

A UTILIZAÇÃO DE ESTADOS ALTERADOS COMO ESTRATEGIA DE CONSTRANGIMENTO NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA: UMA VIA PARA A EXPERIÊNCIA DO SUBLIME

Domingos Loureiro¹

Resumo: Este artigo propõe uma análise crítica da utilização deliberada de estados alterados de consciência como estratégia de constrangimento na prática artística, com o objetivo de fomentar o acesso a experiências estéticas intensas e transformadoras, associadas ao conceito de sublime. Partindo de uma revisão teórica que reconsidera o papel do constrangimento como elemento constitutivo — e não meramente limitador — da experiência estética, a investigação articula uma abordagem multidisciplinar que envolve filosofia da arte, estudos da consciência e práticas artísticas contemporâneas. São discutidos quatro exemplos paradigmáticos: o uso de substâncias psicotrópicas, a meditação, a hipnose e um processo autoral de experimentação pictórica, centrado na perturbação intencional da lógica e da resposta instintiva. Defende-se que tais constrangimentos, ao desestabilizarem o sujeito criador, operam como dispositivos catalisadores de experiências sublimes, ressignificando o papel da arte enquanto mediadora de estados liminares e de percepção expandida.

Palavras-chave: Sublime; Constrangimento; Estados Alterados; Arte; Experiência Transcendental

THE USE OF ALTERED STATES AS A STRATEGY OF CONSTRAINT IN ARTISTIC PRODUCTION: A PATHWAY TO THE EXPERIENCE OF THE SUBLIME

Abstract: This article proposes a critical analysis of the deliberate use of altered states of consciousness as a strategy of constraint in artistic practice, aiming to foster access to intense and transformative aesthetic experiences associated with the concept of the sublime. Drawing on a theoretical review that reconsiders constraint not merely as a limiting factor but as a constitutive element of aesthetic experience, the investigation articulates a multidisciplinary approach involving philosophy of art, consciousness studies, and contemporary artistic practices. Four paradigmatic examples are discussed: the use of psychotropic substances, meditation, hypnosis, and an authorial process of pictorial experimentation centered on the intentional disruption of logic and instinctive response. It is argued that such constraints, by destabilizing the creative subject, function as catalytic devices for sublime experiences, re-signifying the role of art as a mediator of liminal states and expanded perception.

Keywords: Sublime; Constraint; Altered States; Art; Transcendental Experience

¹ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto / Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade. Porto, Portugal. Professor Auxiliar do Departamento de Artes Plásticas da Universidade do Porto, investigador integrado do i2ADS. Diretor da Licenciatura em Artes Plásticas. Doutor em Arte e Design, com a tese *Sublime e Constrangimento* (2016). Autor e orador em diversos eventos científicos, académicos e artísticos. Artista Plástico. Ciência Vitae: C710-7B7B-F410. Orcid: 0000-0002-5317-6726.

EL USO DE ESTADOS ALTERADOS COMO ESTRATEGIA DE CONSTRUCCIÓN EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: UN CAMINO HACIA LA EXPERIENCIA DE LO SUBLIME

Resumen: Este artículo propone un análisis crítico del uso deliberado de estados alterados de conciencia como estrategia de construcción en la práctica artística, con el objetivo de fomentar el acceso a experiencias estéticas intensas y transformadoras, asociadas al concepto de lo sublime. A partir de una revisión teórica que reconsidera el papel de la construcción no como un mero límite, sino como un elemento constitutivo de la experiencia estética, la investigación articula un enfoque multidisciplinar que involucra la filosofía del arte, los estudios de la conciencia y las prácticas artísticas contemporáneas. Se discuten cuatro ejemplos paradigmáticos: el uso de sustancias psicotrópicas, la meditación, la hipnosis y un proceso autoral de experimentación pictórica centrado en la perturbación intencional de la lógica y de la respuesta instintiva. Se sostiene que tales constricciones, al desestabilizar al sujeto creador, operan como dispositivos catalizadores de experiencias sublimes, resignificando el papel del arte como mediador de estados liminales y de percepción expandida.

Palabras clave: Sublime; Constricción; Estados Alterados; Arte; Experiencia Trascendental

Introdução

O sublime tem sido, desde a Antiguidade, um dos conceitos mais desafiadores da estética, em virtude da sua natureza empírica, das suas manifestações subjectivas e da dificuldade inerente à sua categorização. De um modo geral, o sublime pode ser compreendido como uma experiência emocional intensa, que convoca reflexões existenciais e se manifesta perante aquilo que excede as capacidades ordinárias de compreensão, provocando uma sensação de assombro, suspensão ou transcendência. A sua representação, quer na filosofia, quer na arte, tem oscilado entre abordagens racionais, sensoriais e idealistas, entre as quais se destacam as contribuições de Burke (2013), Kant (1992) e Schiller (1997). Com o advento da modernidade e os desafios lançados à tradição estética, o sublime foi marginalizado, mas ressurgiu no pós-guerra — sobretudo no contexto das práticas artísticas contemporâneas — como categoria operatória para lidar com a experiência do inominável, do vazio, do absoluto ou do trauma.

Neste artigo, propõe-se uma reinterpretação do sublime a partir da sua articulação com a noção de constrangimento, entendido aqui não como simples limitação ou coacção, mas como estrutura operatória capaz de gerar condições propícias à emergência da experiência sublime. A hipótese central sustenta que certos constrangimentos — físicos, mentais ou metodológicos — quando conscientemente mobilizados, funcionam como dispositivos de acesso a estados alterados de consciência, essenciais à activação de experiências estéticas intensas e transformadoras. A arte, neste contexto, não apenas representa o sublime, mas cria condições de possibilidade para que ele ocorra, ao manipular os afectos, os sentidos e a percepção do espectador.

Partindo de uma análise paradigmática da obra *O Caminhante sobre o Mar de Névoa*, de Caspar David Friedrich, procura-se demonstrar como a representação do sublime incorpora, de forma simbólica e estrutural, diferentes formas de constrangimento: a indefinição do espaço, a diluição do sujeito na paisagem e a construção metodológica da cena para provocar reacções específicas. Este ponto de partida serve para expandir a investigação em direcção à prática artística contemporânea, onde o constrangimento se manifesta de forma performativa, processual e intencional.

