

GUILHERME MASSARA ROCHA

O SUBLIME E O SUBLIMAR MODERNOS

Uma conversa de Malevich
com a psicanálise e a filosofia

Se, desde sua aurora, a questão do sublime já reivindicava a elucidação conceitual da passagem da dependência humana do plano da natureza ao plano da liberdade, do sensível ao suprasensível, com Kant o tratamento do tema resulta mesmo numa complexa imbricação entre os domínios ético e estético da experiência humana. Para Schiller, por seu turno, a sublime disposição anímica alcança uma formulação que radicaliza os contornos do sublime kantiano, pois é referida à impossibilidade de esgotamento do sentido da natureza pelo exercício do entendimento, o que exige a passagem do mundo dos fenômenos para o mundo das ideias. Lacan, ao revisitar a teoria freudiana da sublimação, não hesita em tratá-la como aquilo que “pode se situar entre uma ética e uma estética freudianas” (LACAN, 1991, p. 197). E se, como ele observa a propósito da *démarche* de Freud, não se pode “qualificar a forma sublimada do instinto sem referência ao objeto” (LACAN, 1991, p. 119), é nesse sentido que sua apreensão de uma estética freudiana será evidenciada como “análise de toda a economia dos significantes”, mas que, no limite, “nos mostra inacessível essa Coisa” (LACAN, 1991, p. 197). Escreve Lacan:

esse objeto, precisamente, não é a Coisa, na medida em que ela está no âmago da economia libidinal. E a fórmula mais geral que lhes dou é esta – ela [a sublimação] eleva um objeto – e aqui não fugirei às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade da Coisa (LACAN, 1991, p. 140-141).

Se, efetivamente, é mesmo na empiricidade dos objetos que Freud parece demonstrar as particularidades dos processos sublimatórios de investimento pulsional – com particular interesse por aqueles que constituem as preocupações da ciência, da arte e mesmo da racionalidade em geral –, há neles ainda um aspecto distintivo que Lacan não deixa escapar, ao assinalar o interesse de Freud pelos “objetos socialmente valorizados” ou “objetos de utilidade pública” (LACAN, 1991, p. 119). Aqui, pondera Lacan, a experiência da cultura e o caráter socialmente compartilhado dos objetos da sublimação revelam como esse conceito representa para Freud uma exploração das “raízes do sentimento ético, na medida em que esse se impõe sob a forma de interdições, de consciência moral” (LACAN, 1991, p. 112). Os objetos da sublimação se tornam, por assim dizer, os sucedâneos de um modo de resgate da satisfação pulsional que a partir do recalçamento, o sujeito é constringido a realizar. Isso sugere que a estética em jogo nesse procedimento, correlativa aos arranjos sensíveis de tratamento do pulsional, aponta para algo que se entrevê além, nomeadamente o *ethos*.

Na esteira desse polimorfismo sob cujo regime a pulsão se desdobra na apreensão do objeto de sua satisfação é que as particularidades objetais serão tratadas, no plano da sublimação, com referência às suas aptidões em fornecer o índice dessa passagem do campo de uma satisfação determinada para o campo de *das Ding*. Ou do âmbito das constelações de sentido, como dissera Freud no *Projeto de uma psicologia*, para o habitat dos “motivos morais”. Aqui a mediação sublimatória que se dá pela via da experiência com o objeto é correlativa àquela de uma

“elevação”, elevação à dignidade da Coisa. Nesse sentido, não é somente das ressonâncias de um trocadilho que se trata, tal como observado por Lacan, mas de um emprego deliberado do regime conceitual do sublime, mesmo que desligado da explicitação das conexões e interfaces aí em jogo. Quanto ao trocadilho, é Bernard Baas que o decifra, quando sugere que: “Dignidade é certamente um trocadilho (*Witz*) sobre o alemão *Ding*. A *dignidade* (*dignité*) da coisa é a coisidade da Coisa” (BAAS, 1992, p. 187, grifos do autor).

Se o autor tem razão, a versão lacaniana da apreensão sublimada do objeto poderia ser estenografada como a experiência recoberta por essa virtude inédita, a “*Dingnidade*”. Ou, parafraseando Schiller, a experiência de uma evidência fenomenal da disposição da liberdade, que se eleva sobre a natureza, sem, contudo, ocultá-la, e que revela, no interior mesmo dessa disposição, sua opacidade, sua indiscernibilidade. A *dingnité* lacaniana faz eco com uma das vertentes do sublime schopenhaueriano, sobretudo aquela que visa certa objetivação do corpo ou da vontade no âmbito da representação, todavia desligada da esfera do si-mesmo. Jamais se pode esquecer que, no pensamento freudiano, a Coisa é um resíduo inassimilável a quaisquer esforços de simbolização, refratária ao esquematismo das *Vorstellungen*, mas certamente atraente para a libido e constitutiva dos vetores da satisfação pulsional, sobretudo em sua vertente inconsciente. A dignidade da Coisa é, como se poderá observar pouco a pouco, uma elevação jamais desconectada da sensibilidade que a subjaz. Uma sublimação que faz jus a sua forma semântica substantivada, processual¹ – pois inacabada, aberta –, irreduzível, portanto, à apreensão rigorosamente idealista do sublime.

