo 6) e exposição expressionista abstrata, “*Mark Rothko*” (ver anexo 9). Nessas exposições são empregues diferentes estratégias curatoriais, que se enquadram em cenários onde a indução é explícita e assumida, apesar de não existir propriamente uma fórmula exata ou uma receita fixa de maneiras de guiar o sujeito.

A partir destes dois casos históricos é possível identificar, através de formas de discurso, físico ou mental, uma condução do recetor com finalidades específicas e diferentes. De forma a diferenciá-las, estabeleceram-se as seguintes categorias: indução positiva e indução negativa. A escolha do termo “indução” deve-se, nomeadamente, ao gesto orientador do curador que, a partir de uma combinação de decisões, resulta num discurso curatorial.

Quanto ao grau de qualificação, positivo ou negativo, embora nem todos os cenários expositivos apresentem uma linearidade, neste caso, foi possível isolar duas ocorrências onde essa dinâmica situada em pólos opostos é clara e assumida, permitindo, assim, obter uma noção do peso e responsabilidade que essa “indução” acarreta, isto é, as vantagens e desvantagens, ou os perigos e as benesses por detrás do espetáculo curatorial:

A exposição “*Entartete Kunst*”, realizada na Alemanha, em 1937, a 19 de julho, e organizada por Adolf Ziegler no instituto de Arqueologia de Munique<sup>312</sup>, é considerada um caso extremista de teor negativo, no qual, a partir de gestos curatoriais, o observador foi «induzido» com uma intencionalidade nociva e um propósito malicioso.

---

<sup>312</sup> Após a exibição em Munique, até 30 de novembro de 1937, passou ainda por várias cidades alemãs.

A exposição “*Mark Rothko*”, realizada em 1957, com Jermayne MacAgy (Anexo 3, fig. 15), como curadora, no Museu de Arte Contemporânea em Houston, Texas, é apontada como um modelo de um caso positivo, em que a curadoria orienta o sujeito com uma intencionalidade elucidativa e educativa, com o objetivo de enaltecer as obras em exibição.

Assim sendo, realizou-se uma análise desses eventos, na qual se contextualizou e, posteriormente, identificaram-se as estratégias de «indução» do observador (tentativa, porque é subjetivo) e as formas como estas contribuem benéfica ou prejudicialmente para a relação entre o sujeito e a obra.

## **Estudo de Caso — Curadoria de indução negativa, análise da exposição: *Entartete Kunst***

Contextualmente, entre 1930 e 1940, a Alemanha encontrava-se num regime fascista governado pelo líder do partido, Adolf Hitler (1889–1945), em que a censura e a opressão predominavam, caracterizando-se, desta forma, como uma época de trevas e guerras. O regime nazi considerava-se como protetor da cultura tradicional "alemã", bem como inovador cultural para o futuro de uma "nova Alemanha", por isso, através de uma posição crítica, utilizavam as artes como instrumentos da política interna nazi<sup>313</sup> para promover a propaganda do regime.

Como tal, coagiam artistas alemães à produção de uma arte que fosse compatível com as ideologias e políticas específicas do nazismo, concedendo recursos económicos ou, se necessário, atribuindo multas, proibições, exílio e, inclusive, ameaças de encarceramento em campos de concentração, para que cooperassem<sup>314</sup>, o que fez com que estes se tornassem alvos de perseguição política.

Neste seguimento, o nazismo idolatrava a pintura realista, com primazia no século XIX, sendo que a considerava como o apogeu da arte ariana, destacando-se como predileta e superior.

Assim sendo, as obras que se opunham aos requisitos impostos eram separadas das que os cumpriam<sup>315</sup>, visto que inúmeras peças foram denegridas, retiradas dos museus e galerias, bem como descartadas e até mesmo queimadas, resultando numa condenação à eliminação de cerca de dezasseis mil obras.

---

<sup>313</sup> HUENER, Jonathan, NICOSIA, Francis R. (Ed.). (2009) *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. p. 10.

<sup>314</sup> HUENER, Jonathan, NICOSIA, Francis R. (Ed.). (2009) *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. p. 11.

<sup>315</sup> KLEINER, Fred S. (2020) *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, USA. p. 918

Como reação a essas imposições, surge, no início do século XX, mais especificamente, no ano de 1905, o *Expressionismo*<sup>316</sup>, sendo um dos primeiros movimentos artístico-culturais que, paralelamente ao *Fauvismo* francês<sup>317</sup>, pertenceu às vanguardas (*avant-garde*), dividindo-se em dois grupos<sup>318</sup>: *Die Brücke* (*A Ponte*, 1905, Dresden) e *Der Blaue Reiter* (*O Cavaleiro Azul*, 1911, Munique), em que o primeiro era considerado “(...) vital e revolucionário”<sup>319</sup>; e o segundo “(...) via na arte a materialização do espírito”<sup>320</sup>.

Curiosamente, num primeiro momento, este movimento foi visto como uma possível via de contribuição para a elevação da cultura alemã, promovendo-a. Contudo, este cenário altera-se, uma vez que o conelheiro de Hitler e filósofo nazista, Alfred Rosenberg (1893-1946), não admitia<sup>321</sup> a existência desse vínculo, resultando, conseqüentemente, na proibição da produção artística dos artistas em questão.

O termo «*expressionismo*» foi utilizado pela primeira vez em 1912, pela revista alemã, *Der Sturm*.<sup>322</sup>, em que, tal como se sucedeu com o *Cubismo* e o *Fauvismo*, o “rótulo” não foi inventado pelos artistas, mas sim fruto de textos e críticas da época<sup>323</sup>.

O expressionismo “(...) propôs dar uma resposta artística às filosofias anti-idealistas sendo culturalmente marcado por noções como a *vontade* de Schopenhauer, o

---

<sup>316</sup> Alguns historiadores fazem uma distinção entre "expressionismo" em minúsculas como termo genérico, e "Expressionismo" com a inicial em maiúscula especificamente para o movimento alemão. Alguns exemplos de autores expressionistas: Piet Zwiers, Matthias Grünewald, Pieter Brueghel, o Velho, El Greco ou Francisco de Goya.

<sup>317</sup> NOGUEIRA, Isabel (2011) in Separata da Revista Estudos do Século XX. *Fazer História Contemporânea*, Nº 11 Universidade de Coimbra, Portugal. p.142

<sup>318</sup> BASSIE, Ashley (2012) *Expressionism*. Parkstone International. New York, USA. p.13

<sup>319</sup> CHIPP, Herschel B. (1999) *Teorias da Arte Moderna*. Martins Fontes, São Paulo, Brasil. p.122

<sup>320</sup> CHIPP, Herschel B. (1999) *Teorias da Arte Moderna*. Martins Fontes, São Paulo, Brasil. p.123

<sup>321</sup> BARRON, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York. p. 11

<sup>322</sup> CRUZEIRO, Cristina Pradas (Ed.). (2017) *MIGRAÇÕES — processos migratórios e práticas artísticas em tempos de guerra: do século XX à atualidade* p. 56

<sup>323</sup> BEHR, Shulamith (2000) *Expressionismo*. p. 6

espírito *dionisiaco* de Nietzsche e a *empatia (Einfühlung)* de Worringer, ao que podemos chamar uma *estética existencialista ou da participação por oposição a uma estética da contemplação e separação*.<sup>324</sup>”

Este movimento artístico era considerado dissemelhante e representante de uma nova atitude a partir da “forma de estar e de entender” aquilo que era a arte do momento, contrapondo-se ao impressionismo e ao naturalismo, através da proposta de uma arte que era mais pessoal e intuitiva.

Deste modo, a «expressão», onde predominava maioritariamente a visão interior do artista, opôs-se à mera observação da realidade, referente à «impressão». Por outras palavras, “de uma relação passiva, externa com o objeto artístico converte-se para uma relação dinâmica, interna, relevante, que coloca questões”<sup>325</sup>.

“Esta linha existencialista assiste a uma mudança do paradigma ontológico que altera a relação entre o sujeito e o objeto (obra). (...) A ontologia existencialista centra-se no sujeito. (...)”<sup>326</sup> “(...) Passa a fazer a *verdade* depender do sujeito e das contingências existenciais deste. Não há uma verdade, mas várias, uma para cada sujeito (o «perspectivismo» *nietzschiano*) ou mesmo para cada momento deste e para cada *leitura* sua (a «*différence*» *derridiana*).<sup>327</sup>”

Assim sendo, outras propriedades que constituem este movimento são: a sua inerência a uma conceção existencial aberta ao mundo espiritual, bem como às questões da vida e

---

<sup>324</sup> DIAS, F. R. (2012) *O feio para além do belo: O expressionismo e a estética do feio*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal. p. 147-148

<sup>325</sup> NOGUEIRA, Isabel (2011) in *Separata da Revista Estudos do Século XX. Fazer História Contemporânea*, Nº 11 Universidade de Coimbra, Portugal. p.139

<sup>326</sup> DIAS, F. R. (2012) *O feio para além do belo: O expressionismo e a estética do feio*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal. 147

<sup>327</sup> DIAS, F. R. (2012) *O feio para além do belo: O expressionismo e a estética do feio*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal. p. 147

da morte, defendendo a *individualidade e a liberdade; a subjetividade; o irracionalismo; o entusiasmo; e as temáticas proibidas, tais como o estimulante, o demoníaco, o irreal, a fantasia ou o perverso.*

“(…) O expressionismo explorou a inconsciência rude e bárbara, num encontro com um sujeito animal e sem história. Este sujeito agita-se num arrebatamento, num excesso vitalista que o leva a desequilibrar a convergência objetivizada do objeto. A representação do mundo filtra essa anima vitalista do sujeito. Já não se trata da *forma do mundo*, mas da *deformação deste pela travessia na subjetividade*.<sup>328</sup>”

Desta forma, devido ao seu caráter existencialista, ao anseio metafísico e à visão trágica do ser humano, o *Expressionismo* tinha como objetivo tornar-se no reflexo de uma visão subjetiva e emocional da realidade, sendo que esta se materializava através da expressividade dos meios plásticos, adquirindo uma dimensão metafísica, que permitia uma abertura dos sentidos e uma passagem para o mundo interior.

Para tal, recorriam à “deformação anatómica<sup>329</sup> na representação expressiva e plástica”<sup>330</sup> com o intuito de expressarem, de uma forma subjetiva, a natureza e o ser humano, que são, por excelência, manifestações de sentimentos e que se relacionam com a simples descrição objetiva da realidade<sup>331</sup>.

Quanto às temáticas, eram essencialmente pessimistas, profundamente solitárias e retratavam a miséria, recorrendo a atmosferas carregadas, planos oblíquos, bem como,

---

<sup>328</sup> DIAS, F. R. (2012) *O feio para além do belo: O expressionismo e a estética do feio*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal. p. 148

<sup>329</sup> A característica de deformação expressiva já teria surgido anteriormente no gótico ou no maneirismo, mas neste caso foi a primeira vez que o termo “expressionismo” surgiu aplicado a um movimento artístico.

<sup>330</sup> NOGUEIRA, Isabel (2011) in Separata da Revista Estudos do Século XX. *Fazer História Contemporânea*, Nº 11 Universidade de Coimbra, Portugal. p.142

<sup>331</sup> NOGUEIRA, Isabel (2011) in Separata da Revista Estudos do Século XX. *Fazer História Contemporânea*, Nº 11 Universidade de Coimbra, Portugal. p.142

perturbações e oscilações entre a relação figura, fundo e espaço<sup>332</sup>. No que diz respeito à paleta cromática que utilizavam, esta era vincada, reduzida, agressiva e de fortes contrastes gráficos.