São abordados, neste estudo, quatro exemplos distintos de indução de estados alterados através do constrangimento: o uso de substâncias psicotrópicas; a meditação; a hipnose; e um processo pictórico autoral, baseado na perturbação deliberada da lógica e da resposta instintiva. Tais estratégias operam como meios de desestabilização do sujeito criador — ou do observador — favorecendo a irrupção de experiências que se aproximam do sublime enquanto evento de deslocamento sensível e cognitivo.

Ao longo da análise, destaca-se a relevância de autores e artistas que ressignificam o papel do constrangimento no acto criativo — como Marina Abramović, David Adey e Phil Hansen — e o modo como esse mecanismo pode ser compreendido à luz de contributos teóricos como os de Kant, Bourdieu (1996) e Veiga Simão (2002). Em vez de um entrave, o constrangimento emerge, assim, como uma ferramenta metodológica de mediação entre a consciência e o indizível, entre o corpo e o inefável.

A proposta deste artigo, portanto, é defender a ideia de que o sublime, na arte contemporânea, pode ser conscientemente provocado por meio de constrangimentos estruturados, os quais induzem estados de suspensão, introspecção e transformação. Trata-se de compreender a experiência estética não apenas como resultado de uma contemplação passiva, mas como efeito de uma arquitectura de sensações, limites e aberturas cuidadosamente concebida. Nesse sentido, a articulação entre estados alterados, constrangimento e sublime revela-se não apenas possível, mas fértil para pensar os modos actuais de criação, fruição e formação estética.

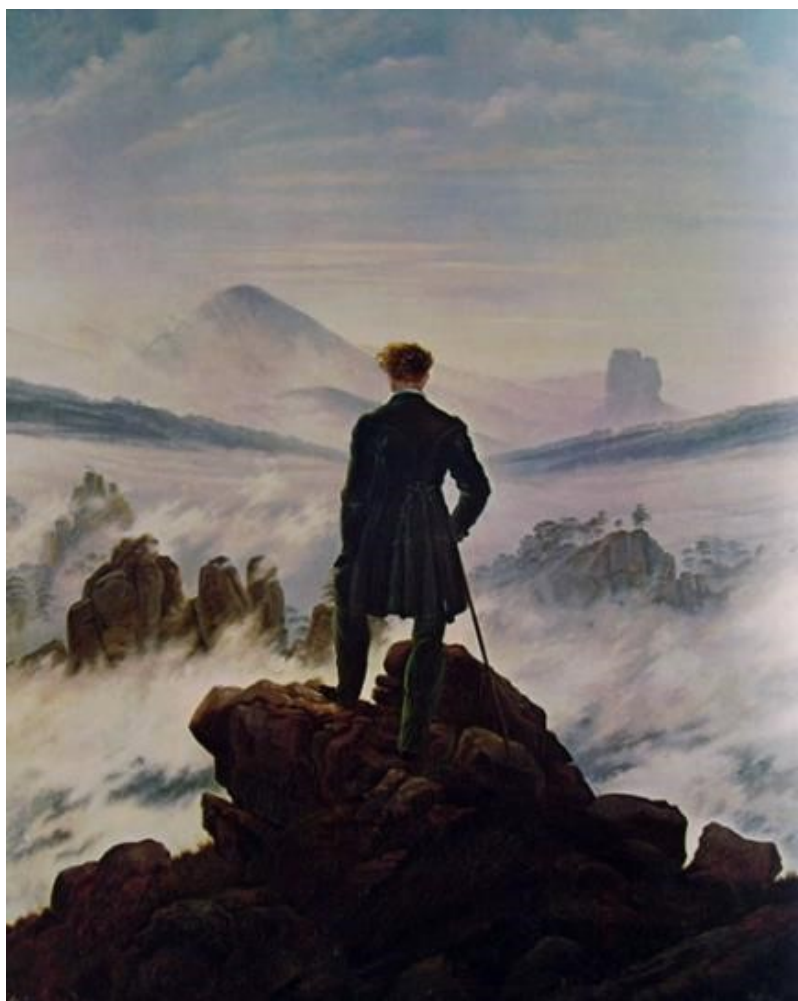


Fig.1. Caspar David Friedrich, Viajante sobre um mar de névoa. Óleo sobre tela, 95x75cm, 1818. Kunsthalle Hamburg.

1. A Noção de Sublime: Entre Excesso, Descontinuidade e Transformação

A noção de sublime tem atravessado a história da filosofia e da arte como uma categoria instável, mas persistentemente evocada para nomear experiências que desafiam os limites da representação, da racionalidade e da linguagem. Ao contrário do belo — com o qual é frequentemente contrastado —, o sublime não se deixa apreender por normas harmônicas, proporções ideais ou princípios de equilíbrio formal. O sublime emerge precisamente onde essas estruturas falham: no excesso, na descontinuidade, no indizível.

A primeira sistematização do conceito remonta ao tratado *Peri Hypsous (Sobre o Sublime)*, atribuído a Pseudo-Longino, que, já no século I, associava o sublime à elevação do espírito provocada por uma linguagem retoricamente poderosa. A experiência do sublime seria, assim, um efeito estético de grandeza discursiva, capaz de comover profundamente o ouvinte ou leitor. Esta abordagem, redescoberta e revalorizada no século XVII, ressurgiu no contexto europeu como resposta aos limites da razão e da normatividade clássica, ganhando novos contornos no pensamento iluminista e romântico.

No século XVIII, o sublime assume centralidade nas discussões filosóficas sobre o gosto, o sentimento e a subjectividade, sobretudo através das obras de Edmund Burke e Immanuel Kant. Em *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757, 2013), Burke define o sublime como aquilo que é capaz de provocar terror, espanto ou admiração, associando a sua origem à dor e ao desconhecido. Ainda que tais experiências sejam desconfortáveis, Burke argumenta que a contemplação segura do perigo — como perante uma tempestade ou um abismo — pode gerar prazer, precisamente porque o sujeito reconhece a sua própria integridade diante da ameaça. O sublime, nesta perspectiva, é essencialmente sensorial e afectivo, encontrando na arte um meio privilegiado de simular o risco sem comprometer a segurança real.

