

Entre o céu e a terra: transitando pelos raios do sublime através da obra *The Lightning Field* de Walter De Maria

VANESSA SEVES DEISTER DE SOUSA

■ 532

Vanessa Seves Deister de Sousa é Doutoranda e Mestra em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UNICAMP, Especialista em Metodologia do Ensino Superior pela Universidade do Norte do Paraná e Licenciada em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina. Como docente, trabalhou como professora temporária no curso de graduação em Arte da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná e como professora de Estética e História da Arquitetura e da Arte no curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Campo Real.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2131-8961>.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0379904755178564>.

AFILIAÇÃO: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) Campinas SP, Brail

■ RESUMO

Este artigo tem por objetivo analisar a obra *The Lightning Field* de Walter de Maria a partir de um de seus elementos mais fronteiriços: os raios. O recorte proposto encontra-se na recorrência da metáfora (ou “presentificação”) de um “raio” em parte da teoria do sublime. No artigo são colocados em diálogo os “raios” de autores como Longuino, Kant, Freud e Lyotard a fim de promover mais uma reflexão a respeito desta obra de arte contemporânea que tensiona as categorias tradicionais de análise e recepção da arte, borrando os limites entre escultura, natureza e paisagem.

■ PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea, paisagem, sublime.

■ ABSTRACT

This article intends to analyze Walter de Maria's work *The Lightning Field* from on of its most bordering elements: the thunderbolt. The proposed selection is found on the recurrence of the metaphor (or “presentification”) of a thunderbolt in part of the theory of the sublime. The article establishes a dialogue among the thunderbolts of authors such as Longuino, Kant, Freud and Lyotard, in order to promote one more reflection about this contemporary art work that tenses up the traditional categories of art analysis and reception, blurring the limits among sculpture, nature and landscape.

533 ■

■ KEYWORDS

Contemporary art, landscape, sublime.

Introdução

O território analisado no presente artigo é o estabelecido pelos fugazes limites da obra *The Lightning Field* de Walter de Maria. Trata-se de uma vasta baliza imaginária que recorta alguns quilômetros de terra, ascendendo para o céu. Dentro de suas fronteiras encontram-se nuvens, gotas de chuva e poeira desértica. Ingredientes de uma inusitada composição poética onde os “raios”¹ não são mais desenhados, mas apresentados como obras de arte para uma plateia vigilante que os aguarda no silêncio do deserto.

A obra tornou-se símbolo do impulso das artes plásticas em ultrapassar os limites das paredes dos museus e galerias. Ao mesmo tempo, aponta para o âmago questionador característico da arte contemporânea ao colocar em xeque o processo de institucionalização típico do mercado artístico. Sobre o assunto, Kátia Canton salienta que essas obras dos anos 1960 podem ser associadas ao “espírito norte-americano de conquistar novas fronteiras”:

Outra associação possível está no desejo de domesticar uma natureza intocada e agreste, não raro virgem da presença humana. A ação na natureza se deve também ao desejo desses artistas de buscar a solidão ou a meditação como contraponto à urbanização crescente. Em suma, a possibilidade de realizar uma construção junto à natureza, muitas vezes no isolamento, incita uma experiência estética inovadora (CANTON, 2009, p.18-19).

Tal “experiência inovadora”, frente à geografia sensível criada por Walter De Maria, provocou (e ainda provoca) profundamente os espectadores e a crítica de arte. Sendo assim, de que maneira é possível transpor em palavras a experiência estética de uma obra como *The Lightning Field*? Neste artigo, a abordagem se dará pela vereda do “sublime”.

Suspense na paisagem

É importante ressaltar que *The Lightning Field* é comumente classificada como uma *Land Art*. Ou seja, utilizando as palavras de Glória Ferreira (1999, p.185), este tipo de trabalho inaugura “uma nova relação entre forma e material, este não sendo apenas submetido à maestria do artista, mas carregando consigo outros níveis de significações que colocam em xeque os limites tradicionais entre os produtos da arte e os da natureza”.

Um dos fundadores do movimento *Land Art* é Walter De Maria que, ao lado de Robert Smithson, ficaram conhecidos por construírem trabalhos em grandes dimensões em locais distantes e isolados dos centros urbanos. Nas obras dos artistas *Land Art* os espectadores geralmente são convidados a percorrerem pelos ambientes poeticamente construídos de forma indissociável da paisagem natural.

