CONSTRANGIMENTO E LIBERDADE CRIATIVA

CONSTRAINT AND CREATIVE FREEDOM

Domingos Loureiro[1]

Abstract — *Constraint is a coercive system that acts upon the subject, a limiting element being associated with a restraint state, pressure or regulation. But the creative act is commonly understood as an intuitive and nonconformist process, free from constraints and impositions. However, under certain conditions, the Constraint may have a contradictory influence to its original function, promoting freedom and not the absence, or at least showing the desire to seek freedom. In this sense, what relationship can be established between the Constraint and the Creative Act? Been possible, what kind of resources we can identify? And did artists employ them?*

Keywords: Constraint, Creation, Freedom, Art.

Este artigo resulta da investigação realizada no âmbito do Doutoramento em Arte e Design, «Sublime e Constrangimento» (2016) realizado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e apresenta parte do estudo, nomeadamente referente ao modo como o constrangimento é utilizado como ferramenta para estimular a liberdade e a criação artística.

O *constrangimento* é um processo coercivo que atua sobre o sujeito. É uma *pressão sobre alguém,* uma *coação,* uma *obrigação*, uma *insatisfação*, um *desagrado*, uma *inibição*, um *acanhamento* ou *embaraço,* segundo o dicionário da Porto Editora (2015). O *constrangimento* tem ocupado algumas áreas da Filosofia, como a Metafísica ou o Inferencialismo; da Psicologia, nos campos da Normatividade e da Inteligência Emocional; da Sociologia ou da Política. O interesse no seu estudo visa a compreensão de processos associados particularmente à regra, mas também ao modo como o constrangimento atua como processo inibidor e desinibidor. No campo da Arte, o termo não é frequentemente aplicado, provavelmente por parecer, à primeira vista, antinómico à ambição libertária da própria arte. Contudo, alguns autores como David Adey (1972) ou Marina Abramović (1946) defendem o constrangimento como ferramenta crucial, não só para o desenvolvimento da capacidade criativa, como para um projeto assente no discernimento pessoal no cruzamento com as imposições do contexto. O interesse deste estudo é sobretudo perceber como os artistas utilizam algumas estratégias para encontrarem soluções inovadoras e respostas que visem o aumento do potencial criativo e especulativo da arte, recorrendo a processos que conceptualmente indiciam ter o efeito contrário.

A LIBERDADE COMO RESULTADO DA ATUAÇÃO DO CONSTRANGIMENTO

O constrangimento é entendido geralmente como sistema normativo que regula a atuação do sujeito. São *leis* e *normas* que regimentam o modo como se vive e, frequentemente, o modo como se pensa, estando presentes na justiça, no ensino, na saúde, na cidadania, na política, na religião e em todas as áreas sociais. Assim, as *normas* fazem parte de uma doutrina que procura conceber um bem-estar geral e, como tal, devem ser entendidas como positivas. Estas são desenvolvidas, segundo Kant em «O que e o Iluminismo?», por *ilustres bem-intencionados* com vista à obtenção de ideais sociais superiores (i.e. *liberdade*, *igualdade* e *fraternidade* - as três palavras chave da Revolução Francesa). Contudo, a *lei* é entendida individualmente como uma limitação porque opera como um restringente, processo que delimita a atuação do sujeito. Se em contexto social (*público*), o constrangimento faz parte do bem geral, a nível individual (*privado*) a sua atuação é redutora e limitativa e o seu entendimento é frequentemente associado a um processo repressivo e subordinador. Por isso, é normalmente entendido como uma *imposição social*, como se observa na maioria dos textos de Michel Foucault. Kant apresenta no texto «O que é o Iluminismo?», o constrangimento como uma imposição e uma limitação, como uma força contrária ao entendimento ou iluminação, já que apenas aqueles que ditam as leis seriam ilustres e os que as cumprem, meros subordinados: *mas qual a restrição que se opõe ao Iluminismo? Qual a restrição que o não impede, antes o fomenta? Respondo o uso público da própria razão deve ser livre e só ele pode, entre os homens levar a cabo a ilustração; mas o uso privado da razão pode, muitas vezes, coatar-se fortemente sem que, no entanto, se entrave assim notavelmente o processo de ilustração. Por uso público da própria razão entendo aquele que qualquer um, enquanto erudito, dela faz perante o grande público do mundo letrado. Chamo uso privado àquele que pode fazer da sua razão num certo cargo público ou função a ele confiado.* (Kant, p.3)