Kant, por sua vez, propõe uma abordagem mais estruturada e abstracta. Na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790, 1992), distingue o sublime do belo ao situá-lo no domínio do juízo reflexivo, fundado não na sensação, mas na razão. O sublime não reside no objecto em si, mas na capacidade da mente de conceber aquilo que excede a sua representação sensível. É no esforço de superar a sua própria limitação que a razão afirma a sua superioridade, convertendo a dor da inadequação em prazer racional. Kant diferencia ainda o sublime matemático — ligado à imensidão e à quantidade — e o sublime dinâmico — relacionado com a força e a potência. Ambos implicam um momento de crise perceptiva, seguido de uma afirmação da liberdade racional.

Friedrich Schiller (1997), aprofundando o pensamento kantiano, propõe uma abordagem idealista e formativa do sublime. Para Schiller, o sublime não é apenas um efeito estético, mas uma experiência moral e libertadora, que permite ao sujeito transcender a sua condição finita através da imaginação. A arte torna-se, assim, o lugar de exercício dessa liberdade, na medida em que proporciona ao espectador experiências que confrontam e superam os seus próprios limites sensíveis. A dor, o medo e o espanto são momentos de ruptura que abrem espaço à formação ética e estética do sujeito.

Estas três abordagens — sensualista (Burke), racionalista (Kant) e idealista (Schiller) — continuam a informar os debates contemporâneos sobre o sublime, que se expandem para além da filosofia da arte, alcançando campos como a psicanálise, os estudos culturais e a crítica da modernidade. Autores como Jean-François Lyotard (2010), Phillipe Shaw (2006), Slavoj Žižek e Simon Morley (2010), entre outros, revisitam o sublime à luz de categorias como o inapresentável, o traumático ou o espectral. Em Lyotard, por exemplo, o sublime é o lugar onde o pensamento se depara com o limite da sua própria representação, marcando uma fissura na linguagem e um apelo à sensibilidade pós-moderna. Žižek, por sua vez, analisa o sublime como figuração do excesso simbólico que estrutura o desejo, sempre ligado a uma ausência fundamental.

Na contemporaneidade, o sublime volta a ganhar relevância, especialmente nas práticas artísticas que privilegiam a experiência, a espacialidade e a imersão. Projectos como *The Sublime Object* (Tate Modern), a 28.^a Bienal de São Paulo (2008), ou as obras de Anish Kapoor, Olafur Eliasson, James Turrell e Marina Abramović testemunham uma recuperação do sublime enquanto categoria experiencial e sensível, deslocando-o do campo da representação para o da vivência directa e incorporada. Aqui, o sublime não é mais apenas o efeito de uma imagem grandiosa, mas o resultado de uma arquitectura de percepção e afecto, muitas vezes mediada por dispositivos de desconstrução, suspensão ou estranhamento.

É precisamente neste ponto que se insere a proposta deste artigo: pensar o sublime não como um resultado espontâneo ou meramente metafísico, mas como efeito de estratégias deliberadas, nas quais o constrangimento — nas suas múltiplas formas — ocupa um lugar central. A experiência sublime torna-se, assim, potencialmente induzível, desde que sejam criadas condições que desestabilizem o sujeito e suspendam temporariamente os seus esquemas de reconhecimento e resposta. A seguir, exploram-se os modos como essas condições podem ser articuladas, por meio de estados alterados de consciência e metodologias artísticas, com vista à construção de experiências estéticas que confrontam o espectador com os limites do representável e do pensável.

2. O Constrangimento como Dispositivo Estético

A experiência do sublime, longe de se restringir à contemplação de grandezas naturais ou de situações extraordinárias, pode ser intencionalmente provocada por estratégias estéticas que desestabilizam a percepção e intensificam a consciência dos limites. Ao contrário de uma experiência meramente contemplativa, o sublime contemporâneo emerge como efeito de dispositivos que confrontam o sujeito com o intransponível — o caos, a falha, o tempo, a morte, o corpo — abrindo, nesse confronto, espaço para o pensamento, para o excesso e para a transformação. Nesse contexto, o constrangimento revela-se como um dos dispositivos estéticos mais potentes: uma força paradoxal que, ao impor limites, possibilita a liberdade criativa, a invenção e o desvelamento do inominável.

Etimologicamente associado à ideia de coação ou limitação (Brandom, 1979), o constrangimento carrega, à partida, uma conotação negativa. Contudo, no domínio da criação artística, esta noção adquire uma densidade produtiva. A arte, ao operar sobre e com os limites — sejam técnicos, físicos, conceptuais, temporais ou existenciais — transforma aquilo que aparenta impedir em motor do possível. Como argumenta Patricia Stokes em *Creativity from Constraints* (2005), as restrições não anulam a criatividade; pelo contrário, frequentemente a provocam e orientam. A criação não acontece num vácuo de liberdade total, mas em diálogo constante com o que limita, condiciona ou desafia. Essas margens, quando conscientemente assumidas, abrem caminho para deslocamentos perceptivos, desestabilizações simbólicas e experiências estéticas que favorecem o surgimento do sublime.

Essa potência criativa do constrangimento é claramente ilustrada na obra de artistas como Phil Hansen e David Adey. Phil Hansen, após desenvolver um tremor crónico nas mãos que o impedia de desenhar com precisão, poderia ter interpretado essa limitação como um fracasso. Em vez disso, acolheu-a como base para reinvenção. Abandonando a busca por controlo absoluto, transformou a falha em método, impondo-se restrições deliberadas: criar com menos de um dólar, desenhar em superfícies instáveis, trabalhar sem ver a obra como um todo ou sob forte pressão temporal. Para Hansen, cada constrangimento torna-se catalisador de descoberta. A arte, neste processo, deixa de ser domínio do domínio técnico para se tornar campo de exploração sensível, onde a limitação gera soluções inesperadas e abre novas possibilidades expressivas.

De modo semelhante, David Adey parte do constrangimento existencial para desenvolver a sua obra *Life Clock* — um relógio regressivo que calcula o tempo de vida restante do artista, com base em dados genéticos e físicos. A peça transforma o tempo, a morte e a finitude em elementos

compositivos, colocando o espectador diante de uma contagem regressiva inescapável. Em vez de paralisar, este dispositivo convoca à reflexão e reconfigura o tempo como experiência estética. Tal como nas “ideias embaraçosas” de Kant ou no conceito de hiato de Veiga Simão, o constrangimento não bloqueia o pensamento; pelo contrário, impele-o para além de si, abrindo espaço para o sublime enquanto excesso, abismo e revelação. A limitação torna-se matéria de liberdade.