“No expressionismo, valorizava-se uma atitude passional do sujeito perante a realidade, que a absorve entusiasmadamente (não passivamente, portanto) para a devolver afetada pelo seu interior. A arte enquanto manifestação emocional do sujeito, protagoniza uma mediação entre a captação e a devolução de real, pelo que o sujeito (interior) projeta-se e atua na realidade através da representação que já não é aparência e película do mundo (...).

333”

O *Expressionismo* desvelou o lado pessimista da vida, a constrição existencialista do sujeito e a realidade em que, numa sociedade moderna e industrializada, o indivíduo se situava num plano alienado e isolado.

Assim sendo, tornou-se num espelho da angústia e da ansiedade que se instalaram na Alemanha, durante os anos anteriores à Primeira Guerra Mundial (1914-1918), prorrogando-se até ao fim do período entre guerras (1918-1939). Esse desespero suscitou o desejo vigoroso de **expandir as dimensões da imaginação**, o que, por conseguinte, renovou a linguagem artística.

As artes das vanguardas: o *Expressionismo*, *Fauvismo*, *Cubismo*, *Futurismo*, *Dadaísmo*, *Abstracionismo* e o *Surrealismo*, apresentam-se, neste contexto, como uma reflexão e resposta às vicissitudes e manifestos da ocasião, que em simultâneo revolucionaram os paradigmas artísticos<sup>334</sup>.

---

<sup>332</sup> DIAS, F. R. (2012) *O feio para além do belo*: O expressionismo e a estética do feio. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal. p. 152

<sup>333</sup> DIAS, F. R. (2012) *O feio para além do belo*: O expressionismo e a estética do feio. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal. p. 151

<sup>334</sup> KLEINER, Fred S. (2020) *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, USA. p. 888

No entanto, esses gêneros de arte, segundo Hitler, “insultavam, destruíam e confundiam a forma natural das coisas, revelando até uma ausência de aptidões artísticas”<sup>335</sup>, por isso, designou-os como «*Artes Degeneradas*», conotados negativamente, dado que utilizavam esse termo para identificar raças, sexualidades e morais que consideravam ser inferiores<sup>336</sup>.

Em prol disso, no ano de 1937, como forma de condenar publicamente essas manifestações artísticas negligenciadas, procedeu à realização de duas exposições em simultâneo: a majestosa “*Grosse Deutsche Kunstausstellung*” (A grande Exposição Alemã) e a infame “*Entartete Kunst*” (Anexo 6, fig. 15 e 17). A primeira apresentava um conjunto de artes que eram consideradas conservadoras e aprovadas pelos nazis, tendo sido propositadamente realizada com a finalidade de «esmagar» a oposição e servir como exemplo daquilo que é a “verdadeira arte”; e a segunda era uma exposição de arte degenerada (ver anexo 6), que abrangia esses movimentos de correntes vanguardistas<sup>337</sup>, reunindo cerca de 650 obras, das quais realizadas pelos artistas: Ernst Barlach (1870-1938), Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), Max Ernst (1891-1976), George Grosz (1893-1959), Wassily Kandinsky (1866-1944), Ernst Kirchner (1880-1938), Paul Klee (1879-1940), Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), Franz Marc (1880-1916), Kurt Schwitters (1887-1948) entre outros<sup>338</sup>.

O próprio termo, “Arte Degenerada”, é depreciativo e simboliza, neste caso, uma arte sem categoria e indigna. Portanto, esta exposição foi realizada com o propósito de inculcar esse ponto de vista difamador ao povo alemão, demonstrando explicitamente que

---

<sup>335</sup> KLEINER, Fred S. (2020) *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, USA. p. 918

<sup>336</sup> KLEINER, Fred S. (2020) *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, USA. p. 918

<sup>337</sup> BARRON, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York, USA. p. 9

<sup>338</sup> BARRON, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York, USA. 9

estas abordagens artísticas não se enquadravam com os cânones de beleza, ridicularizando as mesmas, através de uma série de estratégias curatoriais que conduziam para o absurdo:

“Enquanto as primeiras salas foram agrupadas de acordo com temas — religião, artistas judeus, a difamação das mulheres — o resto da exposição foi uma composição de assuntos e estilos que eram anátemas para os Socialistas Nacionais, incluindo a abstração, o antimilitarismo e a arte que parecia ser (ou pelo menos esta relacionada com) o trabalho dos doentes mentais<sup>339</sup> (...). Diretamente na parede, sob muitas das obras, havia etiquetas escritas à mão indicando como muito dinheiro foi gasto por cada museu para adquirir esta "arte".<sup>340</sup>

As peças estavam dispostas de uma forma amontoada, algumas sem molduras (ver anexo 6 fig.15) em que alguns dos quadros estavam propositalmente mal colocados<sup>341</sup> e, nalguns casos, foram escritas frases, slogans e declarações ao longo das paredes, que incluíam comentários sarcásticos, depreciativos e condenatórios, feitas por Hitler e outros membros do partido<sup>342</sup>.



Por causa da técnica expressionista da deformação anatómica, recorreram à colocação de algumas obras ao lado de fotografias de

Figura SEQ Figura \\* ARABIC 3 "Dada Wall" (imagem retirada de: [https://www.gerda-henkel-stiftung.de/forschungsstelle-entartete-kunst?page\\_id=76779](https://www.gerda-henkel-stiftung.de/forschungsstelle-entartete-kunst?page_id=76779))

<sup>339</sup> Ver anexo 6, fig. 14.

<sup>340</sup> BARRON, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York, USA. p. 20

<sup>341</sup> KLEINER, Fred S. (2020) *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, USA. p. 918

<sup>342</sup> BARRON, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York. p. 20

peessoas mentalmente doentes ou com deformações físicas<sup>343</sup> (ver anexo 6, fig. 14), que servia como um elemento de comparação para atribuir aos artistas da época características lúdicas, reduzindo as suas obras ao caricato, desprezível, insignificante e ao totalmente menosprezível.

“Assim, não é surpreendente que a metodologia de Schultze-Naumburg de comparar as obras de artistas insanos com a arte de vanguarda tenha sido aproveitada como mais uma forma de "provar" a "degeneração" da arte moderna. A técnica de comparação com o propósito de denegrir e a condenação tornou-se assim uma ferramenta básica da campanha nazista. Em 1933, em Erlangen, um dos muitos precursores de Entartete Kunst incluía trinta e duas pinturas de artistas contemporâneos mostradas com obras de crianças e "doentes mentais". A mesma técnica foi usada em várias páginas da brochura ilustrada publicada para acompanhar a Entartete e Kunst na sua viagem pela Alemanha.<sup>344</sup>”

A questão era: por que razão, os Socialista Nacionais, se deram ao trabalho de organizar uma exibição e o que poderiam beneficiar desse gesto? Se, pelo contrário, tivessem procedido à total destruição das peças, esse gesto, iria “equivaler culturalmente à criação de um mártir”<sup>345</sup>, por essa razão, ao *espectacularizar* a “Entartete Kunst”, reuniram um grupo numeroso de população alemã que acabou por concordar com o ponto de vista apresentado e, simultaneamente, anunciaram publicamente o que era proibido na ótica artística.

---

<sup>343</sup> Esta comparação terá surgido, possivelmente, primeiramente através do livro de Schultze-Naumburg, “Kunst und Rasse (Arte e Raça)”, publicado em 1928 como um ataque frontal ao modernismo nas artes visuais. Schultze-Naumburg tentou demonstrar uma ligação causal entre a degeneração racial e a arte moderna.

<sup>344</sup> BARRON, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York, USA. p. 12

<sup>345</sup> BARRON, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York, USA. p. 22

Em suma, os indivíduos foram manipulados para perceberem as obras como um exemplo de decadência e um gênero de arte que deve ser rejeitado. Por essa razão, este modelo de curadoria é considerado uma indução negativa, que conduz o observador através de uma narrativa de humilhação e desvalorização do conteúdo exposto.

Assim sendo, apesar de se tratar de um cumprimento de ordem política<sup>346</sup>, é possível identificar uma manipulação maliciosa no gesto curatorial, com a intenção de deturpar significados, persuadindo o público para uma ideologia específica que é desdenhosa.

---

<sup>346</sup> HUENER, Jonathan, NICOSIA, Francis R. (Ed.). (2009) *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. p. 10.

## **Estudo de caso — Curadoria de indução positiva, análise da exposição de arte: *Mark Rothko***

Contextualmente, a década de 40 era uma época caótica e violenta, marcada pela Segunda Guerra Mundial, com início em 1939 e fim em 1945, pela Guerra Fria (1947-1991), pelos bombardeamentos atômicos nas cidades de Hiroshima e Nagasaki e pelo Holocausto, provocado pelo terror Nazi<sup>347</sup>. Por conseguinte, essa herança tumultuosa foi passada à década seguinte, que simboliza a passagem do período de guerras para o período revolucionário, não apenas numa esfera política, como também nas esferas tecnológica, científica, económica, artística e musical.

No plano das artes surge, na América, o movimento do *Expressionismo Abstrato*<sup>348</sup>, considerado uma reação cultural e revolucionária, representado pelos artistas: Jackson Pollock (1912-1956), Mark Rothko (1903-1970), Willem de Kooning (1904-1997), entre outros<sup>349</sup>. Teve influências de alguns movimentos das vanguardas, entre eles, o *Surrealismo* e o *Expressionismo*: as psicanalíticas do plano «inconsciente»<sup>350</sup> do *Surrealismo*, a partir do qual aplicavam conteúdos subjacentes nas suas obras que não tinham necessariamente a ver com a política<sup>351</sup>; do Expressionismo, no que concerne à dimensão lírica da cor, à claridade e luminosidade, ao dinamismo da forma, sobretudo a sua capacidade de fascinar e emocionar, e à reconquista da pureza da natureza.

“Da mesma forma, os pintores AbEx (abreviação de Expressionismo Abstrato / Expressionista Abstrato) tinham diferentes origens, personalidades e padrões de comportamento. O resultado das suas telas refletiu essas diferenças. Era muito

---

<sup>347</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.9

<sup>348</sup> O termo, “*Expressionismo Abstrato*”, surgiu em 1946, numa crítica de Robert Coates.

<sup>349</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.10-11

<sup>350</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.11

<sup>351</sup> HOPKINS, David (2000) *After Modern Art 1945-2000*. Oxford Univeristy Press, USA. p.7

mais uma maneira individualista de abordar a pintura, o que torna mais difícil atribuir especificidades estilísticas ao AbEx como um todo. (...) Uma definição resumida do que todos estavam a delinear era intrinsecamente difícil: os objetivos e processos variavam de um pintor para outro”<sup>352</sup>.

Este movimento tem como particularidade não se restringir a um “estilo unificado”<sup>353</sup>, apesar dos artistas partilharem das mesmas influências, uma vez que havia uma ramificação única pertencente a cada artista “*militantemente individualista*”<sup>354</sup>. Por exemplo, nas obras de Pollock existe uma gestualidade (*action painting*) representada pelos salpicos de tinta, enquanto que na pintura de Rothko as pinceladas não estão salientadas, mas sim a justaposição entre as cores (contemplativa) e as formas geométricas. Contudo, tinham em comum uma linguagem pictórica totalmente abstrata que permitia “articular a condição humana”<sup>355</sup>.

Estes artistas interessavam-se pela “(...) experiência humana, e eles usaram a sua arte para compreender as questões profundas e universais, levantadas pela violência e pela beleza do mundo”<sup>356</sup>.

O *Expressionismo Abstrato* para além de ser caracteristicamente abstrato<sup>357</sup>, realizava simultaneamente estudos no que diz respeito às “emoções humanas”<sup>358</sup>: tristeza, medo e felicidade. Por essa razão, queriam alcançar a esfera interior do mundo sensível, a partir da combinação e/ou transmissão de uma sensação de mistério, nas múltiplas leituras, pois havia uma exigência para além do contacto visual.

