

A MORTE DAS PARTICULARIDADES SENSÍVEIS

ADORNO E O EXPRESSIONISMO ABSTRATO¹

Jay Bernstein

Tradução do inglês: Regina Alfarano

Revisão da tradução: Marcos Nobre

RESUMO

O artigo propõe uma leitura da arte expressionista abstrata, em contraponto à perspectiva do crítico T. J. Clark, a partir da teoria estética de Theodor W. Adorno. Embora o filósofo não tenha tratado especificamente da pintura ou da escultura, postula-se que a produção daquela corrente artística, tipicamente norte-americana, guarda estreitas relações com as reflexões adornianas em torno da música e da literatura européias do alto modernismo do século XX. Assim, analisam-se algumas obras do expressionismo abstrato em sua consecução das "particularidades sensíveis" em face do desencantamento do mundo provocado pela racionalização.

Palavras-chave: arte moderna; expressionismo abstrato; estética adorniana.

SUMMARY

In opposition to critic T. J. Clark's perspectives on the subject, this article proposes a different reading of abstract expressionism, based on Theodor W. Adorno's aesthetics theory. Though this philosopher did not treat either painting or sculpture specifically, the article argues that abstract expressionism, a predominantly American trend, has many points in common with Adorno's thoughts on European music and literature during the height of twentieth-century modernism. The author analyzes certain works of abstract expressionism in their effort to reach the "sensuous particulars" in view of the disenchantment that set in with rationalization.

Keywords: modern art; abstract expressionism; Adorno's aesthetics.

Hell is the denial of the ordinary.

John Ciardi, *The gift*

1. Este ensaio pretende tratar de três tarefas simultaneamente. Em primeiro lugar, a de elaborar uma introdução não muito densa à estética filosófica de Theodor W. Adorno. Em segundo lugar, a de proceder a uma leitura do expressionismo abstrato em termos adornianos. A estética adorniana é lida em geral como a contrapartida filosófica e a reflexão acabada do alto modernismo: de Berg e Schoenberg na música, de Beckett na literatura. A *Teoria estética* de Adorno, publicada postumamente, teria sido dedicada a

(1) O presente trabalho ["The death of sensuous particulars — Adorno and abstract expressionism". *Radical Philosophy*, nº 76, março/abril de 1996, pp. 7-18.] foi inicialmente uma conferência proferida na The Slade School of Art, em fevereiro de 1995. Gostaria de agradecer a Michael Newman pelo convite e pelo seu empenho para que eu falasse sobre algumas obras de arte. Mantive o ensaio no formato ligeiramente informal da conferência proferida.

Beckett. Uma das características marcantes da filosofia de Adorno, se não a mais marcante, é a de que, em vez de um discurso apriorístico sobre seus objetos, contestou o eterno argumento da auto-suficiência da razão, a pretensão de que a filosofia poderia ordenar o mundo do pedestal da razão, da universalidade e do método, e o fez ao tornar sua filosofia explicitamente vinculada ao seu outro — a arte. Não se trata de que Adorno simplesmente pensasse que os conceitos filosóficos sejam concretizados, consumados ou evidenciados nas práticas artísticas, mas sim que tais práticas altamente modernistas fornecem, ainda que temporariamente, a condição de possibilidade de qualquer filosofia. Dizer que tais práticas são a condição de possibilidade de filosofia deve ser tomado como equivalente a dizer que propiciam as condições de possibilidade de sermos ou de nos tornarmos autoconscientes de quem somos, de como é o mundo onde vivemos e de como tais coisas se combinam. Se Adorno tivesse voltado sua atenção para a arte, a pintura e a escultura, teria recorrido — só poderia ter recorrido — às fontes do expressionismo abstrato para atingir seus objetivos. A quintessência de seu "européismo" não lhe permitiu reconhecer nesta arte tão tipicamente norte-americana o mesmo tipo de pretensão que encontrou nos compositores e escritores europeus. Finalmente, estas duas tarefas serão coreografadas em relação ao recente ensaio reconstrutivo de T. J. Clark².

2. No que se segue, pressupõe-se a tese de que práticas reflexivas ou de segunda ordem, como a arte e a filosofia, operam uma clausura nos termos básicos que servem de suporte ao significado em uma cultura e os submetem a "testes" de coerência e consistência emanados dos princípios fundamentais da prática em questão. A filosofia submete os complexos de significado das práticas diárias às exigências da coerência conceitual, enquanto a arte os submete aos requisitos da representação bidimensional pelo desenho e pela pintura. A filosofia e a arte, portanto, são articulações reflexivas das práticas diárias de significado de primeira ordem. Agem em complexos de significado de primeira ordem pela seleção, purificação e clausura. Dever-se-ia considerar que a clausura filosófica ou artística realiza nos campos do significado o que as abstrações, idealizações e clausuras da ciência natural realizam nos contextos causais. A clausura filosófica e estética permite o isolamento das estruturas de inferência que operam de maneira invisível no largo panorama do cotidiano. Assim, por exemplo, as tentativas mais rigorosas de narrar a existência empírica no romance moderno demonstram que a vida cotidiana já não tem coerência narrativa ao longo do tempo e, portanto, o eu moderno está fragmentado ou descentrado de modo doloroso e perturbador. Analogamente, o fato de as representações pictóricas do mundo natural parecerem ingênuas, ou sentimentais, ou *kitsch* quando diretamente representativas, apenas gozando de autenticidade artística quando abstratas — como, por exemplo, a série "Ocean Park" pós-abstrata-expressionista de Richard Diebenkorn —, diz algo sobre a disponibilidade ou não para nós do mundo natural que se esconde no e do cotidiano. Este o sentido em que a arte e a filosofia são seu próprio tempo apreendido na representação e no pensamento, respectivamente³.

(2) Clark, T. J. "In defense of abstract expressionism". *October*, nº 29, pp. 23-44. As referências a este texto, no corpo do ensaio, terão a abreviatura DAE. As referências à *Teoria estética* de Adorno são da tradução de C. Lenhardt (*Aesthetic theory*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984), aqui com a abreviatura AT. [N. E.: traduções mais próximas do original alemão encontram-se em *Teoria estética*, trad. de Artur Morão. Martins Fontes, 1982. As indicações das páginas correspondentes desta tradução portuguesa também serão fornecidas, precedidas pela sigla TE.]

(3) Ver: AT, pp. 6-11; Zuidervaart, Lambert. *Adorno's aesthetic theory: The redemption of illusion*. Londres: MIT Press, 1991, pp. 152-154.

3. Há apenas uma alternativa realmente plausível a este ponto de vista, qual seja, a de que as práticas filosóficas e artísticas são, digamos, apenas práticas diferentes, diferentes jogos de linguagem se comparados aos jogos de linguagem da vida cotidiana, e assim, enquanto estes diferentes jogos de linguagem são certamente *contíguos* entre si e então informam-se mutuamente pelo vazamento e pelo enxerto de elementos de um discurso no e sobre o outro, não existe nenhuma relação organizada entre as práticas. Pode-se imaginar Wittgenstein, Lyotard ou Foucault fazendo tal comentário. De certa forma, tudo isto é verdade; as práticas artísticas certamente possuem sua gramática, suas técnicas e sua história próprias. Além disso, podem tratar de, no sentido mais substancial do termo, mais do que apenas "olhar". Submetem outros elementos do cotidiano ao tratamento artístico. Práticas artísticas podem ser utilizadas para interrogar o papel do inconsciente, ou da memória, ou da história, ou da alienação, ou do gênero, ou da etnicidade, ou da crença religiosa. Mas o que torna as práticas artísticas importantes aqui é o fato de haver elementos destes fenômenos vinculados ao "olhar" em seu sentido austero e amplo — à percepção, à representação e aos limites da percepção e da representação, e portanto à maneira pela qual estes fenômenos estão articulados no (ou para o) domínio do visível.