Estes dois exemplos ilustram o caráter ambíguo e produtivo do constrangimento: atua simultaneamente como limitação empírica e como estrutura simbólica. No plano material, impõe resistência e exige soluções inventivas; no plano conceptual, questiona normas, explicita tensões e revela o que normalmente permanece oculto. O constrangimento funciona, assim, como operador epistemológico e sensível. Em termos bourdieusianos, evidencia as forças invisíveis do *habitus* — as estruturas sociais, culturais e simbólicas que modelam o que é possível pensar, sentir e fazer. A arte que mobiliza o constrangimento torna tangível o que é habitualmente interiorizado de forma inconsciente, oferecendo, por isso, uma via de crítica e reinvenção subjetiva.

Essa operação estética encontra ainda expressão na prática performativa de Marina Abramović, cuja obra explora os limites do corpo, do tempo e da resistência emocional. Ao impor a si mesma — e ao público — situações de extrema duração, imobilidade, dor ou vulnerabilidade, Abramović cria experiências que desestabilizam o olhar convencional e convocam uma escuta e presença distintas. O constrangimento nos seus trabalhos não é apenas físico, mas também simbólico: consiste na construção de uma tensão que suspende a norma, torna visível o invisível e convoca o espectador a um encontro com o indizível. Ao retirar o conforto e bloquear o automatismo da percepção, a artista prepara o terreno para o surgimento do sublime como experiência intensiva, emocional e transformadora.

Neste sentido, o filósofo Lewandowsky (2009) observa que o constrangimento quotidiano pode ser motor de liberdade. Ao evidenciar as regras que nos regem, impulsiona o desejo de as transgredir. Assim, o constrangimento não é apenas o que limita, mas o que convida à invenção de caminhos, ao salto fora da norma, ao gesto de resistência. Estrutura a possibilidade do sublime justamente por provocar o confronto com o limite, fazendo deste não o fim, mas um lugar de fratura e abertura. É através dele que o sujeito é levado à borda do pensável, do representável e do sensível, configurando-se aí a experiência do sublime.

No pensamento kantiano, essa articulação entre constrangimento e transcendência é particularmente clara. Para Kant, as formas puras da sensibilidade — tempo e espaço — são condições do conhecimento, mas também constrangimentos que delimitam o que pode ser experienciado. O sublime emerge quando estas formas se mostram insuficientes perante aquilo que excede a razão — seja a magnitude natural, a força descontrolada ou a ideia do infinito. O sujeito, diante do abismo, sente inicialmente impotência, mas essa sensação dá lugar a uma consciência ampliada da própria razão enquanto faculdade que transcende os sentidos. O constrangimento inicial da experiência sensível converte-se, paradoxalmente, em condição da liberdade interior. É neste hiato entre o que se percebe e o que se intui, entre o que limita e o que anuncia o possível, que o sublime se manifesta.

Em suma, o constrangimento, longe de ser uma mera limitação exterior, revela-se como força criativa e filosófica que pode ser autoimposta com intenção estética ou assumida como realidade incontornável. Opera sobre a matéria, o corpo, o tempo e o pensamento, estruturando a experiência do sublime ao provocar a consciência do limite e, com ela, a vontade de superação. A arte, nesse contexto, funciona como campo privilegiado de experimentação simbólica, um espaço onde os limites são testados, encenados e, por vezes, transgredidos. O constrangimento, enquanto dispositivo estético, abre espaço para o inesperado, o inefável e o transformador.

3. Estados Alterados de Consciência

No âmbito das manifestações contemporâneas do sublime, os estados alterados de consciência ocupam um lugar singular ao conjugar explicitamente o constrangimento com a abertura a experiências transformadoras. Simon Morley, em *The Sublime* (2010), inclui esses estados entre as sete categorias fundamentais do sublime — ao lado do Inapresentável, da Transcendência, da Natureza, da Tecnologia, do Terror e do Uncanny. Diferentemente das forças externas ou conceituais que caracterizam os demais grupos, os estados alterados referem-se à manipulação direta da consciência como via para acessar o sublime — um sublime experiencial, vivido no presente e capaz de transformar o sujeito desde o seu interior.

A expressão “perder-se no sublime”, usada por Fred Tomaselli, sintetiza bem essa perspectiva: trata-se de um descentramento voluntário, no qual o sujeito permite ser atravessado por forças desestabilizadoras, a fim de acessar uma percepção ampliada. Tal prática estética é inseparável de constrangimentos físicos, mentais ou emocionais que atuam como portais — limites assumidos ou provocados intencionalmente para modificar o estado perceptivo habitual. Assim, a arte deixa de ser mera representação para se tornar um campo de experimentação ontológica, onde o sublime se configura como uma experiência sensorial de descontinuidade — um corte no fluxo ordinário da consciência que possibilita o vislumbre de outra realidade.

Esta manipulação da consciência — seja por meio de substâncias psicoativas, práticas meditativas ou hipnose — associa-se à noção contemporânea do sublime como evento liminar, situado entre a dissolução da identidade e o acesso a um conhecimento não racional. O constrangimento assume aqui um duplo papel: atua como bloqueio das funções conscientes normativas e, simultaneamente, como gatilho para a expansão da percepção e o surgimento de novas realidades.

Este capítulo examina a obra de três artistas contemporâneos — Fred Tomaselli, Marina Abramović e Matt Mullican — que incorporam estados alterados de consciência como estratégias artísticas conscientes, articulando seus projetos estéticos com processos de transformação perceptiva. Em todos os casos, o sublime deixa de ser uma representação simbólica de forças superiores para se tornar uma experiência vivida, organizada plasticamente e compartilhada por meio da arte.