¹ Jean-Luc Nancy, em “L’offrande sublime”, observa que, mesmo na experiência do sublime, algo dessa estrutura processual pode ser observada. Afirma ele que “o sublime engajará sempre (...) uma estética do movimento diante de uma estética do estado” (NANCY, 1998, p. 65, tradução nossa).

DESFIGURAÇÃO DO OBJETO

Se o tratamento do sublime no idealismo alemão não poucas vezes parece entrever depurar a intuição da liberdade ou do sentimento trágico de quaisquer vicissitudes ou apelos do sensível, esse não parece ser, todavia, o protocolo de elevação em jogo na sublimação. O objeto, por meio do qual a sublimação opera, é invariavelmente revestido pela pulsão, a ponto ainda, como afere Lacan, de que na cultura ele seja “inseparável de elaborações imaginárias” (LACAN, 1991, p. 125). As “sublimações coletivas” colonizam, “com suas formações imaginárias, o campo de *das Ding*” (LACAN, 1991, p. 125). E é justamente na medida em que Lacan estabelece para o objeto uma função específica que ele repercute decisivamente no âmbito da sublimação. Pois, como argumenta Baas, “a Coisa está sempre incluída na intimidade do núcleo simbólico, lhe restando ali completamente exterior. É por isso que Lacan falará de um objeto ‘êxtimo’; é o *objeto a*” (BAAS, 1992, p. 186, grifos do autor).

Pela vertente do valor social, o *objeto a* é aquele revestido de uma “função especial” (LACAN, 1991, p. 142) que se pode estimar. Mas, na particularidade do exame analítico de sua função na economia subjetiva, ele se define como “ponto de fixação imaginário”, cujo resultado é conferir “satisfação à pulsão” (LACAN, 1991, p. 143). Aqui a função sublimatória do objeto novamente se deixa entrever, na medida em que ele se presta às operações da forma com as quais a pulsão se traveste, num mesmo movimento de velar, colocar-se como anteparo à indiscernibilidade da Coisa. Nesse movimento, afirma Lacan com certa ênfase, a Coisa é sempre “unidade velada”, ela se afirma em “campos domesticados” (LACAN, 1991, p. 148). Por isso o homem “modela um significante” (LACAN, 1991, p. 150) à imagem da Coisa, num gesto de buscar apreender, pela vertente de sua experiência com o objeto, a infinitude da Coisa, tornada sensível sob as formas socialmente valorizadas: a ciência, a arte, a linguagem.

Philip Shaw observa que a proposição lacaniana relativa à elevação do objeto à dignidade da Coisa “não se refere ao discurso da sublimidade, mas ao conceito de sublimação” (SHAW, 2006, p. 135). Mas, ao mesmo tempo, ele pondera que, ao reler o tema da sublimação em Freud, Lacan demonstra como a libido é “elevada” do vazio da Coisa para “um objeto material da necessidade, que assume uma qualidade sublime no momento em que ocupa o lugar da Coisa” (SHAW, 2006, p. 135). Ou seja, na medida em que a pulsão investe o objeto da sublimação, ela evidencia nele algo que está para além de todo efeito de saber e de significação e que o torna, conclui Shaw, “atrativo, temerário, excessivo, ou mais simplesmente sublime” (SHAW, 2006, p. 135). Lacan mesmo parece admiti-lo ao afirmar que “um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado” (LACAN, 1991, p. 151).

Difícil deixar de notar como essa representação da Coisa se dá de modo absolutamente particular, pois se trata de uma apresentação do vazio, da ausência e, de certa forma, de uma *negatividade* já suspeitada desde Kant em sua apreensão do sublime. Mas se em Kant essa representação negativa, como sugere Lyotard, tem como fundamento o movimento da imaginação que apreende uma representação do infinito a partir do reconhecimento da soberania razão – o que levava Kant mesmo a afirmar que o sublime tem sempre que ser referido à “maneira de pensar” (KANT, 1995, p. 120) – aqui, com Lacan, a criação do objeto e, portanto, sua materialidade própria fornece outros contornos à apresentação da Coisa. Claramente, a negatividade, o vazio da Coisa contrastam, para Lacan, com a *positividade* senão dos objetos sensíveis nos quais ela se manifesta, mas prevalentemente no próprio elemento sensual caracterizado pelo gozo, pela satisfação da pulsão que o objeto veicula. Esse contraste possivelmente é ainda mais acentuado, na medida em que o elemento pulsional que a atividade sublimatória isola é dotado de uma condição antitética àquela do saber, da racionalidade

e do pensamento. Se o objeto em sua função sublimatória promove alguma articulação significativa que não sonega a presença da Coisa – um pensamento permeável ao vazio, uma apresentação significativa perpassada pela opacidade –, ele advém necessariamente marcado pela lembrança da vontade, sob o cortejo de uma satisfação pulsional cuja identidade ao saber não pode ser jamais estabelecida. Freud mesmo, ao discutir a função do belo, não perde de vista a “doce narcose” que decorre de um reencontro com o objeto sublimatório, evidenciando, portanto, como a psicanálise não poderia ser signatária de uma apreensão puramente intelectual dos efeitos da elevação estética.