---

<sup>352</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.24-25

<sup>353</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.11

<sup>354</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.25

<sup>355</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.12

<sup>356</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.13

<sup>357</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.29

<sup>358</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.27

Para tal, recorreram a conteúdos misteriosos e a alguns elementos de qualidades desconhecidas de forma a imergirem o observador para dentro da obra, revelando influências do romantismo, dada a coexistência com a espontaneidade, o sentimento e a sensação.

Os artistas expressavam-se através da apropriação de materiais que não eram convencionais<sup>359</sup>, tais como, latas de tinta industrial para as paredes; telas de grandes dimensões; paredes; grandes murais<sup>360</sup>; pinceladas expressivas, audazes e gestuais<sup>361</sup>; ausência da linha do horizonte; e, até mesmo, pelo simples gesto de assumirem a tela.

Dentro dos artistas que fizeram parte deste movimento artístico, Jackson Pollock e Mark Rothko têm um papel de destaque, sendo representantes do apogeu do *Expressionismo Abstrato*. O primeiro expandiu os conceitos artísticos ao inventar uma técnica específica de improviso, através de pingos e salpicos, aliando-se a uma espécie de «coreografia»<sup>362</sup>. O segundo trabalhou a cor no seu sentido mais espiritual, quebrando convencionalismos previamente associados, visto que, neste caso, a cor luminosa, intensamente silenciosa e quase congelada, convidava o observador para um outro plano a partir de volumes e jogos de luz<sup>363</sup>.

---

<sup>359</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.29

<sup>360</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.27

<sup>361</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.31

<sup>362</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.12

<sup>363</sup> KLIN, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA. p.12

1) *Mark Rothko*

**“Rothko era, de facto, uma pessoa misteriosa, e de personalidade difícil para todos ao seu redor e até mesmo para ele próprio, piorando à medida que era mais reconhecido.”<sup>364</sup>**

Em 1930, o pintor autodidata<sup>365</sup>, Mark Rothko, ou mais precisamente Marcus Rothkowitz (ver anexo 7), numa fase inicial, passou por uma espécie de bloqueio artístico que o levou a refugiar-se nas suas influências, sendo elas: a tragédia grega; a tragédia de Shakespeare; e Nietzsche<sup>366</sup> — o que justifica a pintura com cores escuras e obscuras, e o uso de figuras de fantasia nas suas pinturas, isto é, de “monstros”, como, por exemplo, bois sírios, falcões egípcios, serpentes indianas e outras figuras em que o corpo é metade homem ou metade animal.

“The tragic notion of the image is always present in my mind, I can't point it out, there are no skull and bones<sup>367</sup>.”. “I'm interested only in expressing basic human emotions: tragedy, ecstasy, doom and so on. And the fact that people break down and cry when confronted with my pictures shows that I communicate those basic emotions)

<sup>368</sup> »<sup>369</sup>

---

<sup>364</sup> Sydney James apud , BRESLIN, James E.B. (1993) *Mark Rothko - A Biography*. The University Of Chicago Press, USA. p.196-197

<sup>365</sup> O termo “self educated” significa, neste contexto, que aprendeu a pintar por si próprio, BRESLIN, James E.B. (1993) *Mark Rothko - A Biography*. The University Of Chicago Press, USA. p.60

<sup>366</sup> SCHAMA,Simon (2006) *Power of Art* BBC Books Ebury Publishing, Great Britain.p.411

<sup>367</sup> SHAMA,Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Production de Carl Hindmarch. Interpert Simon Schama. BBC. (20:36-21:07)

<sup>368</sup> SHAMA,Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Production de Carl Hindmarch. Interpert Simon Schama. BBC. (22:27-22:48)

<sup>369</sup> Tradução: “A noção trágica da imagem está sempre presente na minha cabeça, não consigo apontar, não há caveira e ossos”. “Estou interessado apenas em expressar emoções humanas básicas: tragédia, ecstasy, desgraça e assim por diante. E o fato das pessoas desabarem e chorarem quando confrontadas com minhas pinturas mostra que eu comunico essas emoções básicas.”

Em seguimento, no ano de 1947, as suas pinturas passaram a ser orgânicas<sup>370</sup> e, em 1949, iniciou os quadros coloridos, contrastantes, com várias opacidades e uma combinação simples da cor (consultar Anexo 4.1), sendo que, neste caso a cor era suspensa e invadia o espaço real físico<sup>371</sup>. Gradualmente, Rothko, abandonou alguns elementos visuais e começou a recorrer a elementos espirituais:

“Desde Kooning, Pollock a Rothko, todos sentiram a necessidade de abandonar a temática na pintura para buscar uma nova e pura expressão de sentimento que é simultaneamente visionária, reveladora, e como nada na história das artes, um novo mundo na tela<sup>372</sup>”

**“A arte do Rothko conseguiu inspirar o tipo de meditação que foi sendo cada vez menos ilícito a partir do século XX”<sup>373</sup>.**

Essa invocação meditativa remete para o Romantismo, a partir da representação da espiritualidade e da «infinitude» na pintura, por essa razão, existem algumas relações entre as obras dos artistas do *Expressionismo Abstracto* e as obras dos artistas do *Romantismo*, por exemplo, a pintura espacial dos campos de cor de Rothko relaciona-se com a obra a óleo, *Monge à beira do mar* (1810), de Friedrich, pela sua dimensão mediativa e serena<sup>374</sup>.

---

<sup>370</sup> SHAMA, Simon (2006) *Power of Art* BBC Books Ebury Publishing, Great Britain.p.413

<sup>371</sup> DIAS, F. R. (2007) *Sublime e Pintura: o olhar abismado*. In *Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p.115

<sup>372</sup> SHAMA, Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Produção de Carl Hindmarch. Intérprete: Simon Schama. BBC (31:35- 32:00)

<sup>373</sup> BRESLIN, James E.B. (1993) *Mark Rothko - A Biography*. The University Of Chicago Press, USA. p. 215

<sup>374</sup> DIAS, F. R. (2007) *Sublime e Pintura: o olhar abismado*. In *Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal p.115



Figura 4 "Green on Blue", Rothko, c.1956 (Imagem retirada do livro : ROTHKO, Christopher(2017) Rothko the color field paintings. Chronicle Books, San Francisco, USA p.51.)



Figura 5 "Monk by the sea", Caspar David Friedrich, 1809 (Imagem retirada de: <https://en.wikipedia.org>)

São precisamente cento e quarenta e sete anos que separam estas obras no tempo, no entanto, ambas surtem o mesmo efeito no observador, o vazio aparente de *Monk by the Sea* e a imagem caracteristicamente estática, expandida, desmaterializada e cheia de cores<sup>375</sup> de *Green on Blue*, tendo uma recepção de igual modo desconcertante<sup>376</sup>.

A obra *Monk by the Sea*, transmite, num sentido melancólico, algo que se expande, que envolve, que “engole” ou “esmaga” o espetador, com uma ambiência sombria, pelo uso de uma paleta de tons frios, com a predominância de um azul acinzentado e uma luz situada acima da linha do horizonte. Desta forma, transcende o efêmero, convidando o observador a inventar cenários alegóricos.

---

<sup>375</sup> ROSENBLUM, Robert (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* Friedrich to Rothko, Thames and Hudson, London. p.11

<sup>376</sup> ROSENBLUM, Robert (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* Friedrich to Rothko, Thames and Hudson, London. p.10

Por sua vez, a obra *Green on Blue*, emana calma e mistério<sup>377</sup>, porém inquietantes, assemelhando-se ao «sublime», que remete para uma meditação perante aquilo que é “vasto” ou “infinito” e estende-se pelo horizonte — características de sensações que demonstram o revivalismo de um Romantismo abstrato<sup>378</sup>. A própria paleta é de tons frios e a superfície da obra é plana, dando uma espécie de ilusão ou recessão<sup>379</sup> perante o horizonte, remotamente impercetível.

Rothko, sendo indiferente aos objetos<sup>380</sup>, criava obras orgânicas a partir da simetria e do vazio luminoso. Os padrões irregulares e abstratos, o caos, o sentido da escala e a ausência, presentes na obra de Rothko, estão profundamente entranhados na tradição do Romântico<sup>381</sup>.

Em termos pictóricos e formais, nas obras de Rothko existem evocações metafóricas da natureza na representação quer de algumas divisões horizontais, que separam a terra do céu<sup>382</sup>, quer de algumas zonas luminosas, que são densas e a cor é esbatida, assemelhando-se à luz natural. Relativamente ao espaço, torna-se recuado através da sobreposição de planos de elementos, ou seja, em vez da representação de um panorama completo e objetivo, são apenas sugeridos momentos descontínuos.

Existe uma aura que nos remete para outros sentidos, outros lugares, até mesmo não-físicos, absorvendo o espectador numa experiência imersiva, onde a contemplação desbloqueia o entendimento das obras, quer o céu de Friedrich, quer as cores de Rothko.

---

<sup>377</sup> ROSENBLUM, Robert (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* Friedrich to Rothko, Thames and Hudson, London. p.12

<sup>378</sup> ROSENBLUM, Robert (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* Friedrich to Rothko, Thames and Hudson, London. p.126

<sup>379</sup> ROSENBLUM, Robert (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* Friedrich to Rothko, Thames and Hudson, London. p.192

<sup>380</sup> ASHTON, Dore (2003) *About Rothko*. Da Capo Press. p. USA

<sup>381</sup> ROSENBLUM, Robert (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* Friedrich to Rothko, Thames and Hudson, London. p.201

<sup>382</sup> ROSENBLUM, Robert (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* Friedrich to Rothko, Thames and Hudson, London. p.214

“Rothko acreditava que a tradição já estava esgotada e que a arte figurativa já não tinha visceralidade, tragédia humana ou aquilo que se conectava com as pessoas”<sup>383</sup>. Por isso, “considerava ter a missão de re-humanizar o mundo, apesar de fazê-lo atacando a qualidade em transe da vida contemporânea”<sup>384</sup>.

Assim sendo, para o artista o problema da vida moderna, especialmente na sociedade do consumo, prendia-se no facto de que a cultura contemporânea justificava a própria existência como sendo uma distração que satisfazia um apetite diário. Por essa razão, não obstante, de tudo o que a sociedade possuía, tal não foi capaz de conectar as pessoas com a condição extenuante dramática do homem<sup>385</sup>.

Posteriormente, entre 1958 e 1959, num antigo ginásio da baixa de Nova Iorque, Mark Rothko criou os Murais “Seagrams<sup>386</sup>” (ver anexo 10), que consistiam numa série de telas com fundos espessos em vermelho, carmim, castanho, negros, com retângulos e quadrados mais escuros ou mais claros. A última exposição foi realizada em 25 de fevereiro de 1970 (seguida da sua morte), na Galeria Tates em Londres, onde deixou nove obras, pintadas numa tonalidade vermelha. A exposição, segundo Simon Schama, assemelhava-se a um cinema, dado que o artista requeria a utilização de “uma luz quase pretensiosamente baixa<sup>387</sup>”, que despertava uma “expectativa na escuridão”.

“Algo estava a latejar continuamente, pulsando como os interiores de um corpo, tudo em carmim e roxo. Eu senti que estava a ser puxado por aquelas linhas pretas para um

---

<sup>383</sup> SHAMA, Simon (2006) *Power of Art* BBC Books Ebury Publishing, Great Britain.p.398

<sup>384</sup> SHAMA, Simon (2006) *Power of Art* BBC Books Ebury Publishing, Great Britain.p.413

<sup>385</sup> ver anexo 5, fig. 20

<sup>386</sup> Seagram é um famoso edifício na Park Avenue, em Nova Iorque, criado por Mies Van der Rohe, com a participação de Philip Johnson. Estes murais, teriam sido uma proposta realizada pelo arquiteto, que permitiu Rothko trabalhar em grandes escalas.