Concebida como uma *Land Art* e inaugurada no ano de 1977, *The Lightning*

¹Sabe-se que as descargas elétricas dos raios são invisíveis. Apenas os relâmpagos são visíveis por conta do fenômeno luminoso. Mas como a palavra “raio” foi amplamente empregada enquanto sinônimo de “relâmpago”, optou-se em fazer o mesmo em diversos momentos do presente artigo.

Field trata-se de uma grande intervenção permanentemente localizada² no deserto do Novo México, nos Estados Unidos. O trabalho de proporções monumentais ocupa uma área superior a um quilômetro quadrado e possui acesso restrito. Para visitá-la é necessário abandonar máquinas fotográficas e aguardar o traslado do escritório do *Dia Art Foundation*, em Quemado, até o *The Lightning Field*, o que demora cerca de quarenta minutos.

Ao chegar num pequeno chalé, no qual o visitante obrigatoriamente deverá esperar por vinte e quatro horas até o retorno do transporte, ocorre o primeiro momento de apreciação da obra constituída por quatrocentos postes de aço inoxidável, dispostos em formato de “grelha”. As proporções impressionam, uma vez que cada poste possui cerca de seis metros de altura, organizados de maneira harmônica, compensando os desníveis do terreno e construindo uma linha geométrica no meio do deserto.

A identificação de que existe “algo de sublime” na obra de Walter De Maria é evidente não só na fala do artista como também é relatado por numerosos espectadores. A jornalista Dana Micucci escreveu, no ano de 2008, um artigo independente denominado *Sublime Beauty: a pilgrimage to Walter De Maria's The Lightning Field*, no qual descreve em detalhes sua experiência como espectadora e busca compará-la com o seu entendimento a respeito do conceito de sublime debatido por Immanuel Kant.

Entretanto, a jornalista apenas “flerta” com o conceito, indicando-o sem quase nenhum aprofundamento. O mesmo ocorre no emprego do termo em outros relatos a respeito da obra. Ou seja, é notável que *The Lightning Field* fomenta no público leigo algum vestígio do “indescritível” sentimento a que muitos se referem como “sublime”. Contudo, poucos são aqueles que se debruçaram, mesmo no campo acadêmico, neste conceito estético para esmiuçar a obra.

Dessa forma, a fim de debater sobre o “sublime” suscitado pela obra, de forma acadêmica, inicia-se o presente debate com a descrição da *land art* em questão feita pela professora e pesquisadora Camille Paglia (2014):

A obra não é tanto sobre relâmpagos, quanto acerca de aguardar o relâmpago: a ira de Deus ou o fulgor da revelação, o trovão da inspiração artística ou o amor à primeira vista. O ar é elétrico, com antecipações de suspense, como se os postes fossem antenas sintonizadas à sinais inaudíveis [...] Com os postes de metal de De Maria reunidos em um solo coberto de verde e de flores selvagens, O *campo de relâmpagos* se assemelha a uma das paisagens assombradas de Emily Dickinson, onde os mortos são testemunhas congeladas da eternidade (PAGLIA, idem, p.170-171).

Apesar de não utilizar a palavra “sublime” para descrever a obra de Walter De Maria, diversos elementos elencados pela pesquisadora remetem ao conceito.

Na fundação da teoria do sublime, encontra-se o livro de Longuino intitulado *Do Sublime*³. Nele, o autor elenca a natureza como uma das fontes desse fenômeno

²Em nenhum site oficial ou estudo sobre a obra foram reveladas as coordenadas geográficas precisas da instalação. A maioria dos textos sobre o assunto explicam que se trata de uma “prerrogativa para preservar a integridade da obra”, a exemplo da análise feita por Guy Amado, em 2014, para a revista “Valise”.

da recepção que se dá numa exortação da sensibilidade que passa pelo corpo e circula para o “divino”. Desde Longuino, o elemento negativo da comoção sublime transcorre em algumas vias, das quais sublinharemos duas: por um lado, pelo campo do indizível e do silêncio. Por outro, o sublime também se encontra no choque da desconstrução da harmonia que é rompida por um metafórico “raio” que “fulmina e deslumbra”.