4. E isso equivale a dizer que estamos, desde sempre, impregnados de arte; que o seu rastreamento das possibilidades do visível é o rastreamento do significado do mundo visível para nós. Este tipo de impregnação de arte é o que deve estar pairando *sotto voce* pelos limites do pensamento de Clark, pois para ele a questão levantada pela expressão abstrata é sua persistência: parecemos não conseguir nos livrar dela, torná-la coisa do passado. Pelo menos por ora, o expressionismo abstrato parece ter uma ação hegemônica sobre nossa compreensão (visual) da visibilidade, sobre o que pertence intrinsecamente ao visível ou não, sobre o que se refere à percepção. Para Clark isso é perturbador, pois até que o expressionismo abstrato se torne uma coisa do passado a arte não poderá prosseguir plena de sentido, confiante e rotineira. O expressionismo abstrato é a sombra pairando sobre o presente que não permitirá que a arte vá adiante, mantendo a arte contemporânea gaguejante, hesitante, combatida, sugando tudo em sua órbita e evacuando sua possibilidade — como um buraco negro.

5. Clark, corretamente, alinha esta ansiedade acerca da sombra do expressionismo abstrato à tese de Hegel de que a arte se tornou para nós algo pertencente ao passado, articulando este pensamento à idéia de que o progresso da arte contribui para o desencantamento do mundo. A ousada tese de Clark é a de que o modernismo "é a arte daquela situação apresentada por Hegel, mas sua tarefa acaba por ser a de tornar suportável o sem-fim do fim, ao repetidamente imaginar que aconteceu..." (DAE, p. 25). Portanto, até que o expressionismo abstrato possa ter fim, a arte não pode terminar (de novo), e assim a tarefa de tornar o fim suportável (de novo) não pode ser relançada. Dar um fim ao expressionismo abstrato seria demonstrar que seu desencantamento da arte que o precedeu estava ainda sob encantamento:

imaginário, fictício, obra do antropomorfismo, uma projeção de significações meramente imaginárias sobre a tela do mundo visível. Enquanto permanecermos à mercê do expressionismo abstrato, permaneceremos encantados e o mundo parecerá encantado, regredindo, conseqüentemente, frente a seu ponto de vista moderno único. Este encantamento do mundo — aquele levado a cabo pelo expressionismo abstrato —, afirma Clark, joga a favor

daquele prestigitador geral da profundidade e da necessidade que volta a nosso mundo — quer dizer, a forma mercadoria. Pois uma das coisas que o mito [sic] do fim da arte tornou possível foi manter uma certa distância entre a imediatidade sensível da arte e a imediatidade sensível de outros (mais fortes) que reivindicavam o mesmo poder (DAE, p. 25).

6. Embora bem-colocada e levantando as questões corretas (o final da arte, o desencantamento do mundo e a relação entre o encantamento estético e o fetichismo da mercadoria), a visão de Clark precisa ser contestada. Hegel acreditava que com o advento da modernidade a arte se tornaria, ou já teria se tomado, algo do passado, pois a modernidade surge da descoberta de que o mundo é humano, de que Deus se tornou Homem e de que o Homem era nada mais que uma cifra para comunidade. (A descida do Espírito Santo é o vir-a-ser da comunidade religiosa como portadora do significado da religião e, no tempo, o reconhecimento de que há apenas comunidade, não obstante a sua fragmentação ou dispersão.) Uma vez ocorrido isto, então a articulação do sujeito e da substância, do indivíduo e do seu fundamento não poderá mais ser representativa, uma obra pictórica, visto que o fundamento da existência humana é agora o de indivíduos em suas relações uns com os outros, em sua relação com suas comunidades e suas histórias essencialmente abertas. O significado pode ser incansavelmente representativo — pensamento pictórico — apenas sob o suposto de que o fundamento da existência estaria fora do sujeito, em Deus, ou então, o que será o mesmo, em Sua história: em uma origem remota (passado) ou em um *telos* remoto (futuro). Uma vez que há apenas comunidades históricas sem origens ou fins determinados, então o significado metafísico não pode mais ser representado em forma pictórica. Daí a primazia da filosofia e o caráter prosaico do mundo moderno para Hegel. Assim, em termos hegelianos, desencantamento do mundo significava o processo de superação do encantamento religioso do mundo, processo este que se realizaria quando a relação do eu com o fundamento se tornasse um processo reflexivo (comunitário ou coletivo) incompletável de autofundamentação.

7. No entanto, sob formas que Hegel não poderia prever, o desencantamento do mundo fracassou exatamente por ter *prosseguido*, invadindo e destruindo aquelas relações de comunidade e história que ele considerava asseguradas pelo avanço da modernidade. Portanto, o progresso do desen-

cantamento, obra de projeções antropomórficas, prosseguiu até desfazer as relações entre as pessoas e entre estas e o mundo natural, que ele tornou primeiramente possíveis. Com o desencantamento progressivo, "o que se continua a exigir insistentemente é a destruição dos deuses e das qualidades [secundárias]"⁴.

8. "A natureza está deixando de ser divina, deixa de ser humana... É preciso preencher o vazio entre a poesia e a ciência. É preciso curar a ferida não-natural. É preciso, à maneira fria e reflexiva do sistema crítico, justificar e organizar a verdade já sentida e relatada pela poesia em seus contatos sensíveis e genuínos". O autor destas afirmações não é Adorno, mas o jovem John Dewey, ao escrever em 1891⁵. Há, no entanto, uma diferença quase imperceptível entre elas e, por exemplo, a de Adorno: "Muito embora a arte e a ciência se tenham separado na história, a oposição entre elas não deve ser hipostasiada"⁶. O que a racionalidade instrumental, exemplificada pela ciência natural, gera — o que é socialmente introduzido na vida cotidiana pela industrialização e pela tecnologia (na visão de Dewey) e pela dominação em permanente expansão do valor de troca sobre o valor de uso, pela permanente expansão da forma mercadoria (na visão de Adorno) — é o desencantamento do mundo, a criação de uma ferida não-natural, a separação entre a natureza humana e a natureza. Esta ferida é não-natural, ou contrária à natureza, pois o animal humano é parte do mundo natural. Ao nos colocarmos acima deste mundo natural, ao tornarmos o mundo um objeto do conhecimento representativo (em termos cognitivos) e o valor de troca a medida de todo valor (em termos práticos), toda resposta subjetiva ao mundo — e, assim, o mundo como medida que adquire seu sentido constitutivo no seu modo de *aparecer* para os sujeitos — é qualificada, mutilada, elidida até o ponto de desaparecer, até o ponto em que as coisas mundanas se tornam meros suportes fungíveis para um sistema alegórico cuja verdade é o número e a quantidade. A crise cultural gerada pela ciência, pela tecnologia e pelo capital é uma crise de subjetividade e de significado; o desencantamento do mundo é a causa mais próxima e a causa primeira desta crise. Muito embora de maneira desarticulada, esta é também a visão do problema adotada pelos expressionistas abstratos.

9. A abstração é o mecanismo do desencantamento: "Abstração, a ferramenta do esclarecimento, trata seus objetos do mesmo modo que o destino, cuja noção rejeita: liquida-os"⁷. A abstração é a negação de um objeto concreto em sua imediatidade e sua (re)identificação em termos de uma característica ou uma qualidade mais abstrata, ou ainda de uma marca característica compartilhada com outros objetos. A abstração se efetiva pela análise — a fragmentação do dado de maneira que suas múltiplas características possam ser uma a uma identificadas por meio de uma marca característica comum — e pela síntese — a recomposição do particular pelos elementos agora fragmentados. A ciência abstrai da imediatidade sensível e reidentifica os objetos por meio de suas características mensuráveis. O capital abstrai do valor de uso e da força de trabalho e sintetiza pelo

(4) Adorno, Theodor W. e Horkheimer, Max. *Dialectic of enlightenment* (trad. de John Cummings). Nova York: Seabury Press, 1972, p. 8. [*Dialética do esclarecimento* (trad. de Guido Antônio de Almeida). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, p. 23]

(5) Dewey, John. "Wondering between two worlds", apud Diggins, John P. *The promise of pragmatism*. Londres: University of Chicago Press, 1994, p. 4.

(6) Adorno, Theodor W. *Notes on literature* (vol. I, trad. de Shierry W. Nicholson). Nova York: Columbia University Press, 1991, p. 7.