<sup>387</sup> SHAMA, Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Produção de Carl Hindmarch. Intérprete: Simon Schama. BBC (04:40-04:52)

lugar misterioso no universo. Rothko disse que as suas pinturas iniciaram uma aventura desconhecida para um espaço desconhecido. Eu não tinha certeza de onde era e se queria ir. Só sei que não tive escolha e que o destino pode não ser exatamente um piquenique”<sup>388</sup>.

“Na verdade, naquela manhã de 1970, eu tinha-me enganado. Considerei que uma visita às *Seagram Paintings* seria como uma viagem ao cemitério da abstração ou uma reverência obediente no geral e um beco sem saída”<sup>389</sup>

“Tudo o que Rothko fez com essas pinturas: as luzes em forma de colunas, sugeridas em vez de desenhadas, e as manchas soltas. Tudo isso tinha como finalidade tornar a superfície ambígua, porosa, talvez suavemente penetrável. Um espaço que pode ser de onde viemos ou para onde iremos parar.

As obras não foram feitas para nos impedir de entrar, mas para nos abraçar; de um artista cujo maior elogio foi chamar-te de ser humano.”<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> SHAMA,Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Produção de Carl Hindmarch. Intérprete: Simon Schama. BBC (04:55-06:30)

<sup>389</sup> SHAMA,Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Produção de Carl Hindmarch. Intérprete: Simon Schama. BBC. (55:24-55-41).

<sup>390</sup> SHAMA,Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Produção de Carl Hindmarch. Intérprete: Simon Schama. BBC. (56:58-57-45)

Por outras palavras, o que Simon Schama queria dizer era que, Rothko pintou “portais” que permitem conduzir o observador para outras dimensões, dessa forma, denota a relação da obra com o observador, exponenciando-a. Tal como Friedrich na pintura “*O caminhante sobre um mar de névoa*”, em que a figura ensina o sujeito a olhar para além do espaço físico, viajando para uma dimensão espiritual quando contempla a neblina, no caso de Rothko, o artista coloca o sujeito já imerso no nevoeiro, através das “janelas” sugeridas nas obras, que simbolizam o início dessa viagem, quase como “chaves” de ignição.

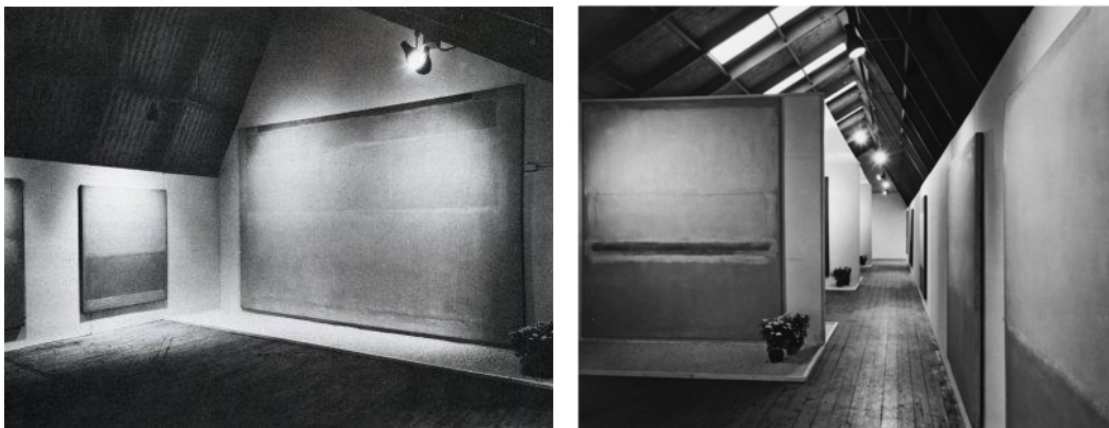
“Ele estava a tentar fazer pinturas que nos dessem a sensação, quando nos posicionássemos diante delas, de ser “muito íntimas e humanas”. Via-nos como “companheiros das suas pinturas”, o ingrediente que as permitia “funcionar”. A sua crença na capacidade das suas obras de arte, *color field*, provocarem uma reação espiritual no era tal que começou a estipular regras estritas sobre a maneira como deveriam ser expostas e quem poderia vê-las (...).<sup>391</sup>”

---

<sup>391</sup> GOMPERZ, Will (2012) *Isso é arte?* 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. ZAHAR. p. 182

## 2) Exposição “Mark Rothko”

**“A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer, it dies by the same token. It is therefore a risky and a feeling act sensed out to the world<sup>392</sup>.”<sup>393</sup>**



*Figura 6 Associação de Arte Contemporânea, Houston, TX. 1957. Vista da Instalação "Mark Rothko" (imagem retirada do livro: DOHONEY, Ryan (2019) Saving Abstraction, Morton Feldman, the de Menils, and the Rothko Chapel. Oxford University Press, Cambridge, USA. p.114-115*

A 5 de Setembro de 1957<sup>394</sup>, foi realizada uma exposição com quinze quadros do pintor Mark Rothko, na Associação de Arte Contemporânea<sup>395</sup> em Houston (Anexo 8, fig. 22), Texas, tendo como responsável pela curadoria, Jermayne MacAgy (1914–1964)<sup>396</sup>(Anexo 8, fig. 21). Ao longo da sua vida, Jermayne foi curadora, professora de arte e

---

<sup>392</sup> SHAMA,Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Produção de Carl Hindmarch. Intérprete: Simon Schama. BBC (15:00 – 15:27)

<sup>393</sup> “Uma imagem vive do companheirismo, expandindo-se e acelerando-se aos olhos do observador sensível, morrendo da mesma forma. É, portanto, um ato arriscado e sentimental percebido pelo mundo.”

<sup>394</sup> Esta exposição esteve desde 5 de Setembro de 1957 a 6 de Outubro de 1957

<sup>395</sup> Atual Museu de Arte Contemporânea

<sup>396</sup> ver anexo 2

foi a primeira diretora do Museu de Arte Contemporânea em Houston, entre 1955 e 1999, onde organizou 29 exposições. O objetivo desta exposição era questionar a *Arte Abstracta*: o que representava, como se comunicava e a sua finalidade.

“Quando Jermayne MacAgy viveu, ela era conhecida nos ciclos de arte como pioneira na arte de exhibir. (...) As suas exposições pareciam provar o ponto de Marcel Duchamp. O espetador completa (adquire) a criação. Sem a cooperação do espetador, a obra de arte não existe. O talento dela assegurava essa cooperação. Cada uma das suas instalações produziam um milagre atmosférico que colocava a obra, de tal forma, numa luz, que esta brilharia e conversaria com quem se dispunha a contemplar<sup>397</sup>.”

MacAgy conhecia pessoalmente o artista Mark Rothko (desde 1947), sendo que essa amizade motivou a comissão de uma exposição. As pinturas do Rothko provocavam diversas opiniões que oscilavam entre as extremidades: “Portas para o inferno, paredes de luz”.

“Pendurado num quarto, a pintura da sua autoria afeta imediatamente tudo na sala. As suas telas têm uma forma curiosa de transformar as pessoas diante delas. A pele, o cabelo, as roupas, o tamanho, o gesto deles assume uma claridade e brilho como de um sonho<sup>398</sup>, irreal ou espectral.

---

<sup>397</sup> JSTOR (1968) JERMAYNE MACAGY: An Exhibition and a Tribute. *Art Journal*, Volume 28, nº2. CAA. p 179-186.

<sup>398</sup> ISSU, Mark Rothko by contemporary museum Houston: exhibition catalogue.

Por outras palavras, é como se a pintura esvaziasse o espaço criando, simultaneamente, um vazio, que reduz as coisas a uma existência apenas absoluta ou ideal. “O espetador tem associações: a pintura compromete-se a rejeitá-las”<sup>399</sup>.

“Como os outros expressionistas abstratos, Rothko produziu pinturas altamente evocativas baseadas em elementos formais ao invés de conteúdo representacional específico para eliciar respostas emocionais no espectador.”<sup>400</sup>

No que toca à indução do olhar, esta ocorre quando MacAgy toma a decisão de colocar junto de cada obra dois vasos de flores (fig.6) assentes numa linha de rochas agregadas no chão (cascalho) que sugeriam um altar, bem como canteiros de flores na entrada<sup>401</sup> para que, dessa forma, relembre ao público do que realmente se trata o ato de observar.

Neste caso, as flores simbolizam o ato intuitivo de contemplação, que passa pelo pressuposto da ausência de interrogações complexas quanto às tecnicidades da flor, por exemplo.

Jermayne, “(...) desviou-se do seu caminho para ter flores belas na entrada — flores verdadeiras, canteiros. Era realmente para lembrar, no geral, que não começamos a perguntar porquê que as flores têm alguma cor — nós relaxamos e apreciamos a beleza das flores. Foi uma maneira interessante de lembrar ao público que este não deve ficar aborrecido com as pinturas do Rothko, por não existir uma imagem, nenhum sujeito. **O que é a imagem de uma flor? É só uma cor, é só uma flor.**”<sup>402</sup>

---

<sup>399</sup> ISSU, Mark Rothko by contemporary museum Houston: exhibition catalogue.

<sup>400</sup> KLEINER, Fred S. (2020) *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, USA. p. 966

<sup>401</sup> Walter Hopps apud OBRIST, Hans-Ulrich. (2013) *A Brief History of Curating*. JRP\ Ringier, Zurich, Switzerland. p.20

<sup>402</sup> Walter Hopps apud OBRIST, Hans-Ulrich. (2013) *A Brief History of Curating*. JRP\ Ringier, Zurich, Switzerland. p.20

Pelo contrário, tende-se a apreciar calma e desinteressadamente a beleza da flor e o efeito provocado pelas diversas conjugações de cores das pétalas. O amarelado e o laranja de um girassol poderão despertar uma memória nostálgica de um nascer do sol, em que a mente é transportada para outro plano, sendo desencadeados sentimentos mais profundos.

“Embora as justaposições de cores cativassem visualmente, Rothko pretendia que fossem mais do que decorativas. Ele viu a cor como uma porta para outra realidade e insistiu que a cor podia expressar emoções humanas básicas — tragédia, êxtase, destruição.<sup>403</sup>”

Através dessa justaposição de cores, Rothko desenvolveu uma linguagem de comunicação com o sujeito<sup>404</sup>, que Jermayne exponencia através das flores, ao facilitar a passagem para a apreensão dessa mesma linguagem, por parte do sujeito.

Portanto, ao assumir uma postura de contemplação intuitiva propiciada pelas flores, o observador vai estar mais receptivo a assimilar essa nova abordagem pictórica, sendo que nesse processo, a ausência de outros tipos de elementos, para além das cores e formas sugeridas, é amenizada.

**“Não se trata do «agora», mas sim do «para sempre», é um sítio onde se vem para sentar nas luzes baixas e sentir os iões por aí, para ser levado em direção aos portais que abrem para as lixeiras da eternidade, para sentir a pungência das nossas vindas e idas, entradas e saídas, nascimentos e mortes (...). Poderá a Arte ser mais completa e mais poderosa? Não creio.<sup>405</sup>”**

---

<sup>403</sup> KLEINER, Fred S. (2020) *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, USA. p. 966

<sup>404</sup> ROTHKO, Christopher (2017) *Rothko: The Color Field Paintings Chronicle Books*. São Francisco. p.14

<sup>405</sup> SHAMA, Simon (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Produção de Carl Hindmarch. Intérprete: Simon Schama. BBC (58:02-58:38)

Em suma, Jermayne potencializou as obras de Rothko (ver anexo 9) e a sua recepção ou leitura, pois ao dispor as flores dessa forma estratégica, a curadora apoia-se num objeto exterior que, uma vez apresentado logo de início, provoca uma indução do olhar do sujeito, sendo que o mesmo é conduzido para uma forma de observar ou para o início de um processo de contemplação, na sua constituição mais simples.