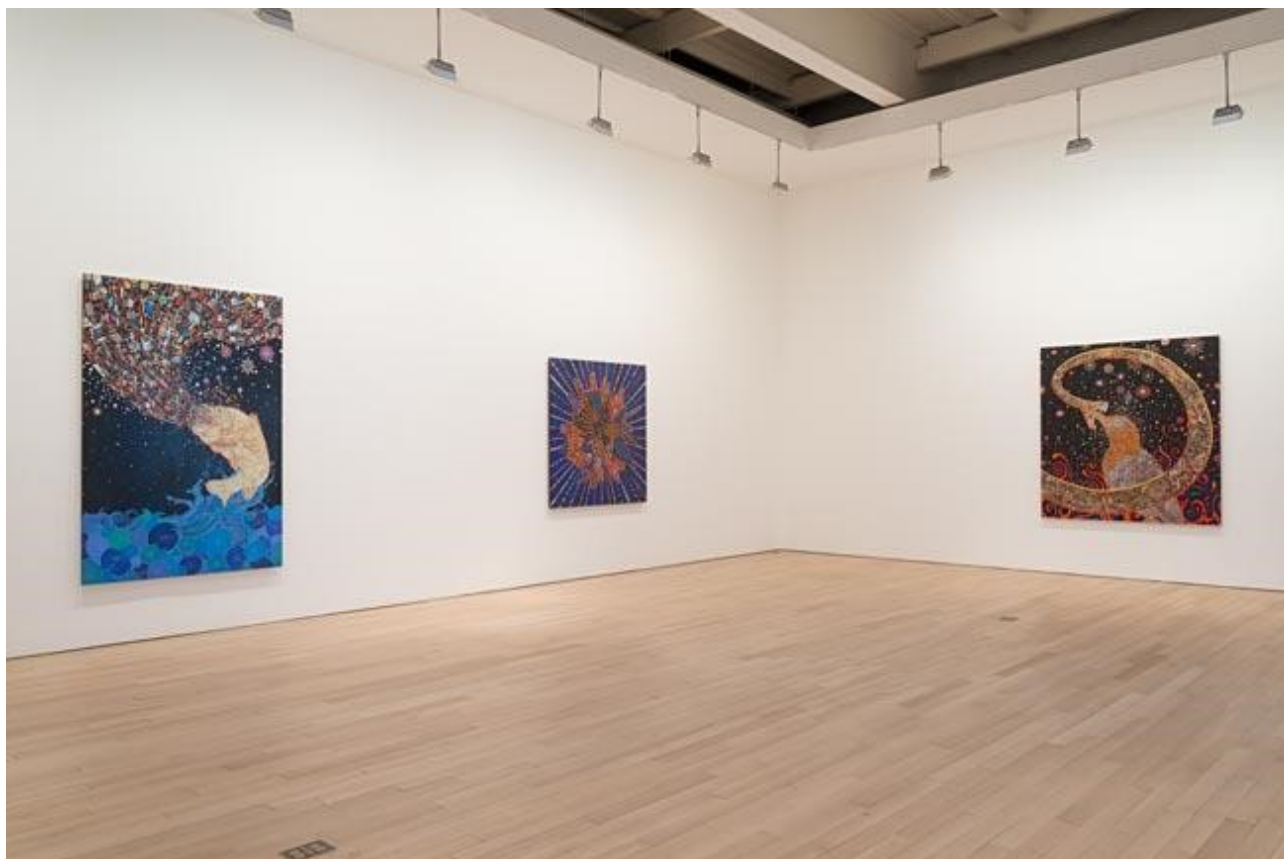


Fig.2. Fred Tomaselli: exposição Current Events, James Cohan Gallery, Nova Iorque. 1 de maio a 14 de junho de 2014

3.1 Fred Tomaselli: Alucinação como Construção Visual

Fred Tomaselli (n. 1956) distingue-se pela combinação de pintura, colagem e materiais farmacêuticos, inspirando-se na experiência psicodélica dos anos 1970. O seu trabalho situa-se na intersecção entre ciência, espiritualidade e cultura pop, utilizando imagens de plantas medicinais, insetos, padrões geométricos e comprimidos reais incorporados em resina, estabelecendo um diálogo entre natureza e cultura, corpo químico e símbolo.

O processo criativo de Tomaselli envolve a construção de camadas densas e translúcidas, que funcionam como janelas para paisagens mentais expansivas, fragmentadas em múltiplos planos simultâneos. Obras como *13,000* (1999), com 13 mil comprimidos organizados em padrões repetitivos, ilustram a tensão entre controle formal e caos perceptivo.

No seu trabalho, o sublime emerge da suspensão entre ordem e excesso: a repetição obsessiva dos padrões constrange a percepção, obrigando o olhar a navegar por movimentos sinuosos e metamorfoses visuais. O espectador é levado a um estado liminar, onde a lógica visual se dissolve, permitindo a experiência do infinito e do desconhecido. O constrangimento do olhar, preso entre fascínio e desconforto, funciona como um gatilho para a expansão da consciência, convidando à imersão no sublime.

Temas centrais incluem a relação entre substância química e estados alterados da mente, o corpo químico como território do sublime, e a ambivalência entre controle formal e descontrole perceptivo.



Fig.3. Marina Abramović, *The artist is present*, 2010 Performance
The Museum of Modern Art, Nova Iorque Duração de 3 meses

3.2 Marina Abramović: Meditação e Corpo como Campo de Revelação

Marina Abramović (n. 1946) é pioneira na performance que utiliza o corpo como meio e campo de investigação. Distinta da indução química, Abramović busca estados alterados via meditação rigorosa, controle da respiração e disciplina corporal, inspirando-se em tradições espirituais como budismo e hinduísmo. No final do século XX, a meditação transcendeu seu âmbito religioso, convertendo-se em instrumento de autoconhecimento e performance.

Performances como *The Artist is Present* (2010) e *512 Hours* (2014) exemplificam seu trabalho, que se funda na suspensão do tempo e na intensidade do encontro, criando espaços onde a consciência se abre para o outro em meditação partilhada ou estados de privação sensorial. O constrangimento manifesta-se como restrição deliberada dos estímulos sensoriais, propiciando a dissolução do ego e a experiência do sublime como vazio e presença absoluta.

O corpo, assim, torna-se veículo de resistência e vulnerabilidade, atravessado por energias que desafiam normas e a lógica racional. Essa suspensão gera um sublime interior onde dor, cansaço e medo se convertem em obstáculos e portais para o transcendental. A relação artista-público assume forma ritualística, onde o sublime é vivido e compartilhado, ultrapassando a mera contemplação.