(7) Adorno e Horkheimer, op. cit., p. 13.

valor de troca e pelo tempo de trabalho (que prepara o trabalho para ser uma mercadoria). A racionalização da sociedade abstrai das práticas intersubjetivas de significado e sintetiza pela função e pelo sistema. Esta continuação do desencantamento, o recrutamento indefinido de um número cada vez maior de domínios à mercê de um sistema de comensuração indiferente, chega até à vida cotidiana e lhe rouba tendencialmente a qualificação subjetiva.

10. Heidegger, ao considerar o que significa para o Reno tornar-se, essencialmente, um "fornecedor de força hidráulica", comenta:

Para que possamos ao menos cogitar da monstruosidade que reina por aqui, vamos pensar por um momento no contraste que ecoa dos dois títulos, "O Reno", represado e se transformando em usinas, e "O Reno", pronunciado como obra de arte na ode de Hölderlin de mesmo nome. Alguém, no entanto, dirá: "Mas o Reno ainda está lá, na paisagem, não está?" Talvez. Mas como? Como nada mais que um objeto, disponível para inspeção por um grupo de turistas para lá enviado pela indústria do lazer⁸.

(8) Heidegger, Martin. *The question concerning technology and other essays* (trad. de William Lovitt). Nova York: Harper Colophon Books, 1977, p. 16.

O objeto, o Reno, e portanto a natureza como um todo, mas também, *mutatis mutandis*, objetos manufaturados, artefatos, não estão mais lá como objetos que podem ser vistos; não podemos ter qualquer *experiência* perceptiva ou discursiva do objeto, visto ter sido ele removido de *si mesmo* pelo movimento do universal abstrato. O esclarecimento, avançando por meio do trabalho da abstração, é o sacrifício do particular sensível ao universal. Adorno sintetiza esta situação: "O cerne da experiência foi extraído do concreto. Toda experiência, inclusive aquela retirada da experiência econômica [incluindo, então, a experiência estética,] foi emaciada" (AT, p. 46; TE, p. 44).

11. Para Adorno, o desencantamento progressivo tem uma estrutura irônica: o universal — seja ele científico, econômico ou societal — deveria ser o meio pelo qual o mundo fosse apropriado a bem dos fins humanos: a felicidade, a libertação do medo, igualdade e liberdade. Hoje, o mecanismo e o meio escaparam do entrelaçamento com aqueles fins e tornaram-se eles mesmos universais, subjugando os fins. O instrumento tornou-se o senhor do senhor; tornamo-nos nós, agora, os escravos. O instrumento, contudo, é simplesmente um aspecto aumentado, articulado e congelado da subjetividade humana (a racionalidade meios-fim em suas materializações complexas); o mundo cunhado pelo instrumento está fazendo dele um espelho de nossa subjetividade, está fazendo dele mundo "para nós". Ao se tornar unicamente "para nós", o mundo passou a não ser de maneira alguma "para nós", e nós, não mais para nós mesmos. Dizer que o processo de abstração remove o objeto de si mesmo tem de incluir a idéia de que ele nos remove de nós mesmos: elimina a subjetividade do sujeito.

12. O expressionismo abstrato combate a abstração societal com a abstração artística; o expressionismo abstrato combate o desencantamento societal com o desencantamento ainda maior da arte.

O que é vagamente chamado de pintura abstrata — sustenta Adorno — preserva traços da tradição que destrói. Vislumbramos esta continuidade ao contemplarmos pinturas tradicionais. Na medida em que detectamos nelas imagens em lugar de réplicas de algo, elas são "abstratas". Assim, a arte [modernista] consome o eclipse da concreção, enquanto a realidade se recusa a encarar tal fato, apesar de ele ser primeiro, e, acima de tudo, apesar de o concreto não ser mais que uma máscara do abstrato, apesar de o particular determinado não ser nada mais que um exemplo representativo e mistificador do universal, que é idêntico à ubiqüidade do capital monopolista (AT, p. 46; TE, p. 44).

13. Uma maneira de se considerar a abstração seria compreender a arte representativa como mitologizada e antropomórfica, como uma mimese da projeção de necessidades, interesses e desejos humanos sobre o mundo dos objetos, e, portanto, como necessitando de desmitologização. Seguindo os passos de Cézanne e alcançando além das realizações abstrativas do cubismo analítico e sintético, a pintura abstrata seria, então, compreendida exatamente como operando da mesma forma que a física matemática, como sua formação paralela, reduzindo o visível às condições de visibilidade — acima de tudo, cor e espaço. Desta forma, a pintura se transformaria em um ensaio sobre a visibilidade do visível, sem se apoiar no sustentáculo de objetos aprisionados em um circuito de significado definido pelo interesse e pela utilidade. Tal concepção (greenberguiana) da arte explicaria, assim, o desencantamento da arte como em continuidade, e não em oposição, com a racionalização da experiência. Suspeito seja este o tipo de função de desencantamento que Clark tem em vista para a arte, e a razão pela qual considera "falsos amigos" (DAE, p. 25) todos os que (como Adorno?) vêem a arte como re-encantadora. Mas a experiência das obras do expressionismo abstrato não pode estar contida na visão científica, em parte porque esta não poderá dar conta da longa sombra do expressionismo abstrato — tais obras, apesar de tudo, mantêm sua importância tanto para a arte quanto para a vida. Há nelas um (re)encantamento no sentido de que permanecem obstinadamente particulares e não são subsumíveis sob qualquer universal. Demonstram que particularidades sensíveis podem ter significado, podem ser objetos de atenção hipnóticos, independentes de e em desafio a qualquer forma de mecanismo de identificação que não aquela que sua mera presença insinua.

14. A pretensão das obras abstratas, no que têm de melhor, é a da particularidade sensível como indicativo do que poderia ser esta particularidade sensível: com peso e relevo, importante em si mesma. Este "em si

mesma" opõe-se ao universal "para nós" da sociedade racionalizada, incluindo toda a arte precedente. Isto condiz com o tipo de abstração instituído por tal pintura: abstração do gênero, da representação, do símbolo, mas também da "memória, da associação, da nostalgia, da lenda, do mito" — dos "expedientes", como Barnett Newman os chamou, "da pintura ocidental européia"⁹. Uma vez sujeita à dúvida de ser meramente "para nós", no interesse do mero controle, e, portanto, espelhando o sujeito, então qualquer arte que participe do universal dado, independentemente do seu bom propósito, nega o valor da própria pintura. A obra é libertada (e se torna autônoma) pela abstração, a fim de se autoproclamar. Neste aspecto, em oposição a toda a conversa sobre Deus, transcendência e teologia no expressionismo abstrato, a famosa afirmação de Rothko sobre a "intimidade" destes mamutes artísticos parece perfeita:

Quero ser muito íntimo e humano. Pintar um pequeno quadro é colocar-se para fora de sua experiência, é ver a experiência com uma visão estereoscópica ou com uma lente redutora... Mesmo pintando um quadro maior, você está nele. Não é algo que se controle.

15. É a consecução da particularidade sensível que distingue as obras do expressionismo abstrato. Nossa incapacidade de abstrair delas, exceto no que se refere àquilo que a própria particularidade sensível pode significar, dá-lhes seu gênero específico de objetividade. Ater-se a *Excavation*, de De Kooning, é descobrir fontes de significação exauridas pelo que aparece diante dos olhos. A pintura ela mesma é o fim; busca identidade apenas em si mesma e em seu próprio "sujeito". Estes motivos particularistas são estabelecidos pela sua estrutura como um todo, pela sua falta de centro, de ponto de vista ou de perspectiva, e pela espontaneidade da pintura, que parece escapar à vontade de De Kooning, encontrando apenas uma integração fragmentada através da tela como um todo. Uma liberdade e uma ordem superiores convivem em harmonia compacta. Parte do enigma contínuo de *Excavation*, como de *Night square*, diz respeito a quão pouco oferece ao observador em termos sensíveis, a como seus rabiscos em vermelho e as insinuações de amarelo e azul nos dizem, como fazem as pinturas de Franz Kline, o quanto deve ser recusado em seu "apelo", em sua pretensão, diz respeito a como a pintura nos dá as costas e dá as costas também à imediatidade sensível e à arte, e ainda assim dita as regras. Nada daquilo que pensávamos desejar ou que pudéssemos desejar está aqui, e no entanto... Portanto, agora, se apenas "esta" pintura importa, então este importar pode ter sua "origem" em algo sensível e particular, naquilo que é efêmero, finito e transitório. Esta visão do importar fala em favor do comum, fala em favor de se considerar o comum, o cotidiano, satisfatório porque "incomum", algo que é para nós porque está além do controle.