Sobre o assunto, na introdução brasileira ao texto de Longuino, Filomena Hirata (1996, p.19) comenta a respeito do paradoxo silencioso presente no encontro de Ajax com Ulisses, citado pelo autor grego. Hirata afirma que “o sublime pode ser aquilo que não se diz, que não se enuncia, mas com que se pode ter contato” e finaliza salientando que “pode-se ouvi-lo, de alguma forma, ressoar no silêncio”, pois ele possui força para “se fazer ouvir sem voz, por sua própria grandeza”.

Ou seja, no mais antigo texto a respeito do conceito, Longuino já aponta para o elemento do raio (enquanto uma metáfora física desse sentimento) e para a dimensão do silêncio (como numa espécie de eco ou fratura da “grandeza da alma”, capaz de alcançar o sublime).

■ 536

Sobre raios e trovões cortando o silêncio

É possível afirmar, portanto, que na teoria do sublime ora o raio aparece de forma metafórica ou teológica, como indicação do irrepresentável, ora o raio se corporifica e, matérico, exemplifica o extravasamento das paixões perante a iminência do terrível (morte). São duas condições ao mesmo tempo opostas, perpendiculares e transversais que se encontram no desenho quebradiço e elétrico do raio.

Com sua fisicalidade potencialmente terrível, o raio é capaz de romper o silêncio e iluminar (relâmpago), numa fração de segundos, o firmamento. Conseguimos enxergar apenas os restos, os rastros que ele deixa nos espaços visual e sonoro: pois seu estrondo - que se faz sentir pelo trovão - só é audível após a luz já ter se apagado. O raio corta o espaço-tempo⁴ e, momentaneamente, liga o céu e a terra (metáfora amplamente explorada por Walter De Maria ao construir a obra).

Veloz e mortal, o raio tornou-se elemento simbólico cultuado por diferentes culturas ao redor do globo. Na tentativa de dominar o que era incompreensível,

³Escrito, por um autor que permanece desconhecido, por volta do primeiro século depois de Cristo.

⁴Como a velocidade da luz e a do som são muito distintas, na fisicalidade terrível do raio, dois tempos são costurados: um traço luminoso e outro vibrátil, sonoro.

⁵Longa é a lista de definições, possíveis utilizações e interpretações sobre o simbolismo do raio nas diferentes culturas. Seria impossível e imprudente abordar todas as variações interpretativas do evento no recorte proposto. De maneira elucidativa, é possível encontrar algumas páginas sobre seus possíveis significados no dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant. Segundo esses autores, o raio geralmente possui conotação ambígua, pois “gera e destrói, ao mesmo tempo”. Ao vislumbrar um raio é comum a sensação de “vida e morte”, numa espécie de “ação transformadora do céu”, “manifestação celeste” ou “teofania”. Ou seja, “bipolar, ele simboliza de modo geral o poder criador e destruidor da divindade”. O evento também é interpretado em muitas mitologias (hindu, grega, celta, dentre outras) como “a arma do deus no céu”. Já em outras mitologias (como a bambara ou a maia) como “a palavra de deus escrita” (uma vez que o trovão seria a palavra de deus “falada”) ou a própria manifestação de deus. O local ou os objetos que o deus atinge com seu raio também podem ser considerados “sagrados” e o homem que ele fulmina, como alguém “consagrado”; a exemplo das interpretações presentes nas crenças de alguns povos de língua altaica (CHEVALIER. GHEERBRANT, 2018, p.765-767).

terrível e ameaçador, o homem buscou dar conta da eminente fatalidade promovida pelos fenômenos naturais como o raio assustador, o mar revolto ou o fogo incendiário, criando deuses, mitologias, objetos de culto, ritos e rituais⁵.

Já no campo filosófico, o iluminista Immanuel Kant submeteu essas experiências frente à natureza (utilizando, inclusive, o exemplo do raio) ao entendimento e à razão. Tal experiência estética, não estaria na arte e nem totalmente na própria natureza, mas em uma espécie de “estado sublime” frente à vivência perante a natureza.

Em *Crítica da Faculdade do Juízo Estético*, o filósofo alemão analisa tal prazer negativo inscrevendo-o em seu sistema filosófico. Kant aborda o conceito de duas formas: primeiramente como “sublime matemático” e, posteriormente, como “sublime dinâmico”. A respeito do assunto, segundo o professor e pesquisador Marc Jimenez, no sublime matemático:

A razão, de alguma forma, substitui o entendimento: ela julga o sublime apesar da falência da imaginação. É evidente que tomar consciência desta importância engendra um sentimento de dor, mas, finalmente, a alegria resulta da tomada de consciência da superioridade do intelecto sobre os sentidos. Encontramos a mesma desproporção no jogo das faculdades no sublime dinâmico, aquele em que o poder da natureza nos faz tomar consciência de nossa insignificância (JIMENEZ, 1999, p.137).