Vladimir Safatle demonstra, por seu turno, em que medida o movimento de inadequação da satisfação pulsional em relação aos objetos empíricos culmina com a constatação de que “o alvo da pulsão é a negação do objeto” (SAFATLE, 2006, p. 282). No campo da sublimação, essa propriedade da satisfação pulsional poderia ser desdobrada, prossegue o autor, no sentido de constatar-se que “a sublimação está necessariamente vinculada à negação do objeto própria à pulsão de morte” (SAFATLE, 2006, p. 283). Daí o interesse de Lacan em divisar as relações entre a Coisa e a sublimação, pois, como argumenta Safatle, “*a Coisa só pode ser caracterizada negativamente como o que não é objeto de uma predicação*” (SAFATLE, 2006, p. 285, grifos do autor). A sublimação, segundo o autor, elege preferencialmente objetos “que suportam em si uma contradição que impede o estabelecimento de sua autoidentidade” (SAFATLE, 2006, p. 286), preservando, no signo sensível que dela resulta, a opacidade que torna o objeto irredutível aos protocolos do significante ou às expectativas de unidade da imagem sensível. Escreve Safatle:

a sublimação seria, pois, uma maneira de *dar forma de objeto imaginário* à contradição entre o fantasma e a Coisa. A experiência de estranhamento que o sujeito sentiu quando os esquemas fantasmáticos do pensamento chocaram-se diante do Real desvela-se agora como essência mesma do objeto. Trata-se de um estranho ponto de excesso

no interior de um objeto que foi estruturado pelos protocolos de universalização próprios ao fantasma. É assim que pode advir um objeto que é a destruição de si, torção de seus protocolos de identidade, ou, ainda, uma *imagem que é a destruição da imagem* (SAFATLE, 2006, p. 286, grifos do autor).

Safatle, nesse ponto, assinala a presença dessa imagem que parece representar a própria “destruição do Imaginário” (SAFATLE, 2006, p. 287). Todavia, esse apontamento inevitavelmente sugere, no contexto do debate ora empreendido, a experiência da *interdição* da imagem que, desde a *Crítica da faculdade de julgar*, suscita e alimenta o debate entre a arte e o sublime.

Sob o ponto de vista estético, a realização sensível de um objeto que apresenta o que há de irrepresentável nos motivos de sua própria constituição, caracterizado pela presença de um excesso irreduzível ao discurso que visaria esgotá-lo no campo das predicções, também se faria entrever sob a forma das *ruínas*.² Para Gérard Wajcman, a ruína é aquilo “que faz objeto dos restos de um objeto” ou, numa ponderação que faz eco com a timbragem da retórica freudiana, a ruína seria um “objeto consumido por sua própria memória” (WAJCMAN, 1998, p. 13). Ela seria “um menos-de-objeto que porta um mais-de-memória”, sugerindo com isso a confecção de um objeto “visível e virtualmente legível” (WAJCMAN, 1998, p. 14, 20). Tais ponderações, na obra freudiana, parecem novamente repercutir na criação desse objeto “irrepresentável” que se entrevê através da alegoria de Roma.

Em seu célebre escrito *O mal-estar na cultura*, Freud alude à “conservação do primitivo ao lado disso que dele provém por transformação” (FREUD, 1987, p. 254). A partir da teoria

² Safatle também recupera, a partir de Adorno, a noção de ruína, como correlativa à produção do estranhamento e do não idêntico numa experiência com o objeto da sublimação. No entrecruzamento entre as *démarches* de Lacan e Adorno, Safatle discute um protocolo da sublimação como “deslocamento no interior da aparência”. Cf. SAFATLE, 2006, p. 293-297.

do recalçamento, efetivamente, a noção de esquecimento não é mais pensável como dedutível da destruição ou apagamento dos traços mnésicos mais remotos. Ao contrário, insiste Freud,

na vida da alma nada disso que foi uma vez formado pode desaparecer, tudo se encontra conservado de uma maneira ou de outra e pode, em circunstâncias apropriadas, por exemplo, por uma regressão levada suficientemente longe, ser trazido a lume (FREUD, 1987, p. 254).

Aqui a discussão se desvia do tema relativo ao estatuto metapsicológico do Eu na direção dos fundamentos do inconsciente. O recurso de que Freud lança mão para justificar sua tese é de uma engenhosidade digna de nota, pois consiste no famoso exemplo do “desenvolvimento da Cidade eterna” (FREUD, 1987, p. 254). Um observador, dotado da propriedade de “mudar a direção de seu olhar”, poderia contemplar as diferentes etapas histórico-arquitetônicas da capital italiana, distinguindo as edificações não mais existentes juntamente com aquelas, atuais, erguidas exatamente nos mesmos lugares. Ou tornando-se capaz de identificar, sem contradição e numa espécie de superposição holográfica de texturas materiais ao olhar, as diferentes características dos grandes monumentos arquitetônicos em diferentes fases de suas caracterizações. Escreve ele:

Façamos agora a hipótese fantástica de que Roma não é um lugar de habitações humanas, mas um ser psíquico, que tem um passado longo e rico em substância e no qual, portanto, nada disso que foi uma vez produzido desapareceu, no qual, ao lado da última fase de desenvolvimento, subsistem ainda igualmente todas as fases anteriores (FREUD, 1987, p. 255).