(9) Newman, Barnett. "The sublime is now". In: Harrison, Charles e Wood, Paul (eds.). *Art in theory: 1900-1990*. Oxford: Basil Blackwell, 1992, p. 574. O ensaio foi originalmente publicado em 1948.

16. Clark funde a questão da particularidade, e portanto o fato de que "este" artista tem apenas "sua" arte como ponto de apoio (e não a tradição), com a equação da arte e da lírica — "a ilusão em uma obra de arte da voz singular ou ponto de vista singular, absoluto, ininterrupto, reivindicando um mundo próprio" (DAE, p. 48). O pressuposto subjacente à identificação de Clark é o de que particularidade e universalidade, particularidade e significado são incomensuráveis e, conseqüentemente, também o são as pretensões do sujeito individual com relação ao mundo objetivo. Daí "a ilusão" e, pior ainda, o "seu próprio" do ponto de vista singular. Adorno vê a arte modernista como contestando aquela separação:

A separação purista — e portanto racionalista — de intuição e conceito adequa-se bem à dicotomia de racionalidade e sensibilidade imposta pela sociedade, de fato e ideologicamente. Na verdade, pela sua existência objetiva, a arte deveria criticar em efígie tal separação. Tal como é, a separação é confirmada pelo fato de que a arte está totalmente confinada ao pólo sensível. A falsidade contestada pela arte não é a racionalidade per se, mas a rígida justaposição de racionalidade e particularidade (AT, p. 144; ver também p. 201; TE, p. 117).

A confirmação da dualidade pela arte é a confirmação da separação fora da arte. Seu confinamento ao pólo sensível é o confinamento de sua articulação de racionalidade e particularidade à arte, ao aparente. Se a arte modernista fosse lírica, seria uma celebração do indivíduo agora morto. Enquanto o modernismo artístico alcança sua objetividade pela individuação extrema, "há um Nós coletivo [...] enquistado" em suas objetivações (AT, p. 338; ver também p. 240; TE, p. 266).

17. Como a imediatidade sensível e a particularidade têm sido vítimas da racionalização, não surpreende que "em obras de arte de relevância o sensível brilhe como algo espiritual" (AT, p. 21; TE, p. 16). Esta espiritualidade, esta transcendência, não aponta para nada além do mundo material, embora sem dúvida aponte para além de nosso mundo empírico. A relação entre imanência e transcendência, o que se considera imanente e transcendente, é histórica. Conferir à imediatidade sensível um "sentido" de significado é reivindicar para o sensível uma comensurabilidade com a significação e a racionalidade que a racionalidade existente recusa. *Lavender mist number I*, de Pollock, contém fragmentos retorcidos de linhas gotejadas de pintura em preto que se entrelaçam com, que retalham e recortam a superfície translúcida e no entanto opaca de azul, rosa e branco. A ilusão de que a superfície do quadro não coincide com a superfície da tela é rompida em toda parte pela maneira como tal superfície ilusória é consistentemente cortada e gravada como um escalpelo a recortar a esmo carne inocente¹⁰. Os gotejamentos vetoriais dão ao campo, de outro modo

(10) Parte da minha visão de *Lavender mist* é influenciada por Rosalind Kraus (*The original unconscious*. Londres: MIT Press, 1993, especialmente p. 307). Suas preocupações centrais ao discutir Pollock, a mudança do vertical para o horizontal e o papel da gravidade, foram originalmente introduzidas por Leo Steinberg (*Other criteria*. Londres: Oxford University Press, 1972). No entanto, fui mais que influenciado pela tese de Adorno de que na arte modernista o significado e a causalidade (ainda) se (re) combinam. Esta tese está no âmbito, eu diria, de qualquer epistemologia materialista adequada ou de qualquer estudo do significado. Finalmente, vale relembrar aqui o melhor ponto de partida para uma reflexão sobre a pintura e a superfície modernistas: Wollheim, Richard. "The work of art as object". In: *On art and the mind*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.

apenas óptico, um caráter táctil que tem o efeito de incorporar o olho do observador, de tornar a experiência de olhar a pintura uma experiência de ser incorporado, como condição do olhar, sem que a pintura, em qualquer ponto ou momento, renegue sua condição de ser uma superfície. O fato de uma *superfície* sensível, fragmentada, que rouba ao observador a perspectiva e a orientação com respeito a ela, como a de De Kooning, poder, apesar disto, segurar o olho (incorporado) devolve à imediatidade sensível a potencialidade de afirmação enquanto tal. Na minha opinião, isso — e nada mais — é o que nos fascina nesta tela: o deleite enigmático de não ser *puramente* decorativa — embora em breve virá a sê-lo, sem dúvida.

18. Afirmar que a imediatidade sensível consegue prender nossa atenção, atrair o olhar incorporado e portanto sugerir significado equivale a dizer que o significado não deriva incondicionalmente da intenção, da vontade ou do desejo — o mental, ou o que se toma como equivalente, por vezes, às convenções estabelecidas — e que reside no material/natural também. No rastro deste pensamento, estamos abrindo o caminho pelo qual o expressionismo abstrato contesta a separação de natureza e natureza humana. Consideremos uma típica pintura "zip" de Newman — digamos *Vir heroicis sublimis*. O que temos é um campo de cor vermelho e os cinco "zips", e no entanto tudo de que precisamos no caminho de uma semântica (as próprias cores) e uma sintaxe (o trabalho dos "zips") está aqui: os "zips", os mínimos de negatividade em um campo, "tornam-se" sintáticos pela sua divisão e assim "fazem" do campo uma proto-semântica. Evidentemente Newman nos oferece uma sintaxe geométrica assaz clássica no quadrado central, mas só para contestá-la com "zips" dissonantes e desequilibrados que quebram os dois campos laterais. Os "zips" aparentemente dissonantes amplificam a sintaxe clássica, conferindo-lhe um poder de articulação que é desautorizado por sua preocupação com a harmonia e o equilíbrio.

19. Nesta análise toma-se como pressuposto a seguinte relação: a sintaxe está para a semântica assim como a abstração está para a expressão. Com esta relação à mão, a necessária articulação do significado dos termos "abstrato" e "expressionismo" começa a ser visualizada. No expressionismo abstrato (devemos conceber esta concatenação de termos como um oxímoro) as dimensões duais do significado são envolvidas no *medium* material. Pois mesmo as obras de Newman que não empregam explicitamente uma sintaxe geométrica clássica a insinuam, recordam-nos dela por meio de sua epítome, sendo limitados o risco aparente de suas telas e, portanto, seu poder. Nunca estamos bem certos se estamos respondendo a uma nova formação sintático-semântica sensível ou se estamos sendo lembrados da formação clássica, se estamos observando com base na aparição sensível dos elementos mínimos para um mundo inteligível ou visualizando a ilustração da concepção de como é possível tal mundo. Newman é quase um artista conceitual¹¹.

20. No entanto, começando por Newman não será difícil compreender por que Adorno trabalha com uma concepção da linguagem de duplo eixo. Adorno rotula estes eixos: signo e imagem, conceito e objeto, racionalidade e verdade e, o que nos é mais esclarecedor, comunicação e expressão. Estes

(11) Este ângulo sobre Newman já foi sugerido por Clement Greenberg ("After abstract expressionism", *Art International*, 7/8, outubro de 1962, pp. 24-32).

dois eixos se condicionam um pelo outro e, portanto, um requer o outro. São inelimináveis e irreduzíveis. No entanto, ao mesmo tempo que podem ser coordenados, naturalmente rumam em direções opostas, e portanto devem permanecer para sempre num estado de tensão que não permite nenhuma resolução ideal.