Essa dinâmica do olhar orienta o sujeito, a partir de um objeto visual que vai exponenciar o desencadeamento de uma experiência de sensações, percepções e sentimentos.

## **Implicações estéticas — Responsabilidades do curador**

A partir dos estudos de caso trabalhados, entende-se a interferência e contributo do curador, bem como a influência desta prática diretamente no percurso do sujeito:

- criação ou transposição de cenários, onde o espaço e a narrativa tornam-se em ferramentas que podem ser usadas para criar uma dinâmica que orienta o olhar, induzindo assim o observador à reprodução de uma experiência que se assemelha a um evento separado;
- incitação a uma determinada postura, a partir da isolação de uma obra e um gesto ou uma atitude que situa o observador remetendo para autorreflexão, o que se liga de imediato com um estatuto do ser;
- auxílio à leitura de uma obra, a partir da colocação estratégica de um objeto exterior, induzindo o observador para um processo particular de contemplação;
- conexão de culturas através de elementos de aproximação;
- promoção positiva ou negativa (deturpando para fins menos honrosos, como foi o caso da exposição “Entartete Kunst”).

Neste sentido, o curador desempenha um papel importante no que toca à produção e gestão cultural contemporânea, cuja dimensão simbólica implica a transformação das obras de arte num discurso cultural: desde o gosto individual ao discurso teórico, passando pelos discursos da comunicação.

“Há uma semelhança fundamental com o ato de curar que, no seu aspeto mais básico, passa pela simples conexão de culturas, aproximando os seus elementos — a tarefa da curadoria é fazer junções, para permitir que diferentes elementos se toquem. Pode descrever-se como uma

tentativa de polinização da cultura ou uma forma de mapeamento<sup>406</sup>”.

Para que isso seja possível, o curador estabelece um tipo de diálogo com o público, estudando, compreendendo e conhecendo-o para poder determinar o público-alvo de uma dada exposição.

Por isso, o curador precisa de entender e, por vezes, decifrar uma determinada obra de arte, existindo uma necessidade de ter em consideração o olhar do público e as suas respetivas diferenças.

Sendo assim, “(...)para desenvolver dispositivos de apresentação e perceção dos trabalhos artísticos (...)”<sup>407</sup>, o curador tem que ser um “espetador atento”, ou seja, perante esse “ver” está implícita a ação de “(...) agir sobre com esse ver<sup>408</sup>”, por isso, realiza uma dessecação metafórica da obra, assumindo um “papel de investigador, em que procura conhecer e questionar as opções ou as razões do fazer(...)”<sup>409</sup> e no final, é um “possibilitador que desinquieta, uma caixa de ressonâncias e mistura, um amplificador e um acelerador”<sup>410</sup>.

Por conseguinte, a leitura das obras dos artistas é dada pelo curador, que faz este espécime de 'link' invisível entre as peças, os artistas e os conceitos, para que o público entenda as obras<sup>411</sup>. Assim, o curador torna-se num sistema de ligação entre pessoas<sup>412</sup>, através de um olhar “sensível” que influencia e dinamiza o conteúdo exposto para fazer sentido.

---

<sup>406</sup> OBRIST, Hans Ulrich (2015) *Ways of Curating*. Peguin. p.8

<sup>407</sup> Ana Ruivo Apud SARA e ANDRÉ, Uma Breve História da Curadoria, sistema Solar, Lisboa, Portugal. pg.386

<sup>408</sup> Ana Ruivo Apud SARA e ANDRÉ, Uma Breve História da Curadoria, sistema Solar, Lisboa, Portugal. pg.386

<sup>409</sup> Ana Ruivo Apud SARA e ANDRÉ, Uma Breve História da Curadoria, sistema Solar, Lisboa, Portugal. pg.386

<sup>410</sup> Ana Ruivo Apud SARA e ANDRÉ, Uma Breve História da Curadoria, sistema Solar, Lisboa, Portugal. pg.386

<sup>411</sup> PAULINE Foessel, CULTURA AO MINUTO, Rede social para curadores de arte apresentada na ARCOLisbo. Pauline Foessel é uma curadora de arte.

<sup>412</sup> AFFREIXO Rodrigo (2017) Artigo “Obras efémeras de grandes artistas no Porto até Junho” gps - artes plásticas.

“Na curadoria existe uma necessidade de recorrer a estratégias flexíveis. Todas as exposições são espetáculos únicos, e idealmente, aproximam-se o máximo possível do artista.<sup>413</sup>”

Desta forma, a obra surge ao espectador, condicionada de maneiras diferentes. Como tal, essas estratégias flexíveis adaptam-se mediante o “espetáculo”, por essa razão o corpo de trabalho tem um resultado inerente à relação e ao entendimento do olhar do público, que apela a uma sensibilidade perante o conteúdo exposto.

Contudo, é fundamental compreender que algumas exposições ou autores trabalham sobre uma determinada temática que condiciona a narrativa do curador. Por exemplo, se uma exposição foi realizada a partir da temática da reciclagem e do reaproveitamento de peças para fins artísticos, então a narrativa do curador irá circunscrever em torno desse “mundo”, ou seja, da temática, do conhecimento dos materiais concretos que foram usados, incluindo das técnicas de desenvolvimento das obras e do pensamento e incentivo que levaram o artista a optar por um caminho “x” em vez de “y”.

**Para mim a curadoria é um método, não se trata apenas de fazer escolhas de exibição ou produção, a curadoria é sempre autoral de certa maneira — eu posso controlar processos que me são externos, mas o início não é da minha responsabilidade — (...) porque o trabalho de curadoria não é sobre exposições de obras, é sobre o desenvolvimento de significados críticos em parceria e na discussão com artistas e públicos<sup>414</sup>**

Desta forma, o curador é uma espécie de *interface*<sup>415</sup>, isto é, um mediador entre os artistas e o público, que age como um *host*<sup>416</sup>, tornando-se num co-produtor de arte, que

---

<sup>413</sup> OBRIST, Hans-Ulrich. (2013) A Brief History of Curating. JRP\ Ringier, Zurich, Switzerland.p.17

<sup>414</sup> Barnaby Drabble, Apud. Graham, Beryl e Cook, Sara (2010) *Rethinking Curating art after new media, the MIT press, Cambridge, USA*. p. 10

<sup>415</sup> Graham, Beryl e Cook, Sara (2010) *Rethinking Curating art after new media, the MIT press, Cambridge, USA*. p. 10

<sup>416</sup> Graham, Beryl e Cook, Sara (2010) *Rethinking Curating art after new media, the MIT press, Cambridge, USA*. p. 124

produz significação. Por outras palavras, o curador é quem vai trabalhar as melhores formas de relacionar o sujeito com a obra, para que a leitura da narrativa, em que a exposição incide, seja facilitada.

De um ponto de vista estético, a experiência estética não se “passa” para outrem, no que toca à sua universalidade, porém, é no ponto onde o sujeito partilha discursivamente a sua experiência que se situa a esfera do curador, o que significa que os atos do curador têm implicações estéticas e situam-se numa linha ténue, por isso as responsabilidades implícitas no gesto curatorial são reforçadas.

## Conclusão

O curador é aquele que assume as estribeiras na elaboração de projetos expositivos, assemelhando-se a um arquiteto, sendo que é quem decide quais as obras que são selecionadas, a ordem em que são expostas e o modo com que se articulam com o espaço e o local. Encarrega-se por manter o conteúdo claro e didático, sem exceder nem escassear, apenas o essencial para evitar pensamentos lineares, promovendo múltiplas visões.

No que toca à apreensão e ao valor da arte, algumas obras têm uma adesão imediata, sendo rapidamente apreendidas por uma vasta parte da sociedade. Mesmo as obras antigas continuam a provocar sensações ao sujeito, dado que permite estabelecer uma conexão com a história de outras épocas, manifestos intelectuais ou discussões temporais, e isso estimula quer a nível emocional, bem como perceptivo, pois provoca, de certa forma, uma «experiência estética» profunda (vivenciar o passado), como se dá no caso das obras de museus, históricas ou científicas.

Contrariamente, outras obras carecem de uma intervenção por parte do curador, para que esta se sobressaia ou até mesmo para que a própria mensagem seja passada e compreendida, estando dependentes da forma como a obra é tratada, isto é, o curador decifra a obra e facilita, assim, o processo de apreensão das obras pelo sujeito.

Para ler um livro, só é possível se um indivíduo já tiver na sua posse o conhecimento do abecedário, para compreender uma temática só é exequível se o mesmo estiver a par do seu significado e evolução, o curador é como um contador de histórias que se apresenta diante de um seminário.

As decisões e formas como o curador cria uma narrativa são delicadas e têm um peso cultural, assim, para que o observador apreenda a mensagem certa, quer o objetivo concreto do artista, quer as temáticas pré-estabelecidas, o curador tem que utilizar estratégias para poder orientar o recetor.

A partir do trabalho realizado e em suma, entendeu-se uma relação entre os contextos de produção e, neste caso específico, exibição e a curadoria das obras de arte. Ao conjugar-se o ato de contemplar com a estratégia essencialmente curatorial, entende-se que se trata de uma condução por parte do curador, que induz o sujeito para uma imersão numa narrativa específica, através do resultado que se obtém a partir desse mesmo olhar.

Há uma ponte entre uma obra de arte e a experiência que possibilita relações entre obra, objeto e experiência do sujeito (isoladamente). No final, apesar do curador encaminhar a experiência, esta será sempre pessoal e intransmissível, e cada um terá as suas próprias associações que, entre esse jogo de símbolos e sentimentos, estará o sistema da linguagem que permite relacionar com o mundo de um modo geral.

Portanto, apesar de haver uma indução por parte do curador e, por conseguinte, uma responsabilização dos seus gestos, é evidente a importância do papel do curador na execução dos projetos expositivos e outros (pois a curadoria tem vindo a disseminar-se para outras áreas).

## Referências Bibliográficas

**ABBAGNANO**, Nicola (1994) *Historia de la Filosofía*. 3o Vol. La filosofía del Romanticismo - La filosofía entre los siglos XIX y XX. Hora, S.A..Barcelona, Espanha.

**ABBAGNANO**, Nicola. (1969-1970) *História da Filosofia*. 2o v.: A escola peripatética, o estoicismo, o epicurismo, o ceptismo, o eclecticismo, o neoplatonismo, a filosofia patristica, Gnose, S. Agostinho. Presença, Lisboa, Portugal.

**ABBAGNANO**, Nicola. (1969-1970) *História da Filosofia*. 6o v.: As origens da ciência, Copérnico, Galileu, filosofia moderna, Descartes, Hobbes, a lógica de Port-Royal, Pascal, Espinoza. Presença, Lisboa, Portugal.

**ABBAGNANO**, Nicola. (1969-1970) *História da Filosofia*. 7o v.: Leibniz, Vico, Locke, Berkeley, Hume, o iluminismo inglês, Montesquieu, Voltaire, os enciclopedistas, Condillac, Rousseau. Presença, Lisboa, Portugal.

**ABBAGNANO**, Nicola. (1969-1970) *História da Filosofia*. 11o v.: O positivismo evolucionista, Spencer, Taine, Renan, Nietzsche, o espiritualismo, a filosofia da acção, o modernismo, Sorel / tradução de António Ramos Rosa. Presença, Lisboa, Portugal.