Temas centrais da obra de Abramović são o corpo como instrumento de meditação e transformação, o silêncio e o tempo como meios de expansão da consciência, e a performance enquanto espaço ritual e encontro.



Fig. 4. Matt Mullican em Transe Hipnótico, Tate Modern, Londres 2007

3.3 Matt Mullican: Hipnose e Identidade em Suspensão

Matt Mullican (n. 1951) explora a mente subconsciente via hipnose, usando o transe hipnótico para desconstruir e reconstruir a identidade. O seu alter ego, “That Person”, atua durante performances hipnóticas, criando desenhos e falando publicamente, revelando aspectos inacessíveis do eu consciente. Influenciado por psicanálise e semiótica, Mullican questiona autoria e autenticidade, problematizando a noção tradicional de identidade.

Durante o transe, Mullican produz mapas simbólicos complexos que interpretam visualmente o inconsciente, organizados em sistemas que representam diferentes níveis de realidade. Obras como *Under Hypnosis* (desde 1972) documentam esse processo íntimo e expansivo.

A hipnose impõe um constrangimento radical à consciência ordinária, suspendendo as barreiras do eu habitual e abrindo espaço para o sublime associado ao vazio e ao desconhecido. O transe cria um espaço ontológico fluido onde categorias fixas de identidade e percepção se dissolvem. O sublime em Mullican manifesta-se na performance que revela a multiplicidade do ser, transformando o vazio do transe em campo simultâneo de perda e criação.

Temas centrais são a identidade como construção fluida, a hipnose como acesso ao inconsciente e a arte como espaço ontológico de experimentação do sublime.

Assim, evidenciou-se como o corpo e a mente são explorados como territórios do sublime, por meio de abordagens singulares que desafiam a percepção e a consciência. Fred Tomaselli cria superfícies densas que mimetizam estados alucinatórios, tensionando controle e caos visual; Marina Abramović utiliza meditação e disciplina corporal para transformar a performance em ritual de presença e silêncio; Matt Mullican emprega a hipnose para desdobrar a identidade, revelando sua multiplicidade e a dissolução dos limites subjetivos. Juntos, esses artistas exemplificam a arte contemporânea como laboratório sensorial e ontológico, onde o sublime não é apenas representação, mas experiência ativa que constrange e expande a consciência do espectador.

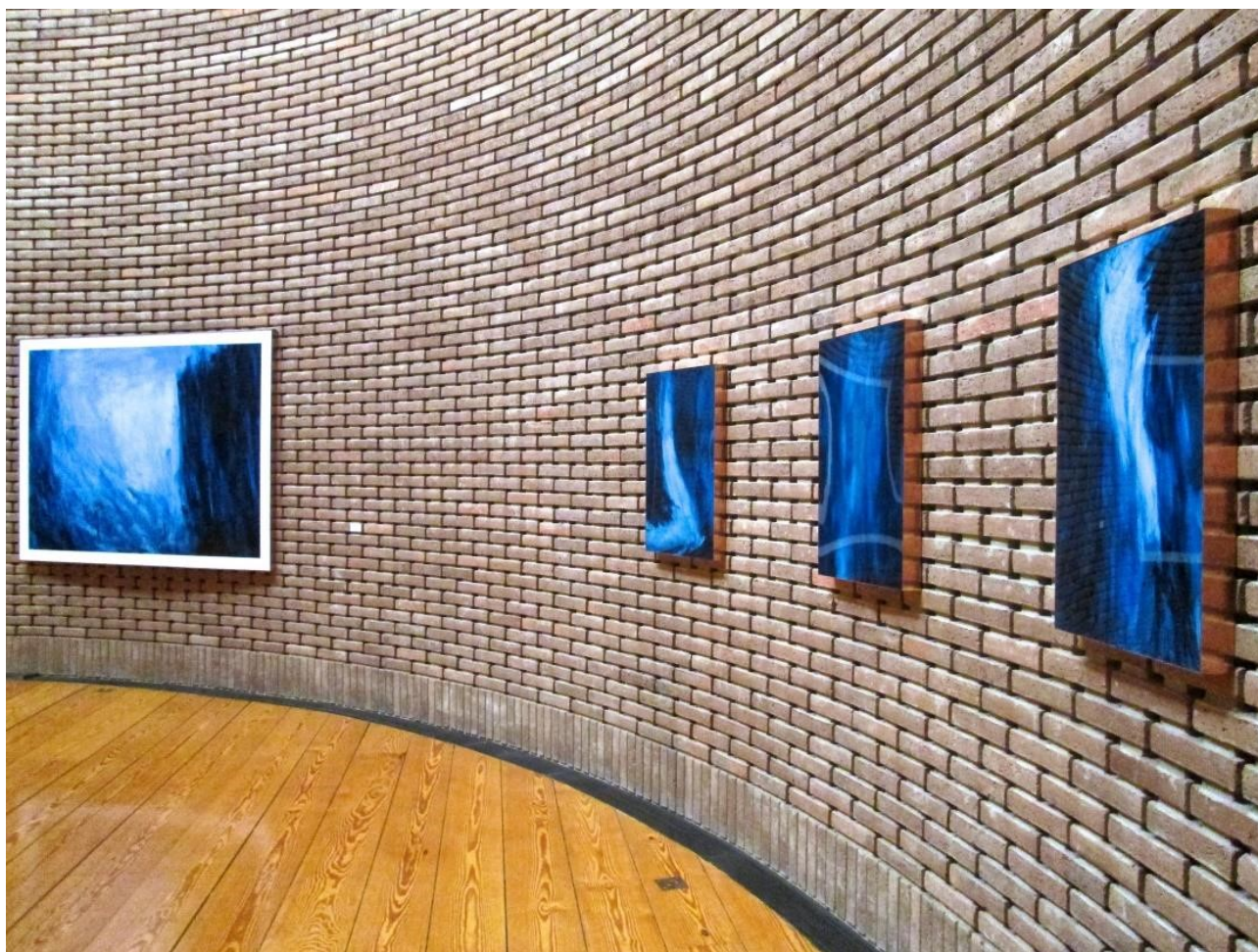


Fig.5. Domingos Loureiro, Vista da exposição: Em direção ao azul, Silo - Espaço Cultural, Matosinhos, 2015.