21. Na versão "comunicação e expressão" da análise de Adorno o termo "expressão" condensa a fórmula "expressando-se... sobre algo" em uma dimensão complexa única. E isso é importante, pois para Adorno o "sobre o que" da linguagem não pode ser destacado da resposta incorporada do sujeito ao mundo dos objetos. Este momento de resposta é caracterizado em visões mais padronizadas como a "resistência do mundo" em experiências de mundo. De acordo com a ideologia do esclarecimento, tal resistência é em geral racionalizada como "o dado", "a significação empírica" ou, de maneira mais familiar, como o momento da falsificação nos procedimentos de teste — a teoria do falibilismo¹². O falibilismo é a redução instrumental da resposta subjetiva ao caso-limite da falsificação de expectativas, a redução da experiência (*Erfahrung*) ao experimento. Tal redução inclui a razão, porém trata-se da razão da própria instrumentalidade. Experiências de mundo resistem à linguagem não apenas de maneira negativa, mas de forma essencial, visto que resistem à *discursividade plena ou incondicionada*, à troca lingüística de significado sem resto¹³. E ultrapassam a discursividade plena, pois nossas respostas corporais às coisas, nossa visão, nossa sensação e nossa audição delas serão sempre *dependentes*, estarão sempre vinculadas, sempre em débito com as coisas, exatamente da mesma forma como Adorno concebe sua filosofia como em débito com a arte e a ela vinculada. O momento da dependência na língua, que o discurso instrumental tenta superar, dominar e deixar para trás, é registrado, entre outras coisas, como sensação, imagem, sentimento e expressão, o momento somático que Adorno denomina "mimese" ou "afinidade". Esta dimensão de significado pode ser apresentada (como resposta) mas nunca representada (trocada), e, portanto, da perspectiva da discursividade plena, é um momento de silêncio. A discursividade plena não ouve o silêncio; a linguagem do expressionismo abstrato torna o silêncio somático articulado e inevitável. No dizer de Adorno, é uma linguagem sem significado.

22. Porque pretende revelar seu *medium* material como "sem dono", como não-subjetivo, mas como ponto de afinidade de sujeito e objeto, o expressionismo abstrato exorta a cor não como uma "propriedade secundária" de coisas, mas como propriedades primárias, objetivas e mensuráveis. Porque os elementos de cor da natureza estão, eles próprios, articulados nestas telas, eles pressagiam uma *linguagem* renovada da natureza, uma linguagem sem significação e sem discurso (AT, p. 117). Não é por acaso, portanto, que os "rompantes" tardios de Gottlieb devam se desenvolver a partir de suas primeiras pictografias, ou que devamos associar os biomorfos caligráficos de Motherwell na série *Elegy to the Spanish Republic* com as principais realizações dos pintores *colour field*.

(12) Para uma crítica renovada do mito do dado, que segue servindo de apoio à dualidade de significado e materialismo, ver a obra lúcida de John McDowell, *Mind and World* (Londres: Harvard University Press, 1994). McDowell, como é bastante natural, está primeiramente preocupado em demonstrar que o espaço da razão tem de alcançar de qualquer forma o objeto. Adorno trabalha do outro lado da mesma cerca: se há um significado fora (ou embaixo), há igualmente objeto e materialidade dentro (e acima). O materialismo de Adorno não é antiidealista, mas uma inflexão nuancada do idealismo. De uma perspectiva adorniana, o naturalismo estanque das teorias da coerência, como as de Quine e Davidson, também são formas de "pensamento de identidade".

(13) Para uma crítica interessante do ideal da discursividade pura, da comunicação pura sem resto, ver: Bell, David, "The art of judgement". *Mind*, 96/2, 1987, pp. 221-244.

No final das contas, muito embora de maneira diversa, a apresentação de uma linguagem não-significante da natureza — "a escrita", como Adorno às vezes a denomina — é de fundamental importância (AT, pp. 141 e 182). A interpretação rotineira das obras de Pollock como apresentando um "rabisco barroco" (DAE, p. 35) simplesmente enfatiza este ponto. Para nós, e por ora, Adorno acredita que "quanto mais as obras de arte tentarem, religiosamente, se afastar da naturalidade e da imitação da natureza, tanto mais se aproximarão da natureza"; a objetividade estética é a captura refletida da "natureza sendo-em-si" (AT, p. 114; TE, p. 94). Dizer que esta captura é refletida e reflexiva equivale a dizer que tais imagens de natureza são críticas e negativas, não meras (re)apresentações. Daí a qualificação de Adorno: "As obras de arte afirmam que algo é em si, mas não dizem o que ele é" (AT, p. 114; TE; p. 95).

23. Podemos distinguir duas maneiras pelas quais detectaríamos o arbítrio e as intenções de um pintor sobre a tela: a primeira é o esforço de composição ao integrar "tais" materiais de uma "tal" forma; a segunda, em nossa percepção do ardid da criação, a consciência de que há ali um gesto com o objetivo de produzir um certo efeito sobre nós. Podemos alinhar estas duas intenções artísticas às categorias de "absorção" e "teatralidade" de Michael Fried¹⁴. As pinturas de Clyfford Still me impressionam por serem teatrais e destituídas de absorção: todas aquelas arestas altamente avulsas e proeminentes — sugerindo folha, casca de árvore, fogo — quebrando e fragmentando o plano de cor. É uma técnica para produzir o efeito da sublimidade no observador, para preservar a aura de maneira teatral, para revestir suas obras com o "valor de exposição" (AT, pp. 66-67) consumado.

24. Se configurarmos os três temas esquematizados até aqui — o uso da abstração estética em contraposição à abstração artística e empírica, a ligação entre abstração e particularidade sensível e a idéia de uma linguagem da natureza não-significante, enigmática —, teremos a matéria-prima para nos envolver com a preocupação e o apelo central do trabalho de Clark. Sua esperança é a de que, ao sugerir um novo termo para descrever e avaliar a especificidade do expressionismo abstrato, possa ser desfeito o bloqueio histórico que ele representa para a arte contemporânea. O conceito que ele acredita seja o melhor para definir o expressionismo abstrato é "vulgar". Acredita que o termo apresente a vantagem de apontar em duas direções:

para o objeto ele mesmo, para o caráter algo abjeto ou absurdo em sua própria composição, para uma mácula denunciatória, para uma qualidade tão atrozmente visual que o objeto jamais conseguirá disfarçar, por mais que tente; e para a existência do objeto em um mundo social particular, para um conjunto de gostos e estilos de individualidade que ainda têm de ser definidos, mas que de alguma forma estão lá, na palavra, mesmo antes de ela ser desenvolvida (DAE, p. 28).

(14) Fried, Michael. *Absorption and theatricality: Painting and the beholder in the age of Diderot*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1980.

Clark apropria-se da idéia de que o aspecto "objeto abjeto" da vulgaridade a revela como "uma das formas da morte", ou da "morte mesclada à vida" e, portanto, ao abjeto em si (DAE, p. 32). Ele associa o aspecto da vulgaridade referente à "existência do objeto em um mundo social particular de gostos e estilos" ao expressionismo abstrato como uma expressão do gosto de pequenos burgueses, da burguesia desenvolvendo o gosto de pequenos burgueses como a fachada de culpa pelo fracasso na realização dos ideais burgueses (DAE, p. 36).

25. Acredito que "vulgar" é um termo substitutivo, o conceito que sucede o sublime. A sublimidade foi sempre uma negatividade em relação a uma medida consagrada. A idéia do "sublime modernista" simbolizou o momento de dissonância na arte autônoma, o momento da negatividade pelo qual tal arte declarou seu desligamento do cânone do harmônico, do belo, do refinado¹⁵. A transgressão conflituosa do bom-gosto pela vulgaridade a torna um sucessor plausível de sublimidade; também torna a inovação de Clark menos surpreendente ou radical do que em um primeiro momento possa parecer.