[1] Domingos Loureiro, Professor de pintura na FBAUP, Porto. Artista plástico e Investigador do I2ADS.Membro do Projecto Bases Conceptuais da Investigação em Pintura 2014/19 dloureiro@fba.up.pt

DOI 10.14684/WCCA.9.2016.41-46

© 2016 COPEC

No entanto, o constrangimento poderá nem sempre ser identificado como um processo de domínio já que a maioria das vezes nem se apercebe do seu *poder* porque este não é visível, mas sobretudo porque as normas se diluem a partir do momento em que as internalizamos. É neste contexto que Pierre Bourdieu apresenta a definição de *habitus*: (que) *constitui esquemas de classificação e de valores que são simultaneamente o local internalizado da chamada realidade objetiva e de externalização de interioridade subjetiva.* (E, por isso,) *Estabelece um conjunto de parâmetros pessoais e sociais do que é pensável ou impensável em que as restrições do ambiente formativo de um e experiências pessoais estão inscritos no habitus* (Salermo, 2004, p.219,220)

Bourdieu considera que os processos reguladores sociais vão sendo incluídos na significação individual através da construção de uma *agência*, figura reflexiva e de aceção identitária que se constrói a partir do *habitus*. Este processo de internalização e externalização permite que a maioria dos constrangimentos sociais possam ser interiorizados, tal como acontece, por exemplo, com a maior parte das regras ditas de bom senso. Assim, grande parte dos constrangimentos é absorvida através da formação da pessoa ao longo da vida, tornando-se praticamente invisíveis depois de internalizados. Dessa forma, a atuação do constrangimento pode não ser óbvia mas compreendida apenas por comparação. Nessa medida, a subordinação é um processo redutor e limitador, tal como Kant nos refere quando apresenta alguns exemplos de profissões onde isso acontece: um *militar*, um *religioso*, um *funcionário das finanças* e um *professor contratado*. Cada um destes exemplos, segundo Kant, representa o modo como o sujeito atua limitado pelo constrangimento representado pelas funções que executa, já que estas lhes são delegadas e não podem ser alteradas. Nesse sentido, a obediência é obrigatória impedindo o livre pensamento que leva à livre atuação. Contudo, numa análise a este texto, Lewandowsky (2009) refere que é por intervenção do constrangimento, pela presença de um conjunto de regras que obrigam a uma determinada atuação, que se permitem processos libertadores. O autor considera que a obrigatoriedade a que está limitado o subordinado permite-lhe refletir sobre a importância dessas mesmas regras já que estas se tornam óbvias. Os constrangimentos são mais visíveis quanto mais evidente for a sua imposição. Isso permite ainda que o sujeito procure processos de libertação produzidos a partir da ideia de limitação. Ou seja, a identificação do processo limitador associado a uma atuação rotinada deixa um grande espaço para a reflexão e ambição de ultrapassar os limites impostos. Em síntese, e recorrendo a uma metáfora, é a prisão que convoca e permite compreender o sentido da liberdade. Deste modo, o sentido e desejo de liberdade emergem da definição objetiva da prisão. Se estes exemplos pertencem a uma esfera social, ou individual em contexto social, já o exemplo apresentado por Cristiana Veiga Simão no artigo «As ideias embaraçosas» (2002) remete para o indivíduo em particular. O termo *ideias embaraçosas* foi cunhado por Kant no seu livro «Opus Postumum» e é apresentado como um processo de constrangimento: *que está claramente submetido às leis da necessidade, da finitude e mortalidade que caracterizam o vivente, mas que é igualmente capaz de liberdade, isto é, de dar a si mesmo outros princípios que não aqueles que, dada a sua natureza animal, o constrangem. São aos olhos de Kant «condicionamentos» produzidos necessariamente pelo ser humano, mas não decorrentes do seu ser animal. Eis um ser duplamente submetido a algo para além de si e que está ao mesmo tempo dentro desse além de e em si mesmo.* (Simão, p 294)