537 ■

Em contrapartida, ao discutir sobre o dinâmico-sublime na natureza, Immanuel Kant salienta uma condição importante para que o indivíduo seja capaz de entrar neste “estado sublime”:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda d’água de um rio poderoso etc. tornam nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza (KANT, 1995, p.137).

Observa-se que, para Kant, “sublime” é aquilo que eleva, contando que o indivíduo esteja em uma distância segura do terrível evento natural que causou tal sentimento. De outro modo restaria apenas o medo, não permitindo a experiência desse estado sublime.

Como bem ressalta Marc Jimenez, em Kant o terror nada tem de sublime

por si mesmo. Julgar a natureza sublime significa “tomar consciência”. Ou seja, “a razão intervém neste ponto: é ela que regula o conflito entre a imaginação e o entendimento. E essa intervenção da razão se dá como que um apelo à força que possuímos de julgar o sublime da natureza mesmo em uma situação de iminente terror, “exatamente pela desproporção entre a onipotência e nossa pequenez, ou melhor, graças à essa desproporção” (JIMENEZ, idem, p.138).

Ao voltarmos nosso olhar novamente para a obra de Walter De Maria, vislumbramos um intrincado jogo entre arte e natureza. Tendo em vista a teoria kantiana, por um lado, o raio/relâmpago/trovão em seu estado “selvagem” (ou seja, sem a mediação de instrumentos capazes de atrair ou modificar seu curso) seria apto para provocar o sentimento do sublime. Por outro lado, essa mesma “emoção violenta” se diluiria na obra *The Lightning Field*, uma vez que ocorreu uma remodelação na natureza capaz de administrar a estrutura dos raios e redirecioná-los num perímetro pré-determinado através dos para-raios. Neste segundo caso, o elemento surpresa que causaria “comoção” no espectador poderia esvaír-se.

Todavia, o “terrível”, o “sublime” e o “surpreendente” fazem parte do vocabulário relacionado à recepção estética da obra de Walter De Maria. Contraditoriamente, Kant também parece correto ao salientar a necessidade do indivíduo experimentar o sublime apenas diante de um local seguro.

Em uma grande metrópole contemporânea, por exemplo, formada por uma paisagem pouco natural e repleta de altos edifícios com para-raios, o raio/relâmpago/trovão ainda pode suscitar o sublime dependendo das condições de observação. No entanto, a mesma tempestade em um campo aberto comumente promove medo e terror nos indivíduos, a não ser que a pessoa descubra um “abrigo”, um local seguro (encontrando, mais uma vez, a teoria kantiana).

O deslocamento e o isolamento em relação à barulhenta paisagem sonora da cidade que a obra de Walter De Maria promove também são fatores a serem analisados⁶. Destaca-se que, sob a égide de um pequeno chalé, o espectador não pode levar seu celular ou ter acesso à grandes aparelhos tecnológicos que disparem ruídos, a fim de garantir a sua imersão artística. Este fator assegura a experimentação de um silêncio desértico. Um estado de latência emudecida que pode ser rompida a qualquer momento pelo “abalo” de um raio estrondoso. Tal condição para a fruição de uma obra com proporções imensas, a ponto de se misturar com a perspectiva do deserto, não pode ser ignorada no que tange a teoria do sublime.

Talvez por conta do equilíbrio entre elementos naturais e artificiais é que a obra *The Lightning Field* consiga promover tamanha afetação dos sentidos nos espectadores. Isto é: mesclando os para-raios com a imprevisibilidade de uma tempestade no meio do deserto, Walter De Maria cria uma atmosfera estética imbricando a natureza com a tecnologia de forma ainda impensável na época de Kant (que vivia, no contexto das artes plásticas, a difusão do cânone neoclássico das academias de Belas Artes, em diálogo com os primeiros ecos do romantismo).

⁶Walter De Maria não era somente artista visual, mas também teve experiências com a música e diálogos com o chamado “campo expandido” das artes visuais. É sabido que o artista entrou em contato com o conhecido grupo novaiorquino *Fluxus*, no contexto do advento dos *happenings*. Ou seja, Walter De Maria, assim como John Cage (criador do célebre 4’33’’, conhecido como o primeiro *happening* da história) possuía uma visão “expandida” da arte, na qual o silêncio, o ruído, o corpo e o movimento também faziam parte de uma composição “visual”.

Desenhando com raios

Na mesma análise que Jimenez faz sobre a teoria estética kantiana, após afirmar que a arte contemporânea estaria “diametralmente oposta às exigências de Kant”, o professor francês indica uma pista valiosa sobre o tema:

Terá Kant percebido, antes de Freud, que sublime é sublimação de um sofrimento escondido, recalcado, transfigurado pela consciência (a razão) e que permite que o ‘inapresentável’ se torne momentaneamente ‘apresentável’? De fato, nada há de mais fugitivo do que o sentimento de sublime... No plano artístico, isto significa que a liberdade de invenção formal é ela também infinita, sem regras, sem prescrições. Somente de nós depende usar essa liberdade e fixar seus limites. Somos, de algum modo, únicos donos do jogo (JIMENEZ. idem, p.144).

Existiria, de fato, alguma conexão entre os dois autores? Seguindo o raio da teoria do sublime, sim. Pois encontramos num texto de Freud (1919), denominado *O inquietante*⁷, uma frutífera investigação psicológica a respeito da natureza humana frente ao sentimento do “terrível” a que poderíamos denominar como “sublime”.

Para escrever este ensaio, Freud partiu das contradições linguísticas presentes na palavra alemã *unheimlich*. Na primeira parte do texto, ele examina linguisticamente a palavra com suas possíveis traduções e significados para outros idiomas. Na segunda parte, o autor amplia o debate sobre o assunto para o campo literário e psicanalítico. Ao final do ensaio, ele aprofunda sua reflexão a respeito do que pode ser vivenciado e imaginado no aspecto da ficção como *unheimlich*.

Resumidamente, em alemão, a palavra *unheimlich* possui significados ambíguos, na medida em que “*unheimlich* é evidentemente o oposto de *heimlich*” no sentido de doméstico, familiar. Paradoxalmente, a palavra *heimlich* também coincide com o seu inverso, que seria o “não familiar”. Parafrazeando Freud “o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*”. E para ilustrar a digressão a respeito dessa palavra, ele relaciona tal sentimento *unheimlich* a algo que “deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”; citando Shelling (FREUD, idem).

Ainda no campo linguístico, Freud destaca que um dos sentidos do *unheimlich* é *unbehaglich*: “o que provoca mal-estar”, como analisa o professor e pesquisador Márcio Seligmann-Silva:

O significado do termo *behagen* (que é negado pelo prefixo *un-*) é algo como “sentir-se protegido”. *Unbehagen* remete a uma fragilidade, a uma falta de abrigo, a estar desprotegido. É interessante que esse termo se aproxima de outro termo-chave para a psicanálise, a saber, *Unheimlich* (estranho, sinistro), que deu título ao famoso e fundamental ensaio de Freud de 1919: “O estranho” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p.96).

⁷Também traduzido para o português como “o insólito”; “o in-familiar” ou o “estranho-familiar”.

O que percorre a fruição da obra de Walter De Maria é justamente o paradoxo entre o desabrigo e o abrigo, o estranhamento e a acomodação do olhar, o suspense e a calma. O incômodo do silêncio⁸ de vinte e quatro horas no deserto à espera do temido raio, paralelos à (quase) certeza⁹ de não ser atingido por eles. *The Lightning Field* borra os limites da contradição. A obra introjeta no espectador o anseio pelo terrível controlado, o desejo de vislumbrar uma potência que flerta com teogonias longínquas, ao mesmo tempo em que praticamente garante sobrevivência à proximidade da horripilante experiência.

Se para Freud a “sensação *unheimlich*” pode ser suscitada quando “a fronteira entre a fantasia e a realidade é apagada”, Walter De Maria consegue chegar muito perto deste conceito no campo das artes plásticas: os raios são reais, o abrigo é real, bem como o deserto e os para-raios. Mas fantasiosa é uma paisagem naturalmente propícia a tempestades que foi amplamente modificada pelas quatrocentas intervenções.