26. Exatamente por esta razão não é necessário contestar as credenciais da vulgaridade; ao contrário, a relação íntima do termo com a sublimidade o torna eminentemente útil para ajudar a *explicar*, e neste sentido *sustentar*, nossa incapacidade de tornar o expressionismo abstrato algo do passado. Sua sombra longa e vulgar é uma realização de um grau próximo ao alto grau que seus proponentes desejaram e reivindicaram.

27. Ao defender sua tese sobre a vulgaridade abjeta do expressionismo abstrato, Clark cita aprovadamente a descrição das pinturas de Rothko por Clyfford Still:

Quando suspensas em uma falange impenetrável, como ele as suspenderia, e inundadas pela luz que ele exige para elas, a tirania de sua ambição em sufocar ou esmagar todos os que estiverem em seu caminho se manifesta por completo [...]. Não é sem importância, portanto, que as superfícies destas pinturas revelem os gestos da negação, e que seus meios sejam expedientes da sedução e da agressão. Ele próprio deixou claro, e não eu, que seu trabalho é um trabalho de frustração, ressentimento e agressão. E que é o brilho da morte que cobre a febre exangue e as evacuações clínicas de suas pinturas (DAE, p. 34).

A "morte" aqui em questão não diz respeito às referências explícitas à morte a que Rothko, porém não apenas ele, se acostumou a recorrer em sua arte para seus propósitos de profundidade, mas à "morte" precisa, que pertence à execução das próprias pinturas, à abstração.

28. Como a sinalizar para onde o excerto presciente de Still pode nos levar, permitam-me recorrer a um excerto correspondente de Adorno:

(15) Esta leitura modernista do significado do sublime foi o *leitmotif* para o meu *The fate of art: Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Cambridge: Polity Press, 1992.

Quando a crueldade ergue a cabeça de maneira explícita e direta, como na arte moderna, ela valida o pensamento de que nos tempos atuais a arte já não pode apoiar-se em sua capacidade a priori de transformar crueldade em forma, pois a realidade já se tornou extremamente poderosa. A crueldade é um resultado da auto-reflexão da arte moderna, a qual, em desespero, percebe que se encontraria no papel de escudeira dos poderes vigentes se fosse conciliadora e não cruel. A crueldade emerge em sua nudez nas obras de arte tão logo seu encanto começa a perder sua força. A crueldade mítica da beleza tem sua contrapartida no fenômeno da irresistibilidade das obras de arte... (AT, p. 74; TE, p. 65).

Chamo a atenção, entre parênteses, para o fato de que esta crueldade, este momento de antiarte, que constitui o momento de abstração propriamente dito, é a chave para a ligação entre as abstrações puras de De Kooning e o assalto tanto à arte quanto ao espectador em suas pinturas "Woman". Uma tentação e um destino constantes para as obras do expressionismo abstrato estão em que possam perder seu momento de crueldade e de antiarte, perder sua abstração, sua negatividade, e tornar-se monótonas ou familiares ("neutralizadas", para usar um termo de Adorno) ou de uma beleza doce (como provavelmente *Lavender mist* já se tornou). Desconsideremos a bravata: De Kooning conhece o perigo e encontra recursos ainda mais inquietantes que as carcaças de Soutine para sancionar o momento do abstracionismo. O fato de serem estes momentos, eles próprios, "representativos" centraliza o foco no momento de antiarte da abstração, o fato de sua negatividade se sustentar em contraposição à própria universalidade abstrata da sociedade e da arte. Muito embora misóginas, as pinturas "Woman" de De Kooning são propriamente máscaras mortuárias, *memento mori* pictóricos do expressionismo abstrato¹⁶.

29. Como corretamente observa Still, e Clark não logra desenvolver, são os "gestos de negação" inerentes às pinturas que determinam sua vulgaridade. O que está em questão nestes "gestos de negação" é o próprio significado da abstração, e portanto do custo envolvido na superação do desencantamento da arte e do mundo pela sua continuação — ou seja, por um trabalho ainda maior de negações do desencantamento. A arte não pode evitar o desencantamento progressivo do mundo, ocorrido fora da arte; se tentasse alcançar autenticidade e autoridade por si própria, invocando deuses e significados mortos para dentro de seus domínios, seria corretamente acusada de ingenuidade ou anacronismo. No entanto, quase todas as construções de significado que podem ser mencionadas estão sujeitas a este tipo de crítica, incluindo tanto as formas estéticas anteriores quanto imagens primitivas ou arcaicas do inconsciente coletivo às quais os próprios expressionistas abstratos gostam de se referir. Hoje podemos nos sentir encantados pelas pictografias de Klee ou Gottlieb, mas seu caráter convencional, mítico, é inevitável. Autenticidade sem crueldade já não é mais

(16) Este é um resumo simplificado de um imenso problema histórico-filosófico. Desde o início da modernidade os temas que envolvem a sensibilidade, e portanto a sexualidade e a mortalidade, têm sido repostos por meio de fragmentação e divisão do corpo feminino, e portanto pela crueldade e negatividade. Isso se iniciou pelo menos com "To His Coy Mistress", de Marvell. Sobre esses inícios, ver: Barker, Francis. *The tremulous private body*. Londres: Methuen, 1984. Acredito que o precursor relativamente imediato da série "Woman", de De Kooning, esteja entre as mulheres de Picasso, sem dúvida na malícia irônica de *Majolie*.

possível. A mulher-paródia de De Kooning é o corte do escalpelo, com um sorriso nos lábios.

30. Se não há significados positivos a serem citados fora do âmbito da arte, então a arte será forçada a se autocitar, no fato de sua própria continuidade, sem nada que sustente esta autocitação senão as obras. O que tais obras nos fornecem é *a experiência da ausência de experiência*. Mas esta experiência é uma experiência da aparência, da ilusão. Não se refere a nada do mundo. Estar confinada na aparência — "sendo o novo um desejo do novo", portanto não necessariamente novo, mas sempre já velho — torna abjeta a arte modernista. Dá lugar igualmente a uma certa postura com relação à "arte", um gesto de auto-engrandecimento que se toma interno e intrínseco para uma prática que pretende, que promete mais que arte. Pois prometer significado, prometer felicidade *humana*, estar alojado no espaço da ilusão estética, brincar com pinceladas na tela, tudo isso é ultrajante e ridículo. O expressionismo abstrato atrai e carrega o ônus desta promessa, tornando-se heróico, autoprestativo, auto-importante, insensato e *kitsch*, tudo ao mesmo tempo. A constelação de tais conceitos — a própria vulgaridade, talvez — configura o significado do presente, não apenas da arte.

31. "A estética", afirma Adorno, "é hoje impotente no sentido de evitar que se tome um necrológio da arte" (AT, p. 5; TE, p. 14). Este conceito da morte da arte é bem diferente do "tornar suportável o interminável fim" de Clark, pois este último toma o desencantamento no mundo como enfático, ou seja, como uma situação em que nossa "incapacidade de continuar conferindo à Idéia e ao Mundo imediatidade sensível, do tipo que permite a ambos o jogo da prática [...], comprovar-se-ia, por si só, um assunto persistente e talvez suficiente" (DAE, p. 25). Para Clark, nossa "incapacidade" de articular Idéia e Mundo já é suficiente, por si só algo de intrigante. O que se coloca contra tal intriga é que o ajuste faltante de Idéia e Mundo é o ajuste de sujeitos humanos e objetos do dia-a-dia — outros sujeitos inclusive. Portanto, a questão, o problema da imediatidade sensível, do que é próprio à arte, reveste-se da significação para a qual o primeiro desencantamento da arte, ou seja, tornar-se autônoma frente à exigência de representar o absoluto religioso, dificilmente pode estar preparado. Conforme observa Adorno, "apenas em momento bem recente, mais precisamente depois de tornar-se totalmente secular e sujeita a uma evolução técnica interna, é que a arte adquiriu uma outra importante característica: uma lógica interna de desenvolvimento" (AT, p. 4; TE, p. 13). Esta lógica interna de desenvolvimento é nada mais que a "dialética do esclarecimento", ou seja, desmitologização pelo sacrifício do particular ao universal. A arte torna-se o pólo oposto do universal abstrato ao continuar este processo em sentido inverso: sacrifica o universal ao particular por meio do universal (técnica). Se este é o processo do qual o expressionismo abstrato é um potencial momento conclusivo, ele o é porque mesmo a própria imediatidade sensível deve, afinal, comparecer perante o tribunal da negação. E, no entanto, abrir mão da imediatidade sensível significaria, para todos os intentos e propósitos, abrir mão da arte, do que fez das obras forças