Ou seja, por um lado, a capacidade racional do humano que o define na sua natureza animal é também aquela que concebe a sua própria finitude e, no entanto, as tentativas de responder a essa limitação são sempre inconclusivas. A aptidão de inferência da própria morte resulta no entendimento da sua própria limitação mental, já que ao mesmo tempo que identifica a sua finitude, percebe a sua incapacidade de entendimento dessa questão. Por outro lado, é na aceitação da limitação física e racional que reside a possibilidade de formulação de hipotéticas respostas em possíveis subjetivações que resulta na atuação libertadora da mente. As *ideias embaraçosas* são, então, a tomada de consciência da impossibilidade de uma resposta concreta, mas que possibilita e impulsiona a formulação hipotética. Um dos exemplos possíveis desta busca de liberdade assenta na construção e busca do transcendental como figura associada a uma ilimitação e impossibilidade, figuras que são exemplos de libertação. Assim, se o constrangimento viabiliza o desejo de liberdade, então poderá ser utilizado noutros âmbitos como processo que origina uma ação contrária. Neste sentido, poderá ser operacionalizado para atingir um resultado contrário ou indeterminado, mas revelador.

No âmbito do ensino artístico destaca-se a obra «Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough» (2005), onde Patricia Stokes mostra como o constrangimento pode ser aplicado de modo a conduzir a processos de libertação criativa. A autora apresenta exemplos de diferentes áreas criativas como a música, a literatura, a poesia, entre outros. No caso da pintura, a autora refere Monet, Matisse e Rothko e o modo como os três tratam a luz: *Monet queria captar a impressão imediata daquilo que ele designou por «envolvente» das coisas; Matisse, a simplificação da impressão; Rothko, a qualidade expressiva da luz, o resultado retirado de nenhuma impressão em particular. Estes diferentes objetivos, seguindo distintos constrangimentos originaram que os seus esforços seguissem diferentes direções, mas partindo de processos similares*. (Stokes, p.33) Ou seja, poderemos concluir que se trata de processos distintos para resultados também distintos, e que devido ao *objetivo* a atingir se definem os constrangimentos a utilizar. No caso particular de Monet, as inúmeras séries de obras sobre o mesmo tema, como as vinte e quatro pinturas da fachada da Catedral de Rouen,

demonstram como o constrangimento está presente na sua obra.

Se alguns destes constrangimentos são de ordem subjetiva ou impostos pelo contexto, outros são autoimpostos, isto é, indicam que os artistas estão conscientes dos seus potenciais. É o caso do artista Phil Hansen (1979) que realiza o seu trabalho a partir da aceitação de uma limitação motora que mantém as suas mãos constantemente a tremer, reduzindo-lhe a motricidade fina. A aceitação da limitação originou um tipo de trabalho diferente daquele que procurava inicialmente realizar, mas ao contrário de ver os seus trabalhos como fracassos, percebeu que a limitação motora lhe respondia com informação inovadora. E, a partir do momento em que percebe que a imposição de algum tipo de limitação conduzia a resultados inesperados e surpreendentes, passou a definir o constrangimento como a base do seu trabalho, propondo e impondo constrangimentos objetivos que lhe permitem uma constante reflexão sobre o potencial desta metodologia, ou encontrando soluções inesperadas. Deste modo, este artista lança hipóteses para as quais tenta encontrar resposta. Questões como: *Será possível fazer uma obra de arte com menos de um dólar?; O que se pode fazer com um período de tempo limitado?; O que acontece se não for capaz de observar todo o trabalho ao mesmo tempo?* Hansen percebe que a aceitação da limitação motora lhe possibilitou atuar criativamente, mas também livremente, a partir dessa mesma limitação e agora aplica o mesmo processo a todo o seu trabalho.