**ABBAGNANO**, Nicola. (1969-1970) *História da Filosofia*. 14 vol.: O neo-empirismo, a semântica, a fenomenologia, Husserl, o existencialismo, Heidegger, Sartre, teologia da informação e cibernética, estruturalismo. Presença, Lisboa, Portugal.

**ABBAGNANO**, Nicola. (2007) *Dicionário de Filosofia*. Martins Fontes, São Paulo, Brasil.

**ADORNO**, Theodor (1991) *The Culture Industry*. Routledge Classics. London and New York, England and USA.

**ADORNO**, Theodor (2002) *Indústria Cultural e Sociedade*. Paz e Terra, São Paulo, Brasil.

**ADORNO**, Theodor. HORKHEIMER, Max (2014) *Dialética do Esclarecimento*. Zahar, Brasil.

**AFFREIXO** Rodrigo (2017) Artigo “Obras efêmeras de grandes artistas no Porto até Junho” gps - artes plásticas.

**ANFAM**, David (1996) *Abstract Expressionism*. Thames And Hudson, London, England.

**ANFAM**, David (1998) *Mark Rothko on canvas - A Catalogue Raisonné*. Yale University Press, London, England.

**ANFAM**, David (2008) *Abstract Expressionism A world elsewhere*. Haunch of Version, New York, USA.

**ASHTON**, Dore (2003) *About Rothko*. Da Capo Press. USA.

**AUMONT**, Jacques (1997) *El ojo interminable: cine y pintura*. Paidós Iberica, Castela, España

**AUMONT**, Jacques. (2009) *A Imagem*. Edições Texto & Grafia, Lisboa, Portugal.

**AZEVEDO**, Cristina. DIAS, Fernando Rosa. (2007) *As Artes Visuais e as outras artes: As primeiras Vanguardas*. FBAUL, Lisboa, Portugal.

**BACHELARD**, Gaston (1998) *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes, São Paulo, Brasil.

**BACHELARD**, Gaston (2001) *O Ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Martins fontes, São Paulo, Brasil.

**BARRON**, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York, USA.

**BASSIE**, Ashley (2012) *Expressionism*. Parkstone International. New York, USA.

**BAYER**, Raymond (1978) *História da Estética*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal.

- BEHR**, Shulamith (2000) *Expressionismo*. Editorial Presença, Lisboa, Portugal.
- BELCHER**, Michael (1994) *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. Ediciones Trea, S.L., España.
- BENJAMIN**, Walter (2013) *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade*. L&PM Editores, Brasil.
- BHASKAR**, Michael (2016) *Curation: the power of selection in a world of excess*. Piatkus, London. p
- BOURDIEU**, Pierre (1989), *Social space and symbolic power; Sociological Theory*, Vol. 7, nº 1. American Sociological Association. USA.
- BOURDIEU**, Pierre (1993), *Actes de la Recherche en Sciences Sociales: Esprit d'État*. Gênes e structure du champ bureaucratique, nº 96-97. France p. 54-55
- BOZAL**, Valeriano (2000) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España
- BOZAL**, Valeriano (2000) Immanuel Kant, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.186-197.
- BOZAL**, Valeriano (2000) Orígenes de la estética moderna. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.19-30.
- BRESLIN**, James E.B. (1993) *Mark Rothko - A Biography*. The University Of Chicago Press, USA.
- BULCÃO**, Marly (2003) Revista Reflexão, BACHELARD *A noção de Imaginação*. nº 83/84 Campinas. p.13-14
- CARCHIA**, Gianni e Paolo d'Angelo (2009) *Dicionário de estética*. Edições 70., Lisboa, Portugal.
- CARREÑO**, Francisca Pérez (2000) La estética empirista, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporánea*. Coordinación de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España p.32-47
- CARROL**, Noell (1999) *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Routledge, London and New York, England and USA.
- CHESNEY**, Mary Fuller (1973) *A period of exploration San Francisco 1945-1950*. The Oakland Museum, Oakland, USA.
- CHIPP**, Herschel B. (1999) *Teorias da Arte Moderna*. Martins Fontes, São Paulo, Brasil.
- CLEARWATER**, Bonnie (1984) *Mark Rothko works on paper*. Hudson Hills Press, New York, USA.
- CORCUFF**, Philippe (1997), *As Novas Sociologias*. Construções da realidade social, Sintra, Vral Ida, Portugal.
- CRUZEIRO**, Cristina Pradas (Ed.). (2017) *MIGRAÇÕES — processos migratórios e práticas artísticas em tempos de guerra: do século XX à atualidade*. FBAUL, Lisboa, Portugal.
- CSIKSZENTMIHALYI**, Mihaly e Robinson, Rice. (1990) *The Art of Seeing* An interpretation of the aesthetics encounter. The J.Paul Getty Trust, California, USA.
- D'ANGELO**, Paolo (1998) *A estética do romantismo*. Editorial Estampa, Lisboa, Portugal.
- DIAS**, F. R. (2007) Sublime e Pintura: o olhar abismado. *In Arte Teoria* nº9. Faculdade de Belas-Artes, Portugal. p. 92-120
- DIAS**, F. R. (2012) *O feio para além do belo: O expressionismo e a estética do feio*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Portugal. p. 147-155
- DIAS**, F. R. (2020). Arte e loucura — arte em asilo, arte bruta e história da arte: Institucionalização da loucura e autonomia da esfera artística. *Convocarte* nº11. CIEBA. Lisboa, Portugal. p.8-29

- DIAS**, F.R. (2019) *Arte e Tempo / Art et Temps / Art and Time. Convocarte*, nº8 CIEBA, Lisboa, Portugal. p.10-20
- DIAS**, F.R. (2019) *Arte e Tempo / Art et Temps / Art and Time. Convocarte*, nº9 CIEBA, Lisboa, Portugal. p. 10-22
- DOHONEY**, Ryan (2019) *Saving Abstraction*, Morton Feldman, the de Menils, and the Rothko Chapel. Oxford University Press, Cambridge, USA.
- DUBE**, Wolf-Dieter. (1972) *The Expressionists*. Thames and Hudson, London, England.
- ENGLAND**, David, SHIPHARST, Thecla, KINNS, Nick (2016) *Curating the digital Space for art and interaction*. Springer International, Switzerland.
- FERRY**, Luc (2003) *Homo Aesthetics: the invention of taste in the democratic age*. The University of Chicago Press, Chicago, London.
- FERRY**, Luc (2009) *Kant: Uma leitura das três “Críticas”*. DIFEL, Brasil.
- FRANÇA**, José Augusto (1967) *Oito ensaios sobre arte contemporânea*. Publicações Europa-América. V41, Porto, Portugal.
- GLIMCHER**, Mark (1992) *The art of Mark Rothko into an unknown world*. Barrie and Jenkins, London, England.
- GOMPERTZ**, Will (2012) *Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. ZAHAR, São Paulo, Brasil.
- GOMPERTZ**, Will (2013) *What are you looking at? The surprising, shocking, and sometimes strange story of 150 years of modern art*. Penguin Group, Nova York, USA.
- GRAHAM**, Beryl e Cook, Sara (2010) *Rethinking Curating art after new media*, the MIT press, Cambridge, USA.
- GUYER**, Paul (2014) *A history of modern aesthetics, the eighteenth century, Volume 1*. Cambridge University Press USA.
- HOPKINS**, David (2000) *After Modern Art 1945-2000*. Oxford University Press, USA.
- HUENER**, Jonathan, NICOSIA, Francis R. (Ed.). (2009) *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. Berghahn Books. Oxford, New York, USA.
- HUISMAN**, Denis (1954) *A estética*. Edições 70, Portugal.
- JAUSS**, Hans Robert (1994) *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Editora Ática S.A. São Paulo, Brasil.
- JAY**, Martin. (1944) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Los Angeles, California, USA.
- JSTOR** (1968) JERMAYNE MACAGY: An Exhibition and a Tribute. *Art Journal*, Volume 28, nº2. CAA. p.179-186.
- JIMINEZ**, Marc (1999) *O que é a Estética?* Editora UNISINOS. Brasil.
- JR.**, João Francisco Duarte. (1986) *O que é a beleza*. Brasiliense, São Paulo, Brasil.
- KANT**, Immanuel (1984), *Lo Bello y lo Sublime – La Paz Perpetua*, [Colección Austral nº 612]. Madrid: Espasa Calpe, España.
- KANT**, Immanuel, MEREDITH, James, WALKER, Nicholas (2007). *Critique of Judgement*. Oxford University Press, USA.
- KLEINER**, Fred S. (2020) *Gardner’s Art Through the Ages: A Global History*. Cengage Learning, USA.
- KLIN**, Richard (2016) *Abstract Expressionism For Beginners*. For Beginners. USA.

- KOERNER, J. L.** (1990) *Caspar David Friedrich and the Subject of the Landscape*. Reaktion books, London, England.
- MARCUSE, Hebert** (1973) *A ideologia da sociedade industrial*. ZAHAR Editores, Brasil.
- MEUMANN, DR.E.**(1930) *A estética Contemporânea*. Imprensa da Universidade, Coimbra, Portugal.
- MORA, José Ferrater.** (1991) *Dicionário de filosofia*. Publicações Dom Quixote, Lisboa, Portugal.
- NOGUEIRA, Isabel** (2011) *Separata da Revista Estudos do Século XX. Fazer História Contemporânea*, Nº 11, Universidade de Coimbra, Portugal.
- OBRIST, Hans-Ulrich** (2015) *Ways of Curating*. Pequin, London, England.
- OBRIST, Hans-Ulrich.** (2013) *A Brief History of Curating*. JRP\ Ringier, Zurich, Switzerland.
- PAULINE FOESSEL, CULTURA AO MINUTO**, Rede social para curadores de arte apresentada na ARCOLisbo.
- PERNIOLA, Mário.** (1998) *A estética do século XX*. Editorial Estampa, D.L. Lisboa, Portugal. Obra publicada por ocasião da exposição.
- PONTY, Maurice Merleau** (2013), *O Olho e o Espírito*, Nova Veja, Portugal. p. 80
- RODRIGUEZ, Delfin** (2000) Teorías de la arquitectura en el siglo XVIII, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporânea*. Coordinacion de Valeriano Bozal. Volume I. La balsa de la Medusa 80. España.
- ROSENBLUM, Robert** (1975) *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition Friedrich to Rothko*. Thames and Hudson, London, England.
- ROSENFELD, Kathrin** (2009) *Estética*. Zahar. 2ª Edição. Portugal.
- ROTHKO, Christopher**(2017) *Rothko the color field paintings*. Chronicle Books, San Francisco, USA.
- ROTHKO, Mark** (2004) *The Artist's Reality Philosophies of Art*. Yale University Press, London, England.
- SARA e ANDRÉ**, *Uma Breve História da Curadoria*, sistema Solar,Lisboa, Portugal.
- SARTRE, Jean Paul.** (1936) *A imaginação*. Difel, D.L. Lisboa, Portugal.
- SARTRE, Jean-Paul.** (1993) *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, Círculo de Leitores, Lisboa, Portugal.
- SCARRE, Geoffrey** (1981) *KANT ON FREE AND DEPENDENT BEAUTY*, The British Journal of Aesthetics, Volume 21, Issue 4.
- SCRUTON, Roger** (2015) *Art and imagination: A study in the philosophy of mind*. St. Augustines Press, USA.
- SHAMA,Simon** (2006) [DVD/ Documentário] *The Power Of Art, Rothko*. Production de Carl Hindmarch. Interpert Simon Schama. BBC.
- SHAMA,Simon** (2006) *Power of Art BBC Books Ebury Publishing*, Great Britain.
- STRATHERN, Paul** (1996) *Kant em 90 minutos*. Zahar. Brasil.
- SUASSUNA, Ariano** (1972) *Iniciação à estética*. Editora JOSÉ OLYMPIO. Brasil.
- TATARKIEWICZ, Wladylaw** (2001) *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, criatividade, mimésis, experiência estética*. Editorial Teanos, España.
- TRÍAS, Eugénio** (1992), *Lo bello y lo siniestro*. 2ª ed. Debolsillo– Barcelona, España.
- TRÍAS, Eugenio** (2001) *O belo e o sinistro*. Editorial Ariel, Brasil.