A “narrativa” do desenho com raios e da sinfonia com trovões, apesar de aberta e altamente subjetiva, é uma sagaz mistura de ficção e realidade. Com olhos e ouvidos aguçados, o espectador pode ou não apreciar um espetáculo ao mesmo tempo natural e artificial, real e imaginado, como conclui a professora Glória Ferreira:

A linguagem do extraordinário e o interesse pelas catástrofes naturais presentes na poética de Walter De Maria, são meios para criar tensão no espectador, através de um jogo de relações sutis e complexas entre o mundo natural e o mundo histórico, entre o invisível e o real (FERREIRA, idem, p. 188).

Tensão que literalmente flerta com a mortalidade e a finitude do sujeito frente ao objeto artístico. Tensão que provoca “horrorizada admiração” nos visitantes. Pois como ressalta Camille Paglia, a obra *The Lightning Field* foi concebida a partir da série intitulada *Bed of spikes*:

Seus seis grandes painéis de aço, colocados sobre o chão, eram cravejados com variadas disposições de espigões de aço inoxidável brilhante, cada um deles um obelisco de 28 centímetros com uma ponta afiada como uma navalha. Essa fantasia industrial sobre a cama de pregos dos faquires hindus era tão potencialmente letal, que os visitantes da galeria *Dwan* tinham de assinar um documento que isentava a galeria e o artista de qualquer responsabilidade pelos ferimentos (PAGLIA, idem, p. 170).

⁸O ouvido humano é capaz de captar o espectro sonoro entre 20 e 20.000 decibéis. Ao afastar-se de um grande centro urbano, repleto de uma “poluída” paisagem sonora, a arquitetura auditiva do indivíduo se dessensibiliza e reage a sons antes “inaudíveis”. Sabe-se, contudo, que uma exposição maior que quarenta e cinco minutos ao isolamento excessivo dos sons, como ocorre em uma câmara anecoica, também pode ser prejudicial ao indivíduo e causar até alucinações. Pois em um local como este, o humano torna-se capaz de ouvir os sons produzidos pelo seu próprio organismo, a exemplo da respiração ou dos batimentos cardíacos. Curiosamente, o silêncio absoluto é um elemento que também aparece de maneira recorrente na teoria do sublime.

⁹Sabe-se que as chances de ser atingido por um raio diminuem exponencialmente com a proximidade de para-raios. Contudo, mesmo sendo muito improvável, ainda existe um ínfimo risco de ser atingido por um raio em *The Lightning Field*.

Semelhantes visualmente, as obras possuem essa potência em comum: colocar o espectador frente ao perigo, ao risco da finitude. Esteticamente parecidas, a salvo das dimensões e locais de intervenção, ambas expõem a fragilidade do corpo humano diante da face da morte (ingrediente essencial na teoria do sublime).

Outro elemento que as obras também possuem em comum é a ligação direta com minimalismo, já que Walter De Maria foi um dos cofundadores deste movimento norte americano das artes plásticas.

Em linhas gerais, os minimalistas possuíam como preceito a “não representação”. Segundo Michael Archer “a arte minimalista não representava nem se referia diretamente a nenhuma outra coisa de uma forma que fizesse sua própria autenticidade depender da adequação de sua semelhança ilustrativa com essa coisa”. Ou seja, ela não era metafórica, espiritual ou metafísica. A maioria das obras não possuem título e são constituídas por traços geométricos em suportes variados feitos de materiais industriais como o aço ou o vidro. São esculturas que se misturam ao espaço da galeria, desafiando os métodos tradicionais de apreciação, uma vez que não estão em um suporte ou separadas do espaço “real”. São obras que possuem caráter “abstrato e não-referencial” (ARCHER, 2012, p.50-52).

Foi justamente esse preceito do minimalismo que provocou Lyotard a resgatar na contemporaneidade parte da teoria do sublime. No livro *O inumano: considerações sobre o tempo* (1989), o filósofo francês dedica uma parte de sua análise à poética do norte americano Barnett Newman, afirmando que o artista é capaz de construir um tempo peculiar, dentro do próprio quadro. Neste livro, ele analisa a obra de Newman de forma complexa, refletindo sobre o processo criativo de algumas obras.