David Adey é outro exemplo de um artista que utiliza o constrangimento como ferramenta e base conceptual no seu trabalho, ao desenvolver um projeto a partir da ideia de que *estamos constantemente pressionados por constrangimentos,* em que a obra *Life Clock* é uma boa referência. Trata-se de um relógio em contagem decrescente que inicia com uma previsão da data de morte do artista, calculada com recurso a um programa que cruza dados físicos e genéticos como a data de nascimento, peso, altura, horas de sono, atividade física, dieta, consumo de álcool, tabaco, morte ou não dos familiares, profissão e, curiosamente a orientação e prática religiosas. Esta obra, que é também sobre o tempo e sobre a morte, demonstra como a nossa existência é forçada pela existência do constrangimento. Adey considera fulcral a condição da sua própria finitude como preparação para perceber como pode ou deve viver. Como *Life Clock* ilustra, é o tempo que resta que permite pensar na possibilidade do entendimento e do desprendimento dessa mesma limitação. Tal como «as ideias embaraçosas», *Life Clock* é uma predestinação que condiciona, limita e subjuga a própria existência, mas será provavelmente também por isso que a noção de existência muda, se liberta, propõe. A consciência da condição convoca a dúvida sobre os caminhos a seguir sendo, contudo, evidente que alguma resposta deve ser tomada e que uma das possibilidades é procurar libertar-se do poder imposto pela condição e ambicionar outros modos de estar, nomeadamente, através da prática artística. Neste caso, aquilo que a Arte poderá responder é genericamente como ferramenta que serve para trabalhar a asserção para além da aceitação da limitação, quer na incapacidade do entendimento, quer como processo que possa libertar a razão. Isto é, se o constrangimento for identificado, a sua resposta por oposição torna-se evidente. A limitação gera necessidade da libertação a partir da aceitação da sua existência. A procura de processos libertadores propicia a construção de processos transgressivos e criativos, ou especulativos. Esta situação pode ser de ordem conceptual, mas também empírica, já que o constrangimento atuará certamente em ambos os planos.

O Uso do Constrangimento pelos Artistas

Para além dos exemplos apresentados de Monet, David Adey ou Phil Hansen, outros autores utilizam processos de constrangimento como estímulo criativo. Estes podem ser variados bem como os seus resultados, não sendo possível de identificar um processo universal de atuação ou de uso do constrangimento. São de destacar três tipos de interferências, duas ao nível do contexto*: espaciotemporal* e *real*; e uma terceira figura: o *sujeito*, alvo e centro de toda a atividade, principalmente empírica. A divisão do contexto em *real* e *espaciotemporal* corresponde a um necessário entendimento de que ambos estão interligados, mas merecem ser distinguidos já que *espaço* e *tempo* são duas condições transcendentais omnipresentes, segundo Kant (Crítica da Razão Pura), e o *real* corresponde a um contexto com uma dupla leitura: externa e interna ao *sujeito*. Externa enquanto contexto ativo, mas independente do *sujeito*. Interna, enquanto leitura e diálogo do *sujeito* com esse contexto onde se inserem conceções e memórias pessoais.

O primeiro grupo, o *real,* enquadra aspetos que têm a ver com redefinição do significado de real e de natural sob a influência primordial da tecnologia. O segundo grupo, do *tempo e espaço*, refere-se ao modo como estes fenómenos atuam como base para o transcendental, mas também como análise antropológica do próprio individuo em contexto social – o *zeitgeis*t. Por fim, o terceiro grupo, o s*ujeito,* analisa a figura central da experiência e apresenta o modo como este se relaciona com o contexto, quer confrontando-o, quer procurando processos de autorregulação, centrados na descoberta de si próprio.

O Real apresenta um conjunto de autores que que trabalham a relação entre o real e o ilusório através da manipulação de imagens do quotidiano, onde se inserem autores como Christiane Baumgartner (1967) e Thomas Ruff (1958), neste caso, a série *JPEGS.* Estes autores partem de imagens do quotidiano, transformando-as através de processos tecnológicos, introduzindo lapsos nas imagens, nas narrativas e nos temas originando imagens com cariz completamente distintos da imagem original. Segundo Ruff, a série JPEGS apresenta um conjunto de imagens em formato *jpeg* que, quando fortemente comprimidas dão origem a informação tóxica sobre a imagem, como grelhas e retângulos. Esta informação inexistente nas imagens

originais não impede que sejamos capazes de considerar aquela imagem como uma figura reconhecida, apesar da informação anómala. Ruff considera que o computador atua de modo semelhante ao nosso cérebro já que a nossa memória é também formada por acumulação de dados por vezes inexistentes que se sobrepõem na construção de uma imagem de memória. Desta forma a imagem é duplamente verdadeira e falsa, com dados reais e falsas memórias ou informação anexada, mas principalmente atua como uma imagem de cariz universalista porque frequentemente a nossa memória anexa informação para além da que verdadeiramente existe .