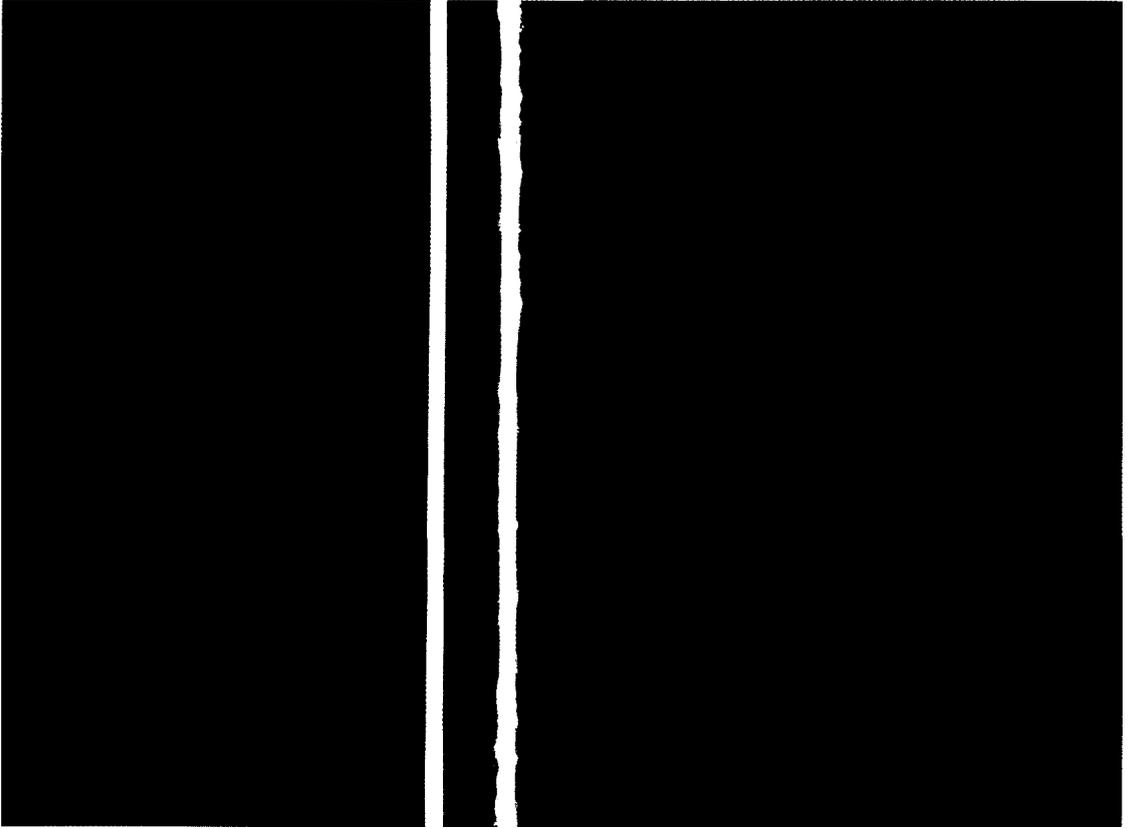
motrizes *enquanto* obras de arte. Daí a longa sombra do expressionismo abstrato: nós não podemos abrir mão da imediatidade sensível sem abrir mão dos apelos das particularidades sensíveis *überhaupt*; e no entanto, se o expressionismo pós-abstrato deve evitar a regressão, então somente poderá avançar se cancelar o próprio *medium* da arte — o que até certo ponto foi exatamente o que aconteceu. E este próprio acontecer, o acontecer dos acontecimentos, o minimalismo e a arte conceitual, é que de fato *manteve* o expressionismo abstrato vivo, apesar das neutralizações culturais que sofreu. A necessidade artística interior de "seguir em frente" sofre o contragolpe do apelo da particularidade sensível, um apelo surgido estritamente em virtude de sua ausência dolorosa ou jocosa, e isto torna o próprio "seguir em frente" obsoleto, uma obra da obsolescência. "A arte não sobreviverá se se esquecer do sensível, assim como não sobreviverá se se entregar a um sensível externo, divorciado de sua estrutura real" (AT, p. 389; TE, p. 308).

32. A maneira sucinta de Adorno tratar esta idéia da dialética da abstração é reivindicar que sua mortalidade poderia ser o regozijo da arte (AT, p. 5). Sua maneira mais extensa é esta:

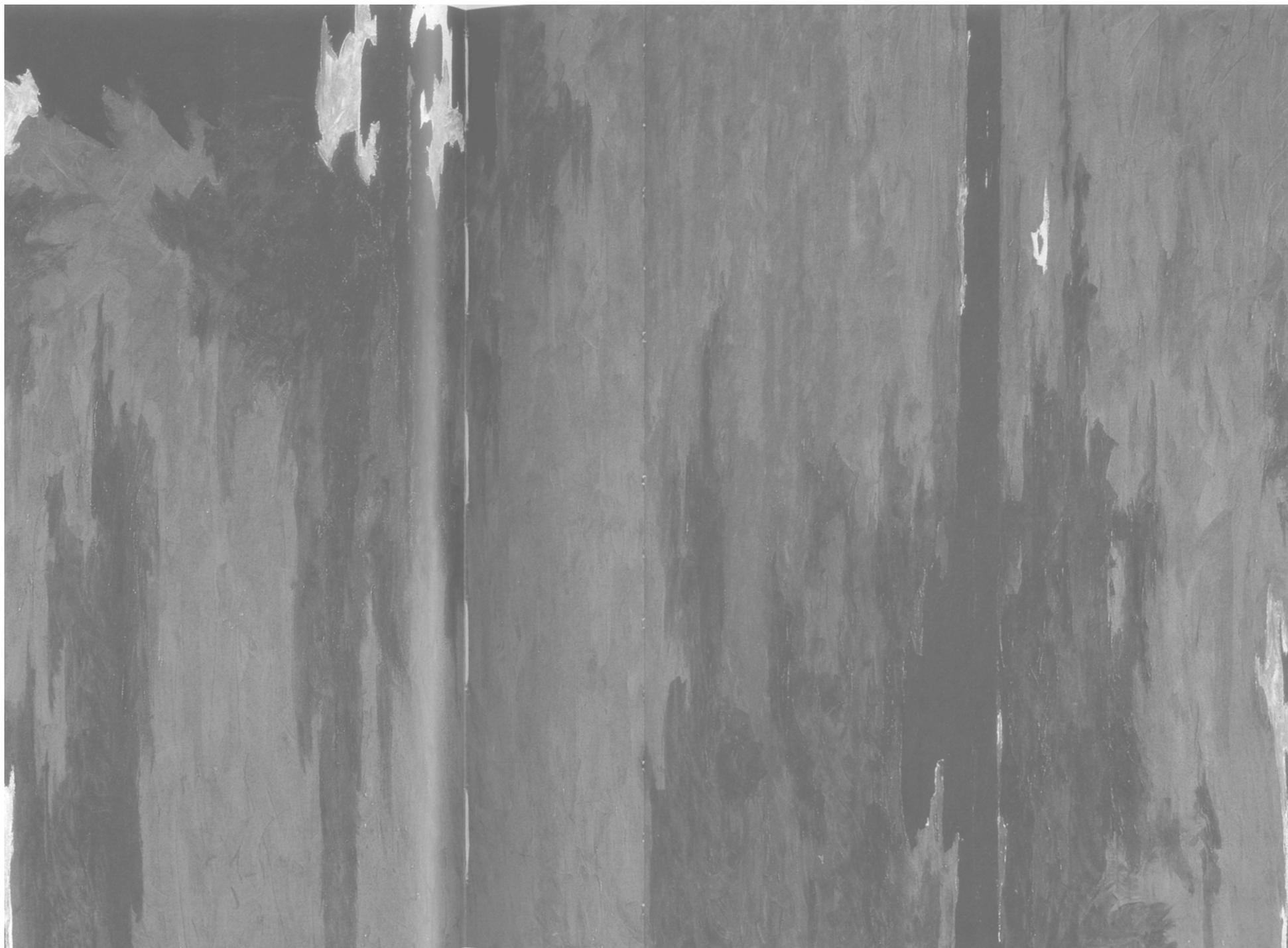
Se a arte devesse descartar a longa ilusão desmitificada da duração e incorporar sua mortalidade em si mesma, em afinidade com o efêmero, que é a vida, então teria de viver em acordo com um conceito de verdade em cujo âmago está o tempo, e não uma essência abstrata e duradoura. Assim como toda a arte é transcendência secularizada, também toda a arte participa da dialética do esclarecimento. A arte enfrentou o desafio da dialética desenvolvendo o conceito estético da antiarte. De agora em diante, nenhuma arte será concebível sem o momento da antiarte. Isso significa nada menos que tal arte deve alcançar para além de seu próprio conceito a fim de permanecer fiel a si mesma. Portanto, mesmo a idéia da abolição da arte respeita a arte, pois leva a sério a pretensão de verdade da arte (AT, p. 43; TE, pp. 41-42, grifos meus).