Esse procedimento, que parece suspender a roda do tempo, aprisionando na sincronia fotográfica do olhar toda a materialidade de séculos de história arquitetônica, reverbera com

a conhecida proposição de 1915, do artigo metapsicológico “O inconsciente”. Nesse, Freud reafirma sua convicção de que “os processos do sistema *Ics* são atemporais, ou seja, não são ordenados temporalmente, não se veem modificados pelo tempo que transcorre, e não têm absolutamente nenhuma relação com o tempo” (FREUD, 1994, p. 228).

Ali, pode-se dizer, as ruínas são o resultado da ressurreição sincrônica da memória do objeto. O objeto é posto em ruína não pela subtração de seus predicados, mas pela saturação do próprio movimento de predicação que conduz a imaginação à apreensão de seu fracasso em fixar o fantasma na argila da forma. Se o objeto é usualmente dado ao sujeito, como indica Safatle, através das predicações do pensamento e do “regime de identificação do Imaginário” (SAFATLE, 2006, p. 288), com sua alegoria, o que Freud deixa entrever é um objeto irreduzível a tais protocolos, mas não como “imagem dessensibilizada”. A imagem é ali levada a sua derrisão através de um processo de *hipersensibilização*. Esse objeto tão somente preserva de aspiração mimética a reprodutibilidade das propriedades do inconsciente, cuja radicalidade é expressa por suas particulares condições de figurabilidade, que fraturam o ordenamento temporal da representação e do pensamento e que neutralizam os esquemas de apreensão espacial sob os quais uma forma predicável pode ser composta. Se tal objeto é legível, como parece crer Wajcman, talvez isso não seja válido senão virtualmente, na medida em que sua composição tem em seu horizonte justamente a opacidade ilegível da Coisa. Freud, apesar de seu desejo expresso de tornar legíveis todas as propriedades dessa figura irrepresentável, arruína com seu gesto a imagem por saturação e excesso, aludindo à aparência disforme do próprio excedente pulsional que o inconsciente é incapaz de inscrever.

Objetos dessa natureza que, para Wajcman, seriam aqueles que a arte inaugurada com Duchamp e Malevich iria privilegiar, definem-se como aquilo que “pensa no visível”. Objeto que engendra em si a irreduzibilidade da Coisa e as particularidades

do modo de pensamento inconsciente e que se torna, por isso, “um instrumento concebido para fazer ver isso que não se pode representar nem em palavra, nem e imagem” (WAJCMAN, 1998, p. 23). Se existe um parentesco poético entre a alegoria de Freud e o *Quadrado negro sobre fundo branco*, ei-lo definido por um tratamento da ausência – do vazio da Coisa, certamente –, mas que é dotado de alguma positividade, de algo que “toma corpo” (WAJCMAN, 1998, p. 9).

Wajcman, ao refletir sobre as afinidades entre a arte inaugurada no século XX e certas posições da psicanálise acerca da função estética do objeto, traz a discussão para o campo da sublimação, particularmente para o debate acerca das relações entre o objeto e a Coisa. Para o autor, a obra de Kazimir Malevich em questão se “abre sobre uma ontologia negativa, uma ontologia da ausência e da falta”. Se o tema da *ausência* é aquele que privilegiadamente sucede, no panorama artístico, o ultrapassamento dos processos figurativos e representativos na arte, essa obra reinventa a própria noção de objeto estético, então concebido como aquele que “calcula o salto do vazio à ausência” (WAJCMAN, 1998, p. 94). Wajcman chega mesmo a comparar essa obra de Malevich aos *xoana*, “ídolos gregos arcaicos, sem forma e sem imagem”, cuja função, outrora explicitada por Jean-Pierre Vernant, seria a de “presentificação” da ausência (WAJCMAN, 1998, p. 96). Curioso e paradoxal tratamento estético desse objeto que imbrica, indiscernivelmente, *negatividade ontológica e positividade estética*. Essa ausência, tão “certa” e tão “pesada”, resulta de um ato artístico, solidário daquilo que seu artífice batizara como Suprematismo, e cujos pormenores cumpre ainda melhor explicitar.

“REJEITAR O GLOBO TERRESTRE”: O SUBLIME MALEVICHIANO

De acordo com Ruhrberg, a arte e a arquitetura do século XX se viram irrevogavelmente influenciadas pelos “sonhos

utópicos” do Suprematismo e do Construtivismo, ambos os movimentos influenciados por propósitos metafísicos de estabelecimento de novos ordenamentos estéticos cuja contrapartida, sem dúvida, seria dada por uma nova visão do que há de belo e nobre nos tipos humanos. No caso do Suprematismo, que encontra na obra de Malevich seu mais emblemático expoente, a tendência estética para o “infinito e o absoluto” coexiste com uma *démarche* mas “mística e patética” (RUHRBERG *et al.*, 2005, p. 161). Malevich, em seu percurso artístico, deixava entrever com suas obras a mescla de sua paixão pela beleza das formas matemáticas com um senso daquilo que ele mesmo designava como “a solenidade do universo” (RUHRBERG *et al.*, 2005, p. 163). Interessado pela materialidade singular de cada elemento estético – cor e forma, principalmente –, Malevich é um dos primeiros artistas do século passado a “descobrir o potencial expressivo do espaço vazio, do vácuo”, visando a expressividade de uma região estética cuja topografia coincide com “as margens do nada” (RUHRBERG *et al.*, 2005, p. 164).

Sua obra mais notória, *Quadrado negro sobre fundo branco*,³ foi pintado em 1913 e, como fundamento de seu propósito estético, de acordo com Ruhrberg, Malevich “invoca o ícone nu e disforme de nossa era” (RUHRBERG *et al.*, 2005, p. 164). Dentre os artistas em cujas obras a influência de Malevich se faria notar no curso do século, destacam-se Clyfford Still, Yves Klein, Piero Manzoni, Robert Ryman. Além daquele que se tornaria um dos mais célebres arquitetos de todos os tempos, Frank Lloyd Wright.

A propósito da célebre obra de Malevich, escreve Wajcman:

Mas o quadrado não é nem uma imagem nem um signo. O quadrado é de pintura, ele está lá, Malevich mesmo o afirma, para

³ Kasimir Malevich (1879-1935), *Quadrado negro sobre fundo branco*, pintura, 1915. Disponível em: https://fr.wikipedia.org/wiki/Carré_noir_sur_fond_blanc. Acesso em: 4 mar. 2022.

confrontar a “experiência da ausência”. Não é um símbolo, portanto, nem exatamente uma imagem, ele é uma ausência, real, opaca, gostaríamos de dizer “palpável”, a ausência de um objeto como tal. A ausência pinta. Insiste-se nisso. A pintura dá espessura à ausência (WAJCMAN, 1998, p. 95).

A posição de Wajcman, a despeito da acuidade de seus apontamentos, é filosoficamente ambígua. E isso na medida em que ele parece querer ao mesmo tempo fazer coexistirem uma ontologia negativa e uma positividade do objeto, atestável a partir de sua função corpórea, palpável, numa palavra, material.⁴ Mas o cálculo do vazio à ausência, esse efetivamente parece repercutir na passagem, na “elevação” que Lacan sugere caracterizar a sublimação do objeto à dignidade da Coisa. Safatle esclarece que “elevar o objeto à dignidade da coisa significa, primeiramente, subtrair toda sua determinação atributiva e qualitativa” (SAFATLE, 2006, p. 290). Protocolo por meio do qual des-imaginarização do objeto e des-sensibilização do mesmo coincidiriam. A obra aqui examinada efetivamente incorpora o vazio, materializa a colonização da imagem por um excedente jamais ali apresentável exceto pelo vazio – a força mimética desse buraco negro em que Malevich parece precipitar a arte – e parece equilibrar-se no limite mesmo do desprendimento de sua própria materialidade, sinalizando para a ausência que subjaz a toda forma predicável, seja em sua vertente negativa, des-sensibilizada, seja positivamente como parece ter feito Freud, hipersensibilizando uma imagem.⁵

⁴ No início do quarto capítulo de seu *L'objet du siècle*, Wajcman afirma que o “menos aí a ver da arte não é do negativo puro” (WAJCMAN, 1998, p. 93).

⁵ Gerry Souter, autor de uma obra de referência sobre Malevich, assinala que “uma fotografia em raio-X recente revelou que a pintura negra realmente cobre uma composição de objetos coloridos” (SOUTER, 2008, p. 118). O que é bastante sugestivo quanto à tese aqui proposta de que Malevich, dentre diversos outros de seus horizontes estéticos, explora os limites da arte mimética, esgotando-a pela vertente da hipersensibilização da imagem.

Outro objeto, a esse empiricamente aparentado, já fora produzido, lembra Arthur Danto, em 1887, pelo poeta francês Paul Bilhaud, sob o jocoso título de “Combate de negros numa caverna durante a noite”. Para Danto, não é senão pela elucidação fornecida por seu título – que descreve uma cena – que essa tela deve ser absolutamente distinguida do empreendimento de Malevich. Segundo o filósofo, o artista russo “inaugura uma nova era na história da arte” justamente por contrariar a proposição que estabelece como princípio que “todas as pinturas são imagens” (DANTO, 2005, p. 251). Escreve Danto:

A ideia subjacente àquilo que Malevich chamou Suprematismo é que você não pode levar as coisas para além do *Quadrado negro*. Isso é tão longe quanto você pode chegar: você alcançou um ponto de absolutamente zero. O que não significa dizer que *Quadrado negro* é vazio – existe, afinal de contas, uma diferença entre não ser uma imagem e ser uma imagem de nada! (DANTO, 2005, p. 252).

A exposição, em Petrogrado, na qual a obra foi pela primeira vez exposta intitulava-se: *0,10 – Última exposição futurista*. Wajcman aponta que Malevich dissera, a propósito, ter se “transfigurado no zero das formas e da pintura”, o que, do ponto de vista crítico, repercutiria no sentido programático de uma espécie de “grau zero da pintura”⁶ (WAJCMAN, 1998, p. 117). O sentido desse programa estético parece coincidir, num primeiro momento, senão com a “ruptura definitiva com as formas reais” (WAJCMAN, 1998, p. 118), ao menos com a redução do empreendimento sensível ao grau zero da forma, à exposição da negatividade velada em todo procedimento imagético. Mas, num segundo momento, Malevich ter sido capaz de “ir além do zero no sentido da criação” (WAJCMAN, 1998,

⁶ Numa carta de 25 de maio de 1915, Malevich elucida em parte as linhas de força da exposição inaugural do Suprematismo: “estando dado que nós temos a intenção de reduzir tudo aí a zero, nos decidimos chamá-la *Zero*. E nós mesmos, após, passaremos além do zero” (WAJCMAN, 1998, p. 117).

p. 118). Essa cifra infinitesimal, que assume definitivamente o posto enigmático de título da exposição, remeteria à “visualização de uma lógica não visual”.

A isso que se inaugura poder-se-ia, em termos lacanianos, atribuir-se a função da experiência com o *objeto a*. Objeto que parece materializar o advento da própria sequência numérica que 0,10 sugere, e cuja progressão poderia ser pensada como a variabilidade da forma que tende ao infinito. Sendo assim, é do sublime que se insinua, pois tal variabilidade não pode ser apreendida sob o regime do pensamento imaginante e nem sob os predicados do conceito. Seja progressiva, seja regressivamente, tal cadeia numérica é parasitada pelos limites externos do zero absoluto ou, o que daria no mesmo, do infinito. Se o *Quadrado negro* pode ser tomado aqui como exemplo de uma evidenciação de caráter “cênico” da sublimação, tal como sugere a expressão de Alenka Zupancic, talvez ele o seja justamente na medida em que coloca em perspectiva o paradoxo de virtualidade real da Coisa, para a qual, paradoxalmente também, os objetos sinalizam, ao fracassarem em coincidir com ela. Escreve a autora:

Isso que a sublimação nos permite ver e valorizar não é jamais a Coisa (*das Ding*) propriamente, mas sempre objetos mais ou menos banais que são elevados à dignidade da Coisa: uma noite com a dama desejada, a honra, o ser-mulher de uma mulher, o enterro do irmão, etc. Em termos lacanianos, a parada da sublimação nos coloca em presença dos *objetos a*, que têm tanto o poder de evocar a Coisa quanto de recobri-la, de velar-lhe (ZUPANCIC, 2002, p. 49).

Como aponta Zupancic, a sublimação é um procedimento correlativo à colocação em valor das coisas, e que vai de passo com sua apresentação. Em 2003, o *Quadrado negro* é levado pela primeira vez ao Guggenheim Museum de Nova York, juntamente com dezenas de outras obras do período suprematista de Malevich. Danto observa que os curadores expuseram a tela

fundadora de Malevich exatamente como ela havia sido exibida na mostra original de 1915, “no canto superior da galeria, diagonalmente conectando duas paredes”. O filósofo não deixa escapar o fato de que “essa era evidentemente a posição ocupada por um ícone na Rússia” (DANTO, 2005, p. 252). O filósofo argumenta ainda que, na Rússia, os ícones não eram tratados, tal como no Renascimento, como figuras que representavam os protagonistas de suas imagens, como o Cristo, a Madona ou os santos. Acreditava-se, ao contrário,

que os seres sagrados iriam realmente fazer-se presentes nas imagens. Os teóricos falam da mística presença do santo no ícone. E sua disposição próxima ao teto era um evidente ponto de entrada metafórico para seres que existiam num plano superior. Através dos ícones, o ser sagrado estaria na nossa presença, onde ele poderia ser louvado ou honrado (DANTO, 2005, p. 253).

Danto observa ainda o caráter evidentemente icônico, nesse sentido específico, de que o *Quadrado negro* estava imbuído para Malevich. Após sua morte, um quadrado negro foi disposto em seu jazigo. A “forma final”, nas palavras de Souter, a “forma zero” (SOUTER, 2008, p. 118). A aspiração suprasensível desse ícone sagrado no qual a obra se converte não mais se poderia dissimular. Assim como a “transfiguração” que seu artífice confessa ter experimentado com ela. Danto indica que a última obra de Malevich, um autorretrato, porta em seu canto inferior direito um pequeno quadrado negro, que passa a servir-lhe “como assinatura”. Em 1920, ele teria afirmado,

Eu tive uma ideia que seria a humanidade desenhar uma imagem da Divindade após sua própria imagem, talvez o quadrado negro seja a imagem de Deus como a essência de sua perfeição, numa nova via para o vivo começo de hoje (Malevich *apud* DANTO, 2005, p. 253).