O impacto da tecnologia é fortemente presente neste grupo, como decurso de transformação da nossa própria consciência e da ideia que formulamos de real. Assim, alguns artistas utilizam a tecnologia para recriarem uma falsa aparência de quotidiano, uma espécie de *Matrix* (Filme de Andy Wachowski e Lana Wachowski, 1999), como acontece na obra de Michael Najjar (1966), Joan Fontcuberta (1955) ou Fernando Maselli (1978). Najjar fotografa paisagens montanhosas da Argentina e depois reconstrói-as sobrepondo imagens a dados estatísticos das Bolsas de Mercado. As suas paisagens resultam visivelmente numa espécie de natureza intocada que é na verdade organizada pela oscilação dos mercados bolsistas, criando um paradoxo entre o que se vê e o que está na sua base. Também Fontcuberta constrói paisagens, na sua série *Orogénesis*, com aspeto de lugares desabitados e intemporais, que são na realidade construídos através de programas militares de transformação de mapas em imagens 3D, utilizadas para treino de ataques. Os mapas de Fontcuberta são pinturas de artistas consagrados.

Estes autores, como muitos outros, recorrem a processos de transformação da visão que temos do real, convertendo-a em imagens que aparentam realidades universalistas, mas que ocultam processos de sentido contraditório ao que aparentam. O constrangimento é usado como recurso técnico ou como provocação e permite perceber como os significados se transformam e se amplificam através deste recurso.

O espaço e o tempo apresenta um conjunto de autores que trabalham a partir destas duas figuras transcendentais, que continuamente atuam sobre o sujeito como constrangimento. Autores como Barnett Newman (1905-70) ou Yves Klein (1928-62) centraram-se na relação com as figuras do espaço e do tempo, nomeadamente na busca do *Absoluto* (Newman) e do *Vazio* (Klein), duas abstrações e símbolo de opostos, o *todo* e o *nada*. Atualmente muitos artistas concentram o seu trabalho nesta relação, como Mariko Mori (1967), Cai Guo-Qiang (1957), Anish Kapoor (1954), Jason Martin (1970) ou Jose Maria Yturralde (1942). Mori e Guo-Qiang procuram dialogar a sua condição de sujeito num espaço temporal e espacial mais amplo, nomeadamente genealógico e extraterreno. Contudo esta relação busca a compreensão da sua condição atual e terrestre. Kapoor e Martin transformam e dialogam com a matéria para que o seu trabalho seja revelador de uma presença imaterial e transcendental. Já Yturralde procura a construção de uma realidade impossível, do universo da matemática, produzindo objetos e figuras irreais, sugerindo a existência visual de uma abstração ou de uma impossibilidade.

Por fim, **O Sujeito** é o alvo de toda a interferência, sendo espectador e emissor tanto nos processos descritos anteriormente, mas sobretudo, como figura que poderá definir o conjunto de constrangimentos que poderão atuar sobre si. Num primeiro momento, o sujeito como alvo do constrangimento, encontramos autores que tratam o efeito de acontecimentos traumáticos sobre o sujeito ou sobre a sociedade, como são os casos de Anselm Kiefer (1945), Gerhard Richter (1932), Cristian Boltanski (1944), Luc Tuymans (1958), entre outros, que tratam os efeitos traumatizantes de atos terroristas, da guerra colonial ou do Holocausto. Não se trata apenas do efeito dos acontecimentos sobre os autores, mas sobre a sociedade em geral, já que, em certa medida, falam de acontecimentos públicos com forte impacto. Deste modo, o espectador revê-se e é afetado numa dupla relação de admiração e medo, em que a sua afeição é intensificada.

Por fim, o sujeito pode definir o tipo de constrangimento que lhe permitirá atuar de modo liberto, nomeadamente através de recursos que afetem o seu estado de consciência como o são a meditação utilizada por Marina Abramović (1946), a hipnose a que recorre Matt Mullican (1951) ou o consumo de alucinogénios por Fred Tomaselli (1956). A interferência sobre o estado de consciência possibilita a redução dos processos regulativos e normativos que habitualmente controlam o sujeito. Com estes recursos os artistas conseguem aceder a processos empíricos em que os seus níveis sensoriais estão modificados permitindo-lhes encontrar novos estados de consciência e fenomenológicos. Se o consumo de alucinogénios e a hipnose são óbvios constrangimentos do estado de consciência, a meditação, segundo Abramović permite-lhe identificar e reduzir o impacto da dor libertando a autora da condição refém em que habitualmente se encontra, como ser humano.