**URBINA**, Ricardo Sánchez (1999) La recepción de la obra de arte. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Coordinación de Valeriano Bozal, Volume II. La Balsa de la Medusa, 81. Madrid, España. p.213-228

**VIDAL**, Carlos. (2015) *Invisibilidade da pintura: uma história de Giotto a Bruce Nauman*, Fenda Edições, Lisboa, Portugal.

**WALDMAN**, Daniel (1986) *Mark Rothko*. Thames and Hudson, London, England.

**WEPPELMANN**, Stefan, **WOLF**, Gerhard (2009) *Rothko/Giotto*. Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlin, Deutschland.p.

**ZACCARA**, Madalena e Betânia, Maria e Wilner, Renata (2012) *Arte, Cultura e Memória*. 23ª ed. Editora UFP, Brasil.

**ZEKI**, Semir.(1999) *Inner Vision: an exploration of art and the brain*. Oxford University Press. New York,USA.

## **WEBGRAFIAS**

**CLEAVAND MUSEUM OF ART**, *Studio Play*. Disponível em <https://youtu.be/xh7KIRO4cHg> Acesso em Agosto de 2020

**CULTURA AO MINUTO**, *Rede social para curadores de arte apresentada na ARCOLisbo*. Disponível em <https://www.noticiasao minuto.com/cultura/1254178/rede-social-para-curadores-de-arte-apresentada-na-arcolisboa> Acesso em: 17 de Maio de 2019

**ISSU**, *Mark Rothko* by contemporary museum Houston: exhibition catalogue. Disponível em [https://issuu.com/thecmh/docs/mark\\_rothko](https://issuu.com/thecmh/docs/mark_rothko) Acesso em Maio de 2019

**JOURNAL FOR ARTISTIC RESEARCH**, Editorial JAR 20. Disponível em <https://jar-online.net/issues/20> Acesso em Agosto de 2020

**MAR E RAÍZES**, *Entrevista com Margarida Palma*. Disponível em <http://mareraizes.blogspot.com/2009/05/entrevista-com-margarida-palma.html> Acesso em: 20 de Março de 2019

**TEDX TALKS**, Art in the Age of Instagram, Jia Feii, TEDXMarthasVineyard. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8DLNFDQt8Pc> Acesso em Agosto de 2020.

**THE SHOOL OF LIFE**, Burke on: the sublime. Disponível em [https://youtu.be/BvzG\\_p\\_sdOQ](https://youtu.be/BvzG_p_sdOQ) Acesso em Maio, 2019

**TSHA**, Macagy, Jermayne Virginia. Disponível em <https://tshaonline.org/handbook/online/articles/fmaea> Acesso em Maio de 2019

## Anexos

### 1. Pinturas de dois naufrágios



Figura 7 “Naufrágio de um Cargueiro”, William Turner, c. 1810 (Imagem retirada de: <https://artsandculture.google.com/asset/naufr%C3%A1gio-de-um-cargueiro/sQGKScWwUEhaOw?hl=pt-PT>)



Figura 8 “Naufrágio do S. Esperança”, Caspar D. Friedrich, c. 1824 (Imagem retirada de: <https://artrianon.com/2018/07/24/obra-de-arte-da-semana-o-mar-de-gelo-de-caspar-david-friedrich/>)

## 2. “O caminhante sobre o mar de névoa”



Figura 9 “O Caminhante sobre o mar de névoa”, Caspar David Friedrich, c.1818. (Imagem retirada de: <https://artrianon.com/2017/04/04/obra-de-arte-da-semana-caminhante-sobre-o-mar-de-nevoa-de-caspar-david-friedrich/comment-page-1/>)

### 3. “Guernica”



Figura 10 "Guernica", Pablo Picasso, c. 1937. (Imagem retirada de: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>)




Figura 11 Bombardeamento na cidade de Guernica, Espanha, 26 de abril de 1937. (Imagem retirada de: <https://www.dw.com/pt-br/1937-bombardeio-de-guernica/a-800994>)

#### 4. "Fountain"



Figura 12 "Fountain", Marcel Duchamp, c. 1917, replica 1964. (imagem retirada de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>)


## 5. Art in the Age of Instagram | Jia Jia Fei | TEDxMarthasVineyard



Art in the Age of Instagram | Jia Jia Fei | TEDxMarthasVineyard

166,147 views • Mar 2, 2016

2.8K 130 SHARE SAVE

**TEDx** TEDx Talks   
27M subscribers **SUBSCRIBE**

In this brilliant talk, Jia Jia Fei shares fascinating insights from her years at the forefront of the digital media revolution in art. She raises important questions about how the tools of our times are changing what art means to us and who can access it. This talk will leave you thinking about the impact of the social media on culture and the shape of things to come.

Jia Jia Fei is the Director of Digital, Jewish Museum and the former Associate Director, Digital Marketing at the Solomon R. Guggenheim Museum, where she catalyzed the museum's embrace of digital media through integrated social media, e-mail, web, mobile, and new media marketing initiatives to bring art to a broader public online. JiaJia received her BA in History of Art from Bryn Mawr College, and has lectured widely on social media and digital marketing at museum conferences and universities worldwide, including Museums & the Web, CultureGeek, College Art Association, Sotheby's Art Institute, New York University, University of Oregon, Fundación Proa, and MIT Media Lab.

This talk was given at a TEDx event using the TED conference format but independently organized by a local community. Learn more at <http://ted.com/tedx>

SHOW LESS

Figura 13 TEDx TALKS, Art in the Age of Instagram, Jia Feii, TEDxMarthasVineyard. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=8DLNFDQt8Pc>> Acesso em Agosto de 2020.

## 6. Entartete Kunst



Figura 14 Imagem retirada do livro: BARRON, Stephanie. (1991) *Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York. p.11,12, 33



Figure 15  
View of a portion of the south wall in Room 9, work by Beckmann, Fohr, Kirchner,  
Maeher, Nolde, Rohls, and Schmidt-Rottluff



Figure 16  
View of a portion of the south wall of Room 3, work by Baum, Belling,  
Campendonk, Drexel, Felsmüller, Egon Hofmann, Klee, and Nolde

Figura 15 Imagem retirada do livro: BARRON, Stephanie. (1991) Degenerated Art: The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. Los Angeles, CALIF: Los Angeles Country Museum of Art, New York. p.21

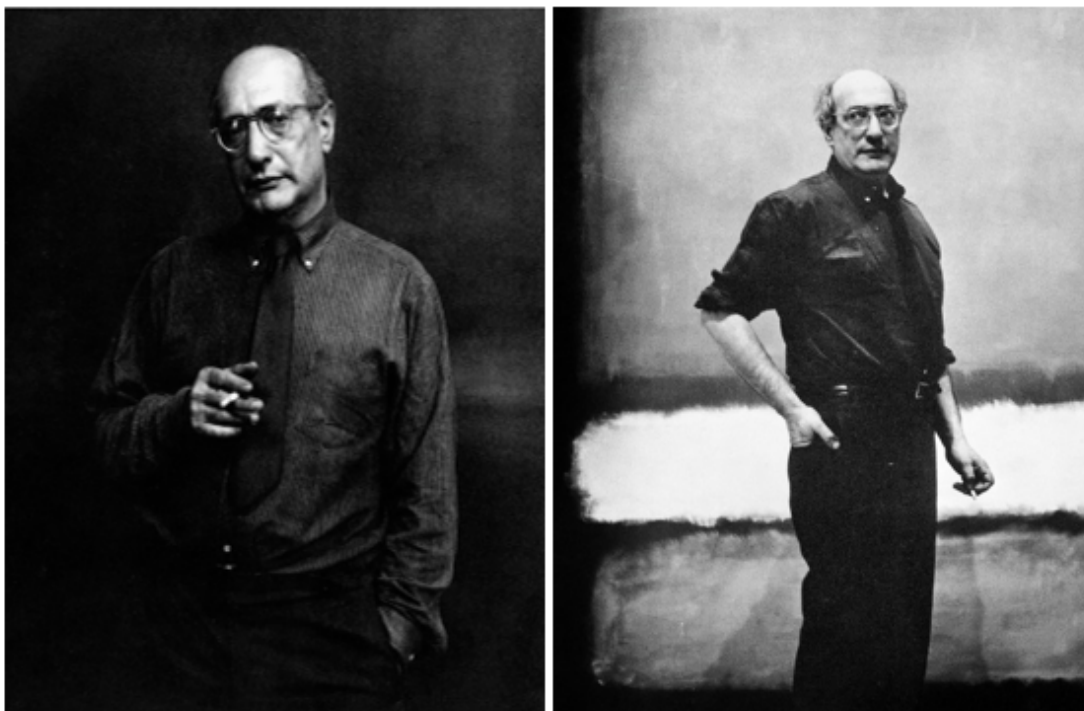


Figura 16 Imagem retirada do site:  
<https://artedegenerata.files.wordpress.com/2015/07/entartete-kunst-muenchen-original.jpg>

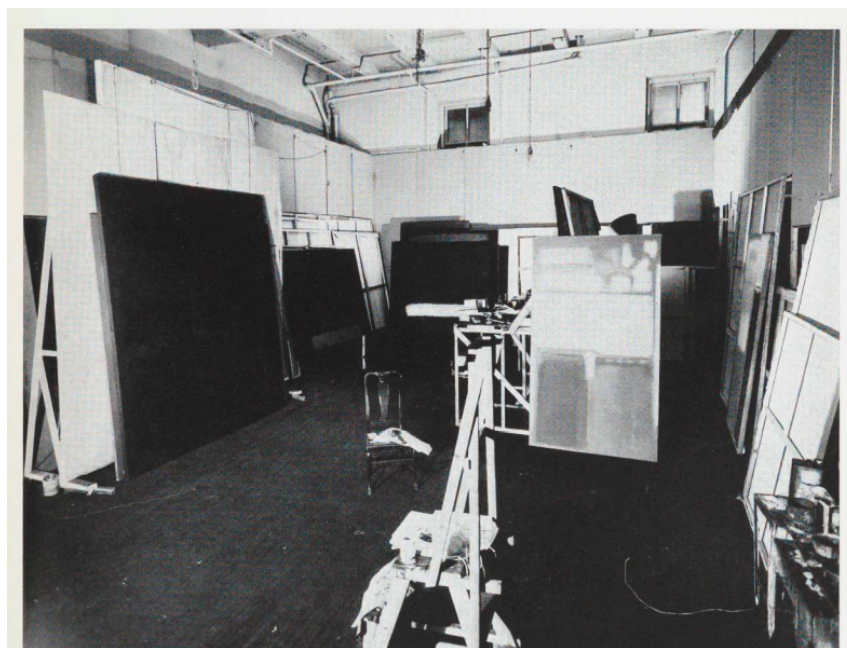


Figura 17 Imagem retirada do site: *Ausstellung\_ entartete\_kunst\_1937.jpg* (776 × 561 pixels, file size: 193 KB, MIME type: image/jpeg)

## 7. Rothko



*Figura 18* Imagens retiradas de <https://www.sothebys.com/en/articles/kunsthistorisches-museum-exhibition-mark-rothko-delves-into-his-unexpected-influences>



*Figura SEQ Figura 1\** ARABIC19, Rothko Studio, 1960. Foto de Herber Matter. (Foto retirada do livro "SELZ, Peter (1961) *Rothko: Mark Rothko, o museu de arte moderna Nova York*. Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York. p.2

1. *To us art is an adventure into an unknown world, which can be explored only by those willing to take the risks.*
2. *This world of imagination is fancy-free and violently opposed to common sense.*
3. *It is our function as artists to make the spectator see the world our way — not his way.*
4. *We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.*
5. *It is a widely accepted notion among painters that it does not matter what one paints as long as it is well painted. This is the essence of academicism. There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless. That is why we profess spiritual kinship with primitive and archaic art.*

MARK ROTHKO and ADOLPH GOTTLIEB

June 7, 1943

**Tradução da figura 18:**

1. Para nós, arte é uma aventura em rumo a um mundo desconhecido, cujo poderá ser explorado por aqueles que estão dispostos a aceitar os riscos.