Imagem negativa do suprassensível, aqui a obra malevichiana revela toda sua vocação geométrica, quando literalmente promove a conjunção até então inédita desses dois planos, representados pela economia conceitual do sublime idealista e as condições materiais de sua (des)figurabilidade. Quase um século e meio depois da terceira crítica kantiana, a arte parecia ter finalmente encontrado com Malevich as coordenadas de apresentação estética do incondicionado, numa imagem que efetivamente consiste na apresentação negativa de toda efígie e toda representação, seja do céu, da terra o do que se encontra sob a terra. Souter, a esse respeito, escreve:

sua arte serviu como uma artéria de comunicação entre o intelecto divino e o mundo perceptivo natural. Suas formas – segmentos lineares, triângulos, círculos, ângulos, elipses, retângulos e quadrados – cada um tinha peso e dinamismo atribuídos as eles e existiram em fluidas relações com os demais, contra um plano branco sem fundo, que sugeriria a infinitude (SOUTER, 2008, p. 118).

Possivelmente inspirado por Goya, Jean-Luc Nancy, em *La représentation interdite*, afirmou que “mostrar as imagens mais terríveis é sempre possível, mas mostrar isso que mata toda possibilidade de imagem é impossível” (NANCY, 2003, p. 95). O teor dessa afirmação é justamente o que se vê profundamente desafiado pelo gesto de Malevich. E se o suprematismo foi tomado por seus artífices como o sinônimo de uma arte “não objetiva”, isso não impediu que ele consistisse numa arte singularmente objetual, numa estética da reinvenção do objeto, liberado então daquilo que tão categoricamente bloqueava sua conexão com a Coisa. *Voo de aeroplano*, outra das telas malevichianas expostas em Nova York, é uma composição que “eleva o espírito”, atesta Danto. “Ela certamente não é uma figura”, pondera o filósofo em tom curatorial, “então não se incomode em ficar procurando o aeroplano. O que isso captura, é o sentimento do voo” (DANTO, 2005, p. 257). Capturar o sentimento certamente não

designa um elemento acessório na obra do artista russo, e que deflagra, conclui Danto, um afeto de “absoluto regozijo”. *Quadrado negro sobre fundo branco*, um “instrumento ótico” para Danto, que nele discerne a pretensão de desvelamento de uma lógica que, acrescentando-se, articule o sensível ao suprassensível. Para Wajcman, “menos um dispositivo escópico do que um instrumento de verdade”. “Verdade”, assinala o autor, “que surge aqui como o *correlato de uma arte liberada não do mundo, mas da imagem do mundo*” (WAJCMAN, 1998, p. 161).

como, através da matéria, com o visível, com um objeto, tocar não a “invisibilidade” (a palavra causa um pouco de dor de cabeça), mas a isso que escapa à visibilidade, que isso seja nomeado puro estranhamento, ou indizível, ou horror, ou ausência, ou o que quer que seja? (WAJCMAN, 1998, p. 161).

Como apresentar sensivelmente o suprassensível? Em que se pode aferir o acontecimento de um signo sensível do incondicionado? A dor de cabeça provida pelo sublime talvez responda mesmo pelo silêncio de parte significativa da crítica e da filosofia da arte contemporâneas acerca do conceito. Expressão concreta da “tensão” do sublime, como lembrara Schopenhauer, na qual preponderantemente a ideia da coisa em si não é captável pelos princípios subjetivos de individuação e pelo exercício da racionalidade lógico-científica. Eis, contudo, a arte a problematizá-lo. Eis a tela de Malevich que, entre duas paredes diagonais, consigna a existência de uma terceira dimensão, e com a qual, ainda, parece não se contentar.

Danto lembra que Malevich foi “obcecado pela ideia de uma quarta dimensão”, que não lhe aparecesse como “parâmetro extra numa seca equação”, mas sobretudo como “uma realidade viva na qual se pudesse esperar entrar, como num mundo novo” (DANTO, 2005, p. 256). Malevich, em 1916, novamente recorre às palavras para tentar circunscrever algo sobre suas aspirações suprematistas e, dessa feita, numa confissão antológica:

Minha nova pintura não pertence a Terra exclusivamente. A Terra foi abandonada como uma casa comida pelos vermes. E, de fato, no homem e em sua consciência repousa a aspiração rumo ao espaço, a inclinação para “rejeitar o globo terrestre” (Malevich *apud* DANTO, 2005, p. 257).