CONCLUSÃO

O constrangimento é uma ferramenta com enorme potencial para o ato criativo podendo atuar de modo muito diversificado e nem sempre com cariz negativo, tal como inicialmente se consubstancia. Ao nível da técnica, o constrangimento pode significar ruido ou hiato, como se apresentou no grupo O Real, condicionando a leitura imagem, mas aumentando a interação e o impacto dos seus conteúdos. Um exemplo frequente são as imagens e vídeos de baixa resolução que apresentam cenas de conflito ou acontecimentos quotidianos, difundidas nos Mídias. O seu impacto visual é francamente amplificado devido à falta de resolução ou excesso de ruido. Este processo pode ser pensado na relação com o espectador, mas também na descoberta pessoal, já que o processo técnico utilizado pode

não ser controlado, e como tal, a imagem será uma revelação também para o artista. A tecnologia originou uma reformulação do modo como percebemos a realidade, originando a construção de novas conceções ou fragmentando a visão aparente que lhe é atribuída, como foi possível de verificar nas imagens criadas por Najjar e Fontcuberta.

O contexto atua como um constrangimento e todos estes autores utilizam processos que subvertem estas interferências, ou atuando em paralelo com os poderes propostos pelo contexto. O Espaço e o Tempo são certamente os principais constrangimentos do contexto, atuando como figuras invisíveis, das quais só tomamos consciência quando comparamos um *antes* e um *onde* com um *aqui* e um *agora*. Essa comparação revela inúmera informação sobre o contexto mas sobretudo sobre a condição individual e, por isso muitos artistas centram-se nestas figuras como base para a tentativa de compreensão da sua própria existência.

Por fim, O Sujeito, alvo de toda a interferência é paralelamente emissor de constrangimentos e recetor dos seus efeitos podendo refletir sobre o efeito social e público do constrangimento ou utilizar processos que atuam como constrangimentos a nível pessoal.

Fica visível que os artistas estão cientes do impacto do constrangimento nas suas práticas artísticas, mas particularmente, como o utilizam como ferramenta para o desenvolvimento das suas criações. A criação artística é um processo por vezes puramente intuitivo e emocionalmente intenso, outras vezes racional e metodológico mas está diretamente relacionada com o questionamento existencial e filosófico que interpela o sujeito, artista ou não. Contudo, o artista ambiciona dialogar com essas questões de ordem existencial através do uso das suas próprias ferramentas de trabalho, a pintura, a escultura ou outro meio artístico, buscando respostas ou, pelo menos mais questões, e nesse âmbito o constrangimento tem um potencial de excelência para propiciar esse envolvimento. Ele pode propor mudança, alteração, releitura, mas também, evidenciar, exibir, ou expor, originando e estimulando a vontade de o perceber e de buscar uma solução.

Tal como verificamos o constrangimento pode resultar de uma inferência (*as ideias embaraçosas*) com as quais convivemos e estamos subjugados, mas poderemos buscar duas vias, a da resignação ou a da tentativa de compreensão e representação, de conhecimento. Assim, ao identificar a limitação define-se o objetivo de libertação, da descoberta e da ilimitação. Nesse contexto a arte tem um papel fundamental e é certamente um dos mais propícios territórios para a realização deste diálogo. A arte é duplamente real e imitação, sobrepondo-os de tal forma que os seus limites são praticamente inteligíveis, juntando num mesmo universo ficção, criação e verdade, sem se conseguir separar as suas presenças. Mas principalmente porque todos constituem a base para a existência da *experiência* do espectador e do artista e esta é simplesmente real. Desta forma, contrariamente a qualquer tentativa de libertação de um constrangimento social ou pessoal, na Arte, a liberdade é concebível porque é passível de ser experimentada. E quando isso acontece, já não se estará perante uma possibilidade, mas uma verdade em si.