4. Estudo de caso autoral: a imposição do descontrole intelectual como forma de acesso à liberdade

Este capítulo apresenta uma reflexão aprofundada sobre uma prática pictórica que, ao impor regras externas e constrangimentos específicos, busca provocar um descontrole intelectual produtivo, entendido como via para o acesso a uma liberdade criativa e perceptiva ampliada. Em consonância com a abordagem do sublime como experiência que emerge do confronto com limites e da suspensão do controle habitual, este estudo de caso revela como a tensão entre imposição e entrega pode dar origem a um campo singular de experimentação estética.

4.1 O início da prática

A gênese desta prática situa-se na necessidade de testar os limites do próprio fazer pictórico, confrontando o corpo e a mente com restrições físicas, materiais e conceituais. A pintura é concebida como um território de resistência e investigação, onde a imposição de regras externas busca desestabilizar automatismos e abrir espaço para a emergência do inesperado. Não se trata de afirmar um estilo pré-estabelecido, mas de construir um método em que a repetição, a dúvida e o erro se tornam forças propulsoras do processo criativo, abrindo uma janela para a liberdade que surge da reação ao limite.

4.2 O plexiglass como suporte

A escolha do plexiglass fundamenta-se na sua transparência e resistência, que possibilitam uma inversão radical do processo pictórico. Pintar na face oposta do suporte inverte a lógica convencional da pintura e impõe um constrangimento decisivo: o gesto executado torna-se invisível para o artista durante a sua realização, anulando a possibilidade de correção ou revisão. Esse deslocamento demanda confiança absoluta no instante criativo, substituindo o controle pela escuta e antecipação. O suporte industrial e frio transforma a relação do corpo com a obra, modificando o tempo e a experiência da pintura.

4.3 A imagem invertida

A inversão da imagem, que deve ser construída em camadas contrárias à lógica habitual, não só desafia a técnica como carrega um simbolismo profundo. A imagem, vista pelo lado oposto, funciona como um espelho invertido da ação, revelando a distância entre intenção e resultado. Essa tensão entre o gesto original e a imagem final cria um espaço de incerteza e descoberta, onde a obra surge como um registro do corpo em ação, porém deslocado. A pintura torna-se, assim, uma experiência do avesso, cuja verdade emerge no encontro entre ocultação e revelação.

4.4 O tempo do gesto

Os constrangimentos impostos — invisibilidade do gesto e impossibilidade de correção — provocam uma ruptura na temporalidade da pintura. O ato criativo deixa de ser um processo progressivo para se configurar como acontecimento único e irrepetível. A presença corporal e a consciência do instante ganham densidade, marcadas por pausas, hesitações e decisões imediatas. O gesto solitário e abrupto transforma-se em uma forma de meditação ativa, uma escuta do vazio do suporte que substitui a primazia da visibilidade pela intensidade da experiência física e mental.

4.5 A escolha da cor

A limitação da paleta cromática decorre da necessidade de conter as complexidades perceptivas e compositivas inerentes ao processo. A seleção do azul como cor dominante baseia-se na sua capacidade de suscitar estados afetivos específicos — introspecção, calma, melancolia e distância — alinhados com o caráter impessoal e simbólico do suporte. O azul, em suas variadas tonalidades, oferece uma amplitude expressiva que permite a manifestação intuitiva da cor, cuja presença se sente mais do que se analisa, estabelecendo uma atmosfera que reforça a intenção do método.

4.6 Matéria e superfície

A matéria pictórica, espessa e sensorial, emerge como interlocutora do corpo no momento da execução, oferecendo resistência e sugerindo ritmos e formas. Contudo, a inversão do suporte retira essa matéria da visibilidade, recobrando-a com a superfície vítrea do plexiglass. Assim, a pintura

torna-se objeto ambíguo — simultaneamente física e imaterial, tátil e inalcançável. A moldura de cobre não tratado, que oxida com o tempo, acrescenta uma dimensão temporal à obra, criando uma dialética entre a imobilidade da pintura e a mutação lenta do seu entorno, transformando o objeto em um dispositivo onde gesto e percepção se entrelaçam no tempo.

4.7 O espelho e o reflexo

A metáfora do espelho atravessa o processo em dois níveis: inicialmente, como símbolo da inversão pictórica que apresenta a imagem invertida do gesto; posteriormente, como efeito direto da superfície vítrea que reflete o ambiente e o espectador. Dessa forma, a pintura configura-se como um duplo espelho — da ação do autor e do olhar do observador. Em certas condições, o reflexo do real pode predominar, dissolvendo a imagem pintada e fundindo-se com o espaço e o corpo do espectador. Esse jogo especular cria uma zona de instabilidade visual e simbólica, transformando a obra em lugar de acontecimento, onde o interior e o exterior, o feito e o visto, a imagem e sua dissolução, se encontram em constante tensão.

Conclusão

A análise desenvolvida ao longo deste estudo demonstra que a utilização deliberada de estados alterados de consciência, enquanto estratégias de constrangimento na produção artística, constitui um dispositivo eficaz para a experiência do sublime contemporâneo. Diferentemente das concepções tradicionais do sublime, inscritas na filosofia kantiana e burkeana como fenômenos externos ou metafísicos (Kant, 1790; Burke, 1757), a abordagem aqui discutida desloca o sublime para o campo da vivência sensorial e transformadora, articulada a um processo interno e performativo.

Os casos exemplificados por Fred Tomaselli, Marina Abramović e Matt Mullican ilustram distintas formas pelas quais o constrangimento — físico, mental e perceptivo — é empregado para desestabilizar o sujeito e propiciar um acesso ampliado à experiência estética. Tal desestabilização, mediada por estados alterados induzidos por substâncias, práticas meditativas ou hipnose, não apenas suspende a consciência ordinária, mas cria uma zona liminar onde o sujeito se confronta com a dissolução das categorias habituais de identidade e percepção (James, 1902; Csikszentmihalyi, 1990). Nessa tessitura, o constrangimento assume uma dupla função: de barreira que interrompe os automatismos da consciência cotidiana e de porta que se abre para a emergência de um novo patamar experiencial, conforme discutido por Morley (2010) e reafirmado pela fenomenologia da experiência estética (Merleau-Ponty, 1945).