O *Quadrado negro sobre fundo branco*, quase cem anos após sua confecção, carrega consigo as marcas do tempo. Malevich jamais envernizava suas telas. Por causa de “seu péssimo estado”, lembraria Danto, “tão manchado por quebras e rachaduras” que não causaria surpresa se “alguém passasse direto por ele numa liquidação de fundo de quintal”. Mas as marcas do tempo são também aquelas, inaugurais, que convocaram a arte a incorporar em seus procedimentos aquilo que lhe subjazia como causa e como impossibilidade; e também as marcas propriamente ditas, consubstanciadas como as rachaduras do vazio, as fissuras da ausência, sob as quais o observador parece ser convidado a entrever a presença informe de sua própria opacidade, ou a força atemporal de seu próprio desamparo. Para Danto, as condições “devastadas” do quadro convêm “a um senso de tocante vulnerabilidade, como a relíquia de um mártir” (DANTO, 2005, p. 253). Por um lado, inseparável de certa apreensão de cunho teológico, o negrume oceânico desse quadrado deve, contudo, ser reenviado a outro lugar. Sua função sacrificial, icônica, melhor convêm à dimensão trágica da qual o sublime está revestido, e que concerne, desde Kant, às condições de possibilidade de uma manifestação finita do ilimitado. A relíquia com a qual Malevich celebra seu suprematismo, não é outra senão aquela da liberdade humana. Liberdade que, liminarmente na estética do sublime, encontra sua mais elevada expressão no sentimento. Escreve Malevich:

A representação de um objeto em si mesmo (a objetividade como a finalidade da expressão) é algo que não tem nada a ver com a arte, além do que o uso da representação num trabalho de arte não comanda a possibilidade de que ele seja de uma ordem artística elevada.

Para o Suprematista, por outro lado, o meio próprio é aquele que provê a mais completa expressão de puro sentimento e ignora o objeto habitualmente-aceito. O objeto em si é sem sentido para ele; e a ideia da mente consciente é inútil. Sentimento é o fator decisivo... e então a arte alcança a representação não-objetiva – no Suprematismo (Malevich *apud* SOUTER, 2008, p. 114).

Aqui, forçando um pouco os conceitos, seria quase como se a expressão visada pela arte não objetiva se formulasse numa espécie de aliança entre o *objeto a* – desprovido de sentido, apartado de sua predicação sensível consensual ou, num sentido ainda mais radical, mesmo fantasmática, individual – e a manifestação do inconsciente sob a forma do afeto, do sentimento. Na pura contingência desse encontro, pode-se suspeitar, a representação não objetiva alcança a dignidade da Coisa. Proposição essa, nesse contexto pelo menos, algo aparentada com o respeito do sublime, lembrado por Kant, quando da apresentação negativa do incondicionado. Malevich parece levar ainda às suas últimas consequências a não-objetividade da noção de signo sensível. Seu empreendimento culmina, ao que tudo indica, em esforços de configuração sensível de um signo devotado a negar sua própria sensibilidade, mirando com isso, talvez, a figurabilidade de um *signo insensível*, não objetivo.

“Giacometti conta que certa vez teve a ideia de modelar uma estátua e enterrá-la”, conta Jean Genet. “Não para que a descubram, ou só muito mais tarde, quando ele próprio e até a lembrança de seu nome tiverem desaparecido” (GENET, 2003, p. 44). Malevich “morreu um homem pobre”, relata Arthur Danto, “desgraçado e apagado da história da arte conforme a União Soviética” (DANTO, 2005, p. 257). Seja nos tetos altos, seja na terra, ou sob a terra, o objeto da sublimação é aquele que parece subsistir como resto, como fragmento inassimilável de uma história cujo sentido sua permanência dignifica. Objeto que herda do sublime uma vocação que não é absolutamente a de se auto-conservar. Livrado ao tempo, o objeto da sublimação é veículo de

transmissão de um vazio que se põe como causa, como enigma. Sua função é a de conservar, certamente, mas conservar, como lembrara Freud, sob o solo árido da consciência humana, e através dos restos imortais de suas experiências, a mais perfeita de suas realizações, qual seja, a liberdade de descobrir-se inacabada.

REFERÊNCIAS

BAAS, B. *Le désir pur*: parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan. Louvain: Éditions Peeters, 1992.

DANTO, A. C. Kazimir Malevich. In: _____. *Unnatural Wonders*: essays from the gap between art and life. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 2005.

FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, S. *O inconsciente*. [S. l.]: [s. n.], 1915. v. XIV.

FREUD, S. *Mal-estar na civilização*. [S. l.]: [s. n.], 1930. v. XXI.

GENET, J. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LACAN, J. *O seminário 7 – a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: JZE, 1991 [1959-1960].

NANCY, J.-L. *L'offrande sublime*. In: COURTINE, J.-F. et al. *Du sublime*. Paris: Belin, 1988.

NANCY, J.-L. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

RUHRBERG, K. et al. *Art of the 20th Century*. Los Angeles: Taschen, 2005. v. I e II.

SAFATLE, V. *A paixão do negativo*: Lacan e a dialética. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.

SHAW, P. *The sublime*. London/New York: Routledge, 2006.

SOUTER, G. *Malevich: journey to infinity*. New York: Parkstone International, 2008.

WAJCMAN, G. *L'objet du siècle*. Paris: Verdier, 1998.

ZUPANCIC, A. *Esthétique du désir, éthique de la jouissance*. Paris: Théétète Éditions, 2002.