BIBLIOGRAFIA

Abad Vidal, Julio Cesar: *Fernando Maselli, Indagaciones acerca de lo sublime*, 2015https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/

Artweek.LA 7 de outubro de 2013: *Jason Martin: Serendipitia*. http://artweek.la/issue/october-7-2013/article/jason-martin-serendipitia

Bourdieu, Pierre: *Razões práticas: Sobre a teoria da ação.* Trad. Mariza Corrêa – Campinas, SP: Papirus, 1996 Brandom, Robert: *Freedom and Constraint by Norms*, American Philosophical Quarterly Vol. 16, Nº3 (Jul 1979) Un. Illinois Press

Cotter, Holland: *Public Art Both Violent and Gorgeous*, The New York Times: Arts & Leisure, 4 de setembro de 2003

Csordas, Thomas. *Fenomenologia cultural corporeidade: agência, diferença sexual, e doença.* Trad. Hedy Lorraine Hofmann. Educação, v.36, n.3, pags-292-305. Porto Alegre, set/dez 2013

Eshleman, Matthew: *Sartre and Foucault on Ideal Constraint,* Sartre Studies International, Vol 19, Issue 2, 2004 pp. 56-76

Ferreyros, Tessa: *Tapping the subconscious: The Hypnotic Art of Matt Mullican*. Inside/out, MOMA, 2014. Nova Iorque. http://www.moma.org/explore/inside_out/2014/06/12/tapping-the-subconscious-the-hypnotic-art-of-matt-mullican

Foster, Hal, *The Return of the Real*. Cambridge/Massachusetts: MIT Press, 1996

Foucault, Michel: *O que é o Iluminismo*? trad. Wanderson Flor do Nascimento, a partir de Dits et Écrits, Paris: Galimard 1994

Grammatikopoulou, Christina: *Inhaling theory, exhaling art: From Antonin Artaud's word to Marina Abramović's action*, http://interartive.org/2008/10/artaud/#sthash.meSEnUEa.dpuf ISSN 2013-679X

Hauser, Jens, *Genes, Génios, Constrangimentos*. P.80-90. Nada, Março 2004

Heleno, José Manuel: *A experiência sensível: ensaio sobre a linguagem e o sublime*, Fim de século, Lisboa.2001

Houllou, J. & Juliano, D. *O paradoxo do espectador em Rancière*. Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 417-424, 2013

Kant, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, Trad. J. Rodrigues de Merege. Versão eletrónica do livro: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia) Homepage do grupo: http://br.egroups.com/group/acropolis/

Kant, Immanuel. *O que é o Iluminismo*? Trad. Artur Morão. Texto disponível em www.lusofia.net

Kant, Immanuel: *Crítica da Faculdade de Juízo*, Trad. António Marques e Valério Rohden. INCM, Lisboa

Klein, Yves. *Le Vrai devient réalité*, Zero, nº3. Dusseldórfia, julho de 1961; trad. Howard Beckman, in Zero, ed. Otto Piene e Hans Macke (Cambridge: The MIT Press, 1973)

Loureiro, Domingos: *Sublime e Constrangimento,* FBAUP, 2016

Root-Bernstein, Robert and Michele: *Einstein On Creative Thinking*: Music and the Intuitive Art of Scientific Imagination. Psychology Today, 2010

Ruff, Thomas; Simpson, Bennett: *Thomas Ruff, Jpegs.* Aperture Foundation, Nova Iorque 2009

Sabino, Isabel, *A Pintura Depois da Pintura*. Lisboa: FBAUL, 2000

Salermo, Roger A.: *Beyond the einlightenment*: Lives and thoughts of Social Theorists, Praeger Publishers, Westport 2004

Saltzman, Lisa. *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999

Stokes, Patricia D.: *Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough,* Springer Publishing Company, Nova Iorque, 2006.

Tufnell, Ben: *Atomic Tourism and False memories*: Cai Guo-Qiang's The Century With Mushroom Clouds, in: Art & Enviroment, Tate Papers Issue 17. 2012 Londres.

Webber, Jonathan: *Freedom,* in: The Routledge Companion to Phenomenology*,* Ed. Sebastian Luft, Soren Overgaard, Routledge. Oxford, 2009
Weibel, Peter: *Repression and Representation: The RAF in German Postwar Art" in Art of Two Germanys – Cold War Cultures*. Stephanie Barron and Sabine Eckmann, eds., Nova Iorque, 2009