2. Este mundo da imaginação é luxuosamente livre para se poder imaginar e opor-se violentamente ao senso comum.

3. É a nossa função como artistas fazer com que o espectador veja o mundo da nossa maneira - e não à dele.

4. Preferimos a simples expressão do pensamento complexo. Somos a favor de alargar a forma porque esta tem o impacto do inequívoco. Desejamos reafirmar a esfera pictórica. Somos a favor das formas planas porque estas destroem a ilusão e revelam a verdade.

5. É uma noção amplamente aceite entre pintores que não interessa o que um individuo pinta desde que seja bem pintado. Esta é a essência do academismo. Não existe o conceito de se fazer uma boa pintura sobre nada. Afirmamos que o sujeito é crucial e que apenas o assunto é válido, o que é trágico e intemporal. É por isso que preconizamos a afinidade espiritual com a arte primitiva e arcaica.

Mark Rothko e Adolph Gottlieb

7 de Junho de 1943

## 8. Jermayne MacAgy



Jermayne MacAgy at *The Tojan Horse: The Art of the Machine*, Contemporary Arts Museum Houston, 1958. Photo: Eve Arnold

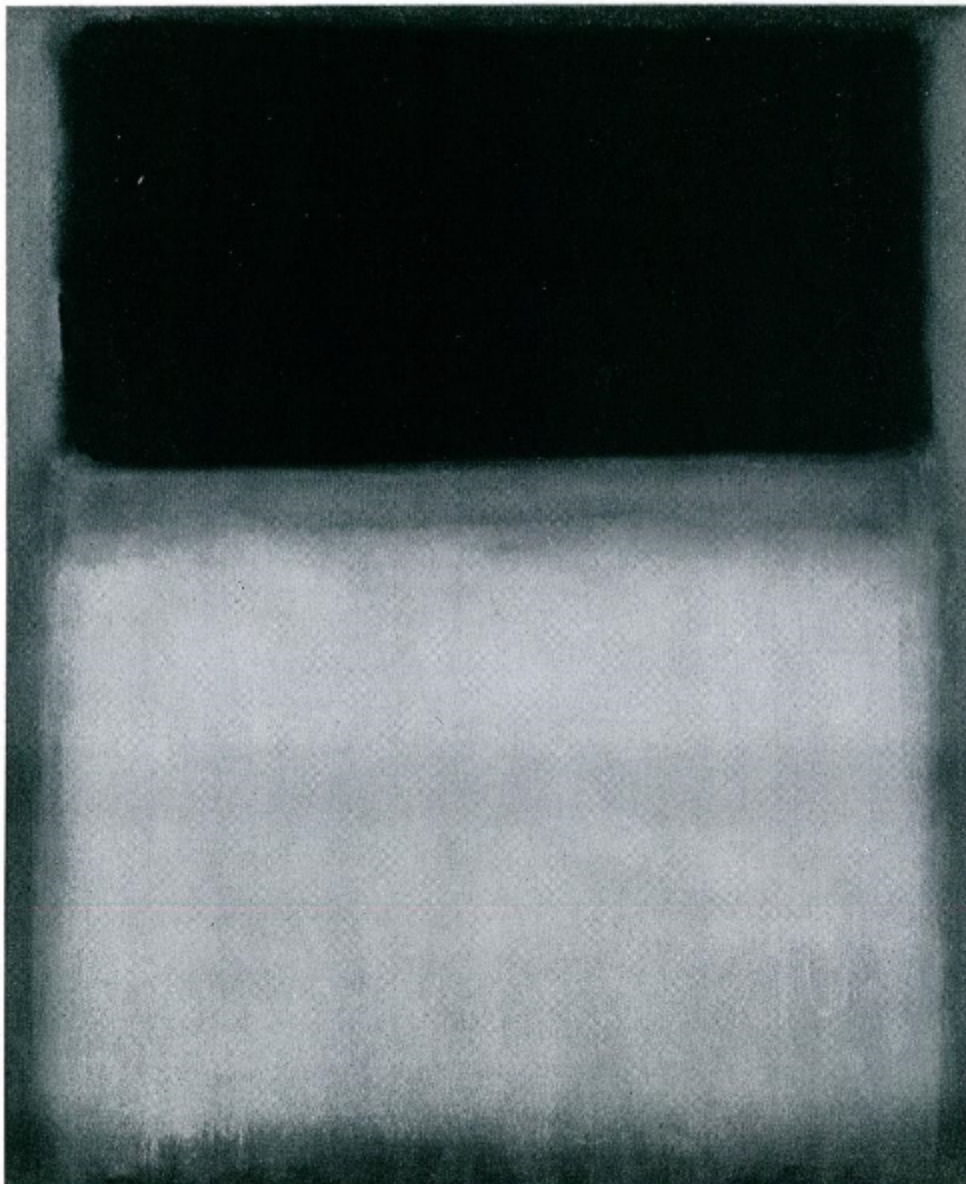
*Figura 21 Imagem retirada de: <https://www.menil.org/research/menil-archives>*



*Figura SEQ Figura \\*ARABIC22, Museu de Arte Contemporânea, Houston, construído em 1949 e atualmente demolido, imagem retirada de: [http://offcite.org/wp-content/uploads/sites/3/2010/03/SeeingWasBelieving\\_Cite40.pdf](http://offcite.org/wp-content/uploads/sites/3/2010/03/SeeingWasBelieving_Cite40.pdf)*

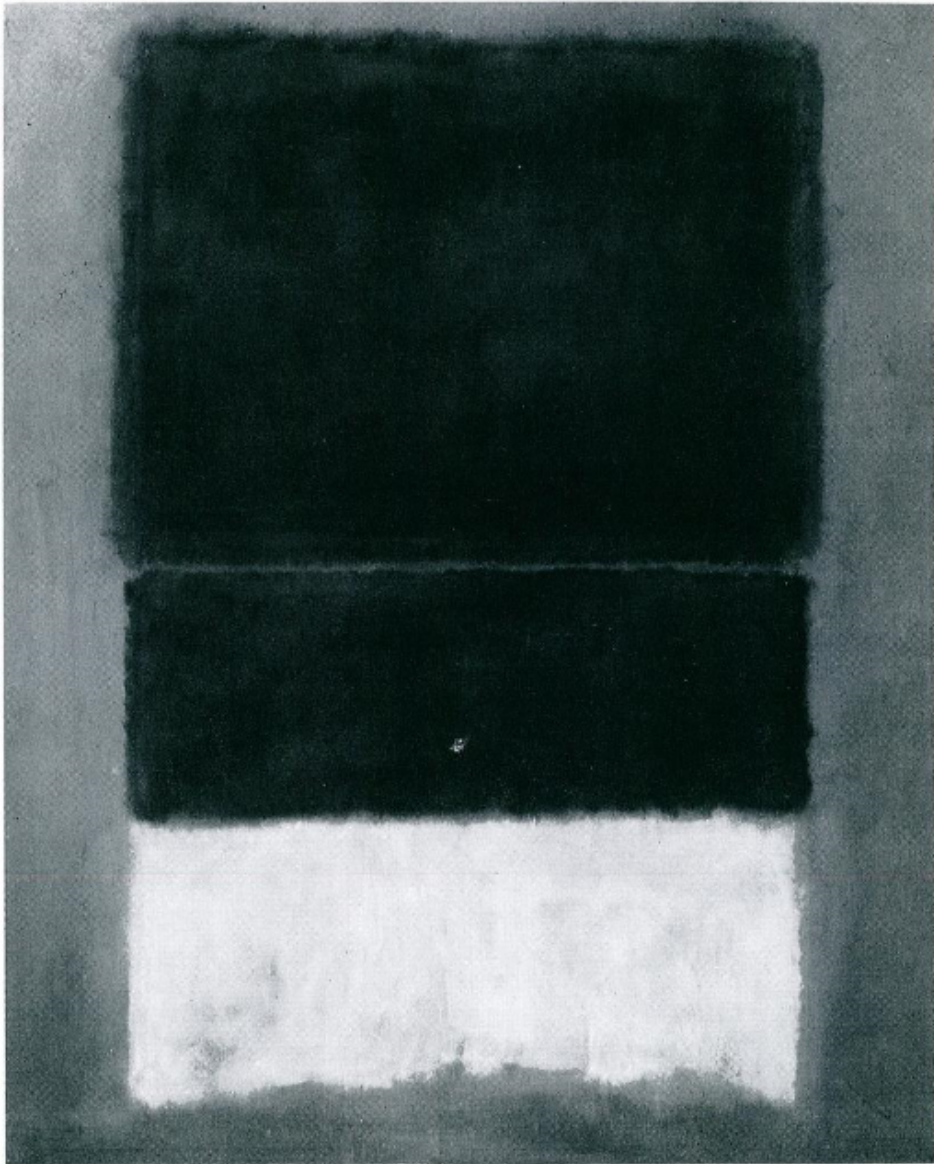
Jermayne Virginia MacAgy (1914–1964), iniciou a sua carreira como professora no departamento do museu Cleveland Museum of Art, onde trabalhou desde 1939 até 1941, onde adquiriu uma enorme experiência que se verificou no seu trabalho posterior como diretora do museu, cujo mesmo após mudança de diretoria permaneceu como assistente diretora.

**9. Algumas fotos do catálogo da exposição de 1957 de Rothko sob a curadoria de Jermayne MacAgy <sup>417</sup>**



---

<sup>417</sup> Imagens retiradas de: [https://issuu.com/thecamh/docs/mark\\_rothko](https://issuu.com/thecamh/docs/mark_rothko)





## 9. Murais Seagram



Figura 23 Murais Seagram, Room 100, foto de Shigeo Ogawa (imagem retirada de <https://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2015/12/colour-and-comfort-by-chemistry.html>)

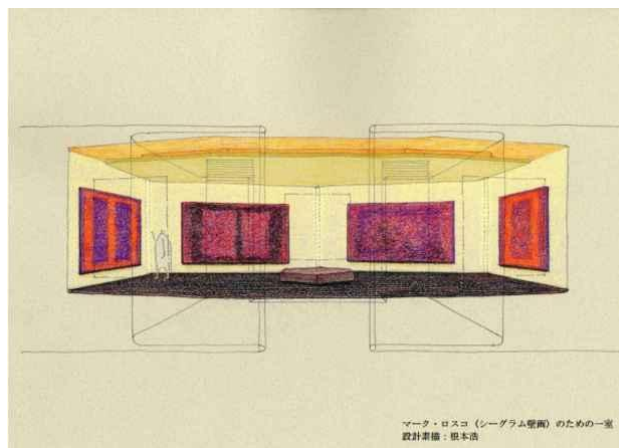


Figura 24 "The Mark Rothko Gallery (for the Seagram Murals) design sketch (imagem retirada de: <https://www.tokyoartbeat.com/event/2015/E816>)