A crueldade da abstração, seu cortar a carne da sensibilidade a fim de representar tal sensibilidade, remete-nos às bases de nossa mortalidade corporal, que os universais reinantes eclipsam como condição para o significado. A inquietude, a angústia, o sofrimento da superfície material — e apenas isso — que estas telas representam (em e para nós) são uma maneira de rememorar a realidade sensível e dar-lhe voz em suas espirais mortais, de rememorar ou inventar uma experiência de profundidade ou transcendência que se prende a nada mais que ao fato de habitarmos um mundo material em que todas as coisas perecem. Que tudo isto pode (e deve) transpirar na moldura da vulgaridade pequeno-burguesa, por telas incapazes de se livrar de sua "mácula denunciatória", deselegância ou *kitsch*, é o menor dos milagres materialistas a marcar o momento do

REPRODUÇÕES



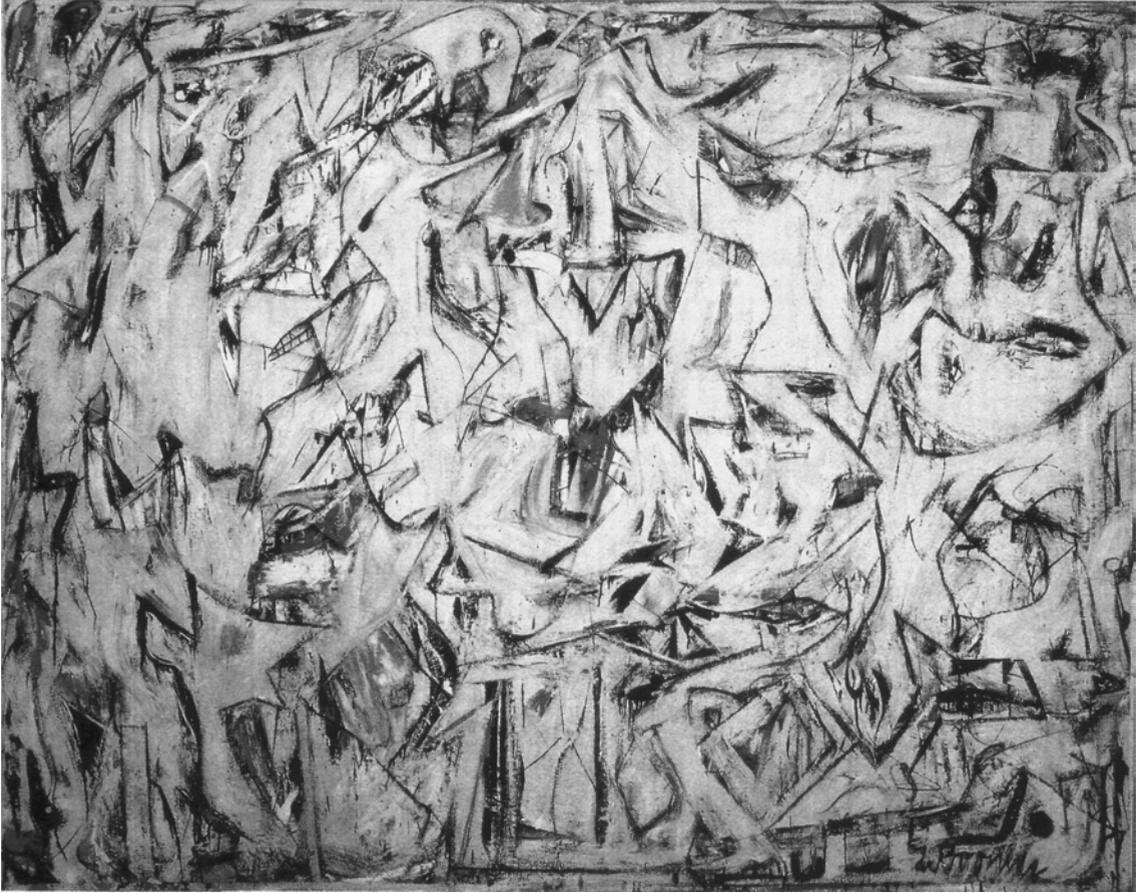
Barnett Newman, *The promise*, 1949 (Collection Carter Burden).



Clyfford Still, *Untitled (PH-968)*, 1951-52 (San Francisco Museum of Modern Art).



William De Kooning, *Woman I*, 1950-52 (Museum of Modern Art, Nova York).



William De Kooning. *Excavation*, 1950 (An Institute of Chicago).

expressionismo abstrato como ainda nosso. A longa sombra do expressionismo abstrato é a persistência da necessidade da arte; o que tal arte promete, mas é impotente para realizar, é fazer com que a necessidade de arte — a necessidade *precisa* para a qual o expressionismo abstrato é uma resposta — possa desaparecer, porque sua promessa foi cumprida.

33. Que haja aqui e agora uma necessidade de arte é como a arte se enreda com o fetichismo da mercadoria. Clark gostaria de uma situação em que o encantamento da arte e o encantamento da mercadoria pudessem ser claramente distintos. Para Adorno, enquanto o fetichismo da mercadoria continuar a reinar, não se pode cogitar de tal separação. Muito pelo contrário, as obras de arte são "mercadorias absolutas; são produtos sociais que descartaram a ilusão de serem-para-a-sociedade, uma ilusão tenazmente mantida por todas as outras mercadorias" (AT, p. 336; TE, p. 253). O fato de o caráter de mercadoria do expressionismo abstrato dever aderir à vulgaridade do pequeno burguês está diretamente ligado à auto-importância e à impotência singulares desta arte. O progresso do capital transformou até os burgueses em pequenos burgueses. A vulgaridade é a sentença de morte do otimismo burguês que se decepcionou consigo mesmo.

34. Em retrospecto: esta exposição sobre o expressionismo abstrato tratou de como suas abstrações, sua abrangência e sua amplitude alimentaram o particularismo; de como sua conexão de cor e escrita alimentou uma relação com a natureza; e de como a vinculação de particularidade e natureza alimentou uma objetividade e uma transcendência. Esta caracterização do expressionismo abstrato conjuga a idéia de que o desencantamento tornou-se separação e o fato de que, sob as condições existentes, o expressionismo abstrato parece ser uma resposta definitiva ao nosso impasse social na pintura. A questão que esta defesa do expressionismo abstrato levanta não é para onde a arte poderia ir daqui para frente; quem se importa com isso? Mas, deste território desolado, para onde é que nós podemos ir? E como é que se chega lá?

Reproduções: Rômulo Fialdini.

Recebido para publicação em 13 de outubro de 1998.

Jay Bernstein é professor de Filosofia na Universidade de Vanderbilt, Nashville, Estados Unidos.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 52, novembro 1998
pp.81-97