A discussão do percurso autoral, no qual o descontrole intelectual é imposto como forma de acesso à liberdade, complementa e aprofunda essa análise. A adoção de regras externas e o emprego de suportes e técnicas que dificultam o controle consciente refletem um método rigoroso de incorporação do constrangimento, revelando sua potencialidade para a emergência do sublime como acontecimento irrepetível (Deleuze, 1993). Essa prática demonstra que o sublime não se alcança mediante a mera expressão livre, mas por meio de um rigor que paradoxalmente impõe limites à ação do sujeito, criando o espaço para a manifestação de uma liberdade condicionada e emergente.

Todavia, a presente reflexão crítica também evidencia as tensões inerentes a essa dinâmica. A utilização de estados alterados como estratégia artística exige um equilíbrio delicado entre a perda do controle e a manutenção da agência criativa, sob risco de que a experiência sublime se converta em mero descontrole ou em repetição mecânica (Foucault, 1975). Além disso, o uso de tais estratégias suscita questões éticas relacionadas à segurança física e psíquica dos artistas e dos espectadores envolvidos, aspectos que demandam atenção no debate contemporâneo sobre práticas artísticas experimentais (Bishop, 2012).

Em última análise, este estudo reforça a importância de reconhecer o constrangimento como um elemento constitutivo da experiência estética contemporânea, especialmente no que tange à produção do sublime. A incorporação dos estados alterados enquanto estratégias de modificação da consciência revela-se como uma via privilegiada para desvelar novas formas de percepção e subjetividade. A arte contemporânea, ao explorar essas vias, torna-se um campo de experimentação sensível e rigorosa, onde o sublime se apresenta não mais como uma abstração distante, mas como uma experiência imanente, capaz de expandir os limites da consciência humana.

Referências

- Abad Vidal, J. C. (2015). *Fernando Maselli, Indagaciones acerca de lo sublime*. Recuperado de <https://juliocesarabadvidal.wordpress.com/2015/06/30/fernando-maselli-indagaciones-acerca-de-lo-sublime/>
- Anahory, A. (2002). Leituras do sublime: Lyotard e Derrida. *Philosophica*, 19/20, 131-154.
- Barber, R. K., & Merton, E. (2004). *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*. Princeton University Press.
- Batchelor, D. (2000). *From an Aesthetic Point of View: Art and the Senses*. Serpent's Tail.
- Bell, J. (2013). Contemporary art and the sublime. In N. Llewellyn & C. Riding (Eds.), *The Art of the Sublime*. Tate Research. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/julian-bell-contemporary-art-and-the-sublime-r1108499>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bourdieu, P. (1996). *Razões práticas: Sobre a teoria da ação*. Papirus.
- Brandom, R. (1979). Freedom and constraint by norms. *American Philosophical Quarterly*, 16(3), 187–196.
- Burke, E. (2013). *Uma investigação filosófica acerca da origem das nossas ideias sobre o sublime e o belo* (A. Abranches, J. Costa & P. Martins, Trad.). Edições 70. (Obra original publicada em 1757)
- Costelloe, T. M. (Ed.). (2012). *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. Harper & Row.
- Csordas, T. (2013). Fenomenologia cultural corporeidade: agência, diferença sexual, e doença. *Educação*, 36(3), 292-305.
- Deleuze, G. (1993). *Difference and Repetition*. Columbia University Press.
- Deleuze, G. (1985). *L'Image-Temps*. Minuit.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.
- Foucault, M. (1994). O que é o Iluminismo? (W. F. do Nascimento, Trad.). In *Dits et Écrits* (Vol. IV, pp. 679–688). Gallimard. (Obra original publicada em 1984)
- Hauser, J. (2004). Genes, génios, constrangimentos. *Nada*, março, 80-90.

- Heleno, J. M. (2001). *A experiência sensível: ensaio sobre a linguagem e o sublime*. Fim de século.
- James, W. (1902). *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*. Longmans, Green & Co.
- Kant, I. (1790). *Critique of Judgment* (J. H. Bernard, Trans.). Macmillan.
- Kant, I. (1992). *Crítica da Faculdade de Juízo* (A. Marques & V. Rohden, Trad.). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Kant, I. (2004). *Crítica da Razão Prática*. Brasil Editora.
- Lewandowsky, J. D. (2009). Enlightenment and constraint. *Public Reason*, 1(2), 1-11.
- Loureiro, D. (2011). *Paisagem Post Mortem*. FABUP.
- Marina Abramović em entrevista com Anna McNay. (2014). Sobre a exposição 512 Hours, na Serpentine Gallery. Recuperado de <https://vimeo.com/98374685>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phenomenology of Perception*. Routledge & Kegan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Phenomenology of perception*. Routledge.
- Morley, S. (Ed.). (2010). *The Sublime*. Whitechapel Gallery & MIT Press.
- Mullican, M. (2006). Entering the picture. *Dardo Magazine*, jun-sep, 124-145.
- Newman, B. (1992). The sublime is now. In J. P. O'Neill (Ed.), *Barnett Newman: Select Writings and Interviews* (pp. 171-173). University of California Press. (Original work published 1948)
- Schiller, F. (1997). *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico* (T. R. Cadete, Trad.). Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Schwartz, R. (Ed.). (2004). *Transcendence: Philosophy, Literature, and Theology Approach the Beyond*. Routledge.
- Shaw, P. (2006). *The Sublime*. Routledge.
- Simão, C. V. (2002). As ideias embaraçosas. *Philosophica*, 19-20, 291-309. Recuperado de http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/19_20/18.pdf
- Simmel, G. (2013). Os Alpes. In A. V. Serrão (Coord.), *Filosofia da Paisagem* (2ª ed.). Ciclo de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Slocombe, W. (2006). *Nihilism and the Sublime Postmodern*. Routledge.
- Stokes, P. D. (2006). *Creativity from Constraints: The Psychology of Breakthrough*. Springer Publishing.
- Webber, J. (2009). Freedom. In S. Luft & S. Overgaard (Eds.), *The Routledge Companion to Phenomenology*. Routledge.
- Williams, J. J. (2013). Inferential man: an interview with Robert Brandom. *Symploke*, 21(1-2).