No trecho supracitado, Lyotard afirma que em Newman “a mensagem é a apresentação, a apresentação de nada, ou seja: da presença”. Dessa forma, os trabalhos do artista representam a presença onde “o ser oferece-se aqui e agora”, pois o tema é “a própria criação artística”. Newman não está, como outrora faziam os objetos artísticos, representando “alguma coisa”: ele está “apresentando alguma coisa”, sugerindo e indicando “clarões” ao espectador. Lyotard também chama a obra de Newman de “sublime”, inserindo-a na esteira da teoria fundada por Longuino.

Através dos perspicazes argumentos de Lyotard sobre a poética de Newman vislumbra-se frutíferos diálogos interpretativos com a obra *The Lightning Field* concebida por este outro artista (inicialmente) minimalista chamado Walter De Maria.

Lyotard discorre sobre o tempo e o instante na obra de Newman afirmando que “o quadro representa a presença” levando o observador a permanecer com o “ouvido aberto ao som que chega do silêncio”. Para Lyotard o quadro é apenas um “acorde”, uma sugestão para que o espectador possa “erguer o ouvido, escutar” o som que surgirá no meio da iminência do nada. Nesse sentido, a obra é uma “ocorrência”, uma vez que este “agora” desampara e destitui a consciência (LYOTARD, *idem*).

Com esta mesma linha argumentativa em mente, é possível afirmar que a obra *The Lightning Field* se trata justamente de uma apresentação do instante. Instante no qual “ocorre uma ocorrência”, um raio, uma espécie de *fiat lux*, uma

faísca que cria e destrói. A obra conecta a dimensão celeste à pequenez humana propiciando um movimento completo: do nada ao existir (e desaparecer novamente).

Conclusão

À guisa de conclusão, ainda com a argumentação de Lyotard, pode-se dizer que *The Lightning Field* constrói uma espécie de espaço sagrado em “curto-circuito”, sustentando-se em um território ao mesmo tempo sagrado e profano; estético e teológico; sonoro e silencioso; iluminado e escurecido; real e imaginário, em uma paisagem constituída pelo vazio e pelo absoluto: uma obra de arte na fronteira do sublime.

Referências

AMADO, Guy. Fricções na paisagem: sobre Roman Signer e Walter De Maria. **Revista Valise**. Por Alegre, v. 4. n. 8. p.67-80, dezembro. 2014. Disponível em:

<<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/49745>>. Acesso em: 20 jun 2019.

ARCHER, Michael. O Real e seus objetos. In: idem. **Arte Contemporânea uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 200. P.1-60.

CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Raio. In: Idem. Trad, Vera da Costa e Silva. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018. P.763-768.

FERREIRA, Glória. Land Art: paisagem como meio da obra de arte. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Coord.). **Paisagem e arte**: a invenção da natureza, a evolução do olhar. São Paulo: CBHA/CNPq/FAPESP, 1999, p. 185-188. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg185_gloria_ferreira.pdf>. Acesso em 14 jun 2019.

FREUD. Das Unheimlich, O Inquietante [1919]. In: idem. **História de uma neurose infantil**. Trad, Paulo Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2010, P. 328-76.

JIMENEZ, Marc. Do Criticismo ao Romantismo. In: idem. **O que é estética?**. São Leopoldo: UNISINOS, 1999. P.117-190.

KANT, Immanuel. Analítica do sublime. In: idem. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad, Antônio Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, P. 137-164.

LONGUINO. **Do Sublime**. Trad, F. Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LYOTARD, Jean-François. O instante, Newman. In: Idem. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Estampa, 1989. P.85-132.

MICUCCI, Dana. 2008. **Sublime Beauty**: a pilgrimage to Walter De Maria's The Lightning Field. Disponível em: <<http://danamicucci.com/pdf/article10.pdf>>. Acesso em: 10 jun 2019.

PAGLIA, Camille. Elétrico: O campo de relâmpagos de Walter de Maria. In: idem. **Imagens cintilantes**: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014. P.165-172.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Prefácio: A cultura ou a sublime guerra entre amor e morte. In: FREUD, Sigmund. Trad, Renato Swick. **Sigmund Freud: O futuro de uma ilusão e o Mal-estar na cultura**. Porto-Alegre [RS]: L&PM, 2018. P. 93-104.

Recebido em 22/09/2019 - Aprovado em 12/05/2020

Como citar :

Sousa, V. S. D. (2020). Entre o céu e a terra: transitando pelos raios do sublime através da obra The Lightning Field de Walter De Maria. *OuvirOUver*, 16(2), 532-543. <https://doi.org/10.14393/OUV-v16n2a2020-50649>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.