

A TEORIA DA ARTE DE CLEMENT GREENBERG

TJ. Clark

Tradução: Marco Giannotti

Na edição do outono de 1939 da *Partisan Review* publicou-se um artigo de Clement Greenberg intitulado "Avant-Garde and Kitsch". Seguiram-se quatro edições para que, em julho-agosto de 1940, surgisse um outro ensaio abrangente sobre a arte moderna, "Towards a Newer Laocoon"¹. Estes dois artigos, creio, fundamentam a atividade posterior de Greenberg como crítico, e delineiam os aspectos mais importantes de uma teoria e de uma história da cultura considerada a partir de 1850 — a partir, poderíamos dizer, de Courbet e Baudelaire. Greenberg republicou "Avant-Garde and Kitsch", sem procurar amainar sua hostilidade mordaz frente ao capitalismo, na abertura de sua coletânea de ensaios críticos, *Art and Culture*, de 1961. "Towards a Newer Laocoon" não foi republicado, talvez porque o autor sentisse que os argumentos ali apresentados se tornariam mais efetivos em alguns de seus trabalhos posteriores, mais específicos, incluídos em *Art and Culture*, como os ensaios sobre "Collage" ou "Cézanne", por exemplo, ou os breves parágrafos sobre "Abstract, Representational, and so Forth". Eu não estou certo de que o autor tivesse razão ao omitir tal trabalho, pois ele me parece elegante, lúcido e extraordinariamente ponderado na sua defesa da arte abstrata e da cultura de vanguarda; e certamente seus argumentos são retomados, às vezes quase literalmente, num estudo teórico mais famoso que apareceu em *Art and Literature* (primavera de 1965) com um título mais comum, "Modernist Painting".

Este artigo foi traduzido da revista *Critical Inquiry*, september, 1982.

(1) Ver, de Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch". *Partisan Review* 6 (outono 1939):34-49 e "Towards a Newer Laocoon". *Partisan Review* 7 (July-August 1940):296-310; todas as referências a estes ensaios, abreviadas como AK e NL respectivamente, serão incluídas no texto.

Os ensaios de 1939 e 1940 já revelam o que mais tarde se tornaria as preocupações e os compromissos mais relevantes de Greenberg como crítico. Os argumentos ali apresentados, como o próprio autor admite no final de "Towards a Newer Laocoon", são principalmente históricos. "Acho", escreve Greenberg, "que não apresentei nenhum outro argumento para a atual superioridade da arte abstrata além de sua justificativa histórica. Assim o que escrevi acabou se transformando numa apologia histórica da arte abstrata" (NL, p. 310). A relativa surpresa demonstrada por Greenberg ao se ver autor de uma apologia de caráter histórico não deve obviamente ser interpretada literalmente. Pois era a consciência histórica, afirmara Greenberg em "Avant-Garde and Kitsch", a chave para a efetividade da vanguarda, isto é, a sua capacidade de salvaguardar alguma coisa do colapso da ordem cultural burguesa. "Uma parte da sociedade burguesa ocidental", escreve Greenberg, "produziu algo até então inédito: a cultura de vanguarda. Uma percepção superior da história, mais precisamente, o aparecimento de um novo tipo de crítica da sociedade, uma crítica histórica, tornou isso possível. Não foi mero acaso, portanto, que o nascimento da vanguarda tenha coincidido cronologicamente, e também geograficamente, com o primeiro desenvolvimento arrojado de um pensamento revolucionário científico na Europa" (AK, p. 35). Por pensamento revolucionário ele entende sobretudo o pensamento de Marx, ao qual o leitor é inflexivelmente compelido ao final do ensaio, depois de uma terrível e exata descrição da capacidade do fascismo de prover "arte para o povo": "Aqui, como em qualquer outra questão hoje em dia, torna-se necessário citar Marx literalmente. Hoje nós não procuramos mais no socialismo uma nova cultura, o que se tornará inevitável quando tivermos o socialismo. Hoje, nós buscamos o socialismo *simplesmente* para a preservação de toda e qualquer cultura existente" (AK, p. 49).

Não é minha intenção tomar como uma revelação o fato de que a teoria cultural de Greenberg fosse originalmente marxista em sua ênfase ou em seu modo de explicação. Procuro indicar de maneira tão enfática a abordagem marxista e histórica em parte porque isso pode tornar minha própria abordagem neste trabalho um pouco menos arbitrária. Pois irei discutir a história destes ensaios e sua relação com o marxismo, e gostaria que ficasse bem claro que tomar esta atitude é discordar das suas potencialidades assim como de seu direcionamento.

Devo, no entanto, admitir que há dificuldades aqui. Os ensaios em discussão são bastante concisos. Eles são no meu entender extremamente bem escritos: não foi à toa que a *Partisan Review* descreveu Clement Greenberg, quando de sua primeira contribuição para o periódico, no início de 1939, como "um jovem escritor que trabalha na alfândega intelectual de Nova York" — um *pedigree* de vanguarda fino e perfumado! A linguagem destes artigos é vigorosa e fácil, sempre direta, e felizmente livre de esoterismos marxistas. No entanto, o preço pago por tal lucidez, aqui como em outros lugares, é um certo grau de indefinição, uma grande quantidade de enfeites elegantes em torno de questões difíceis, onde se torna às

vezes preciso recorrer à construção ponderada dos conceitos marxistas e abandonar de alguma forma a fluência do texto entre uma declaração peremptória e outra. Em outras palavras, o marxismo está bastante implícito, é afirmado às vezes com uma finalidade frágil e combativa, *como* o quadro de referência dos ensaios, mas resta ao leitor determinar em que medida ele funciona na história e na teoria apresentadas — de que dependem essa história e essa teoria, à maneira dos termos marxistas referentes a classe e capital, ou até mesmo infra e superestrutura. É isto o que pretendo realizar neste ensaio: interpretar e extrapolar a partir dos textos, mesmo correndo o risco de tornar o aspecto marxista destes textos mais estridente do que o "jovem escritor" aparentemente tenha desejado. E devo admitir de antemão que há diversos momentos neste ensaio em que não tenho realmente certeza se estou divergindo do argumento de Greenberg ou tornando-o mais claro. Isso não me preocupa em demasia, na medida em que estejamos alertas sobre o principal risco deste procedimento, ao lidar com uma prosa transparente e no entanto resguardada, e que possamos concordar que o projeto em geral — forjar uma leitura marxista de textos que se situam numa tradição marxista — é um projeto razoável².

Gostaria, portanto, de acrescentar uma ou duas palavras a fim de invocar as conotações de "marxismo" para um escritor da *Partisan Review* em 1939. Espero não ser preciso explicar que *havia* uma variada e considerável cultura marxista em Nova York nessa época; não era vigorosa nem profunda, mas tampouco frívola ou insignificante, como na Inglaterra durante este mesmo período, e vale a pena descrever como as páginas da *Partisan Review* em 1939 e 40 espelhavam sua diferença, variedade e o seu sentido de morte iminente. A edição na qual o "Newer Laocoon" foi publicado começa com um artigo de ânimo aguerrido de Dwight MacDonald intitulado "National Defense: The Case for Socialism", cujas duas partes chamavam-se "Dead of a World" e "What Must We Do to Be Saved?". O artigo foi preliminar a "Ten Propositions on the War", que seria assinado por MacDonald e Greenberg conjuntamente um ano mais tarde, no qual eles, ainda nos dias desolados de 1941, argumentavam em favor de uma abstenção revolucionária em face de uma guerra entre estados-nações capitalistas. Foi um momento desanimador, portanto, onde as convicções marxistas eram frequentemente difíceis de sustentar, muito embora fosse ainda um tempo caracterizado por alguma energia e abertura do pensamento marxista, mesmo em seus momentos de dúvida. MacDonald tinha acabado de concluir uma série de artigos sobre o cinema soviético e seu público, uma série excelente, escrita de um ponto de vista antiestalinista. (É um dos principais pontos de referência nas seções finais de "Avant-Garde and Kitsch".) Edmund Wilson podia ser visto na edição do outono de 1938 zombando da dialética marxista, no mesmo número em que foi publicado "Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art", de André Breton e Diego Rivera. Philip Rahv continuava o "The Twilight of the Thirties" ou "What is Living and What is Dead" no marxismo. *Ville Conquise*, de Victor Serge, traduzido, foi publicado parcialmente. Meyer

(2) Esta falta de cuidado distingue o presente ensaio de dois estudos recentes sobre os primeiros escritos de Greenberg, o de Serge Guilbaut, "The New Adventures of the Avant-Garde in America", *October* 15 (inverno 1980), e o de Fred Orton e Griselda Pollock "Avant-Gardes and Partisans Reviewed", *Art History* 3. Devo muito a ambos os ensaios e acredito que suas observações sobre a superficialidade — para não dizer oportunismo — do marxismo de Greenberg estão amplamente corretas. (Certamente, hoje o Sr. Greenberg não discordaria deles.) Estou no entanto interessado no desafio colocado para a maioria das análises marxistas, e não marxistas, da história moderna pelo que eu considero um pessimismo justificado, apesar de extremo, no que diz respeito à natureza da cultura estabelecida a partir de 1870. Esse pessimismo é característico, suponho, do que os marxistas chamam de um ponto de vista ultra-esquerdista. Acredito que uma versão de alguns destes pontos de vista está correta, e gostaria portanto de tratar a teoria de Greenberg *como se* ela fosse um marxismo razoavelmente elaborado de tipo ultra-esquerdista, que adota alguns pontos de vista equivocados (os quais devo criticar), mas que não precisaria fazê-lo, e da qual se pode ainda tirar, desde que esclarecidos estes equívocos, um bom proveito para uma história da nossa cultura.

Schapiro abriu uma polêmica com *To the Finland Station*, e Bertram Wolfe resenhou o genial livro de Souvarine sobre Stálin.

E assim por diante. O fato é que simplesmente isto significava uma cultura marxista, tísica e superficial em muitos sentidos, mas que merecia ser chamada como tal. Seu apetite pela cultura européia — pela poesia e pela arte francesa em particular — é surpreendente e diferenciado, principalmente quando comparado aos posteriores entusiasmos nova-iorquinos pelos franceses. Era a época em que Lionel Abel estava traduzindo Lautréamont e Delmore Schwartz, Rimbaud. As páginas da *Partisan Review* traziam Wallace Stevens ao lado de Trotsky, Paul Eluard junto com Allen Tate, "East Coker" — aqui sou cuidadoso — seguindo "Marx and Lenin as Scapegoats". Não há dúvida de que o *glamour* de todos eles é ilusório, mas ao menos nós podemos dizer, fazendo as ressalvas possíveis, que uma lista comparável de nomes e títulos de qualquer outro período posterior pareceria, com justiça, leviana ao ser confrontada com esta.

A primeira contribuição de Greenberg para a revista, no começo de 1939, foi uma resenha de *Penny for the Poor*, de Bertolt Brecht, o romance tirado da *Ópera dos Três Vinténs*. Nela ele discutiu, com rigor mas com simpatia, a exasperante monotonia formal que provinha, assim ele pensava, do esforço de Brecht em escrever uma parábola — uma ficção consistente — da vida no capitalismo. Na mesma edição de "Avant-Garde and Kitsch" apareceu uma entrevista que Greenberg tinha feito, no ano anterior, com Ignazio Silone. As perguntas do entrevistador revelam seus compromissos sem possibilidade de erro: "O que, à luz das relações dos escritores revolucionários com os partidos políticos", ele perguntou, "você pensa ser o papel deles na situação presente?"; e em seguida, "Quando você fala em liberdade, você quer dizer liberdade socialista?"; e depois, "Você leu o planfeto de Trotsky *Nossa Moral e a Deles*? O que você acha dele?"³.

Estou ciente do absurdo que é prestar mais atenção às perguntas de Greenberg do que às formidáveis respostas de Silone, mas para alguém que procura uma interpretação minuciosa de "Newer Laocoon" é possível entrever o sentido de tudo isto. Da mesma forma espero que, logo adiante, quando eu descrever a postura de Greenberg como um "trotskismo eliotiano", tal cunhagem de palavras não apareça como um tanto forçada. Talvez fosse mesmo conveniente acrescentar Brecht a Trotsky e Eliot, pois o exemplo de Brecht foi particularmente vivido para Greenberg por volta de 1940, significando um contra-exemplo difícil e contundente de tudo que o crítico gostaria de ver como a principal tendência de uma atividade de vanguarda: sua postura de engajamento ativo numa luta ideológica, sua fidelidade a ela, e a demonstração de que tal luta não era necessariamente incompatível com o trabalho no *medium* do teatro, tornando-o um veículo explícito e ao mesmo tempo opaco, conforme os melhores preceitos da vanguarda. (É uma pena que Greenberg, tanto quanto eu saiba, tenha escrito apenas sobre os romances e a poesia de Brecht⁴. Certamente ele teria tido críticas a fazer sobre o teatro épico de Brecht,

(3) Greenberg, "An Interview with Ignazio Silone", *Partisan Review* 6 (outono 1939):23, 25, 27.

(4) Ver Greenberg, "Bertolt Brecht's Poetry" (1941), *Art and Culture* (Boston, 1961).

mas a natureza de sua atividade crítica — e especialmente sua discussão da tensão entre concentração formal e sentido político — poderia nos dizer muita coisa a respeito dos motivos que o levaram mais tarde a considerar a "pureza" como o único ideal artístico realizável.)

Até aqui fizemos apenas uma introdução histórica, pois se nós estamos interessados na leitura dos ensaios de Greenberg de 1939 e 1940, é necessário, penso eu, levar a história em consideração.

Minha leitura propriamente dita começa, então, por um resumo do que considero serem os argumentos de "Avant-Garde and Kitsch" e "Newer Laocoon". Como disse anteriormente, trata-se de esclarecimentos históricos da trajetória da arte de vanguarda desde meados do século XIX. Eles são marcados pelo estranhamento do momento de vanguarda — o momento em que "uma parte da sociedade burguesa ocidental... produziu algo até então inédito"; são marcados por seu estranhamento e não são especialmente otimistas quanto a suas chances de sobrevivência em face de um colapso já em curso da civilização burguesa. Pois na verdade é este o contexto no qual uma cultura de vanguarda se realiza: trata-se de uma reação peculiar, até mesmo única, frente a uma situação histórica nada inédita — de uma forma mais direta, a decadência de uma sociedade, a exaustão e a desordem características de uma cultura em seus estertores. "Avant-Garde and Kitsch" é explícito nisso: a sociedade ocidental do século XIX atingiu aquela fase fatal na qual, de uma maneira semelhante à Grécia alexandrina ou à China mandarim tardia, ela se torna "cada vez menos capaz... de justificar a inevitabilidade de suas formas particulares", e portanto de manter vivas "as noções aceitas com as quais os artistas e escritores devem em grande medida contar para uma comunicação com seu público" (AK, p. 34). Tal situação é normalmente fatal para a seriedade da arte. No fim de uma cultura, quando todas as verdades da religião, da autoridade, da tradição e dos costumes — em outras palavras, todo o cimento ideológico da sociedade — são contestadas, ou postas em dúvida, ou mantidas segundo a conveniência, incapazes de *vincular* qualquer coisa — nesse momento "o escritor ou artista não é mais capaz de avaliar a resposta do seu público aos símbolos e referências com os quais trabalha". No passado isto significava uma arte que tinha portanto deixado de lado as questões mais importantes e que se contentava com "a virtuosidade nos pequenos detalhes da forma, resolvendo (mecanicamente, indiferentemente) todas as questões mais amplas pelo precedente de velhos mestres" (AK, pp. 34-35).

É evidente, diz Greenberg, que houve uma "degeneração da nossa sociedade atual" — a expressão é dele — que, de certa forma, corresponde em vários aspectos a todos estes precedentes sombrios. O que representa uma novidade é a trajetória da arte nesta situação. Não há dúvida de que a cultura burguesa está em crise, cada vez menos capaz, desde Marx, "de justificar a inevitabilidade das suas formas particulares"; no entanto ela gerou, em parte contrariando-se a si mesma, em parte colocando-se a seu serviço, uma tradição artística peculiar e duradoura — a qual nós

denominamos modernista e que Greenberg então definiu, utilizando-se de um rótulo próprio, como vanguarda. "Realizar, em oposição à cultura burguesa, a função de encontrar novas e adequadas formas culturais para a expressão desta mesma sociedade, sem ao mesmo tempo sucumbir a sua divisão ideológica e a sua recusa de permitir que as artes justifiquem a si próprias, esta haveria de ser a tarefa da vanguarda" (NL, p. 301).

Vale a pena distinguir aqui alguns pontos. Em primeiro lugar, a vanguarda é "parte da sociedade burguesa ocidental" e no entanto, de uma forma importante, estranha a ela, precisando, como Greenberg menciona, de uma interpretação revolucionária intrínseca ao próprio "conceito de 'burguês' para poder definir o que eles *não* eram" (AK, p. 35), mas ao mesmo tempo cumprindo a função de encontrar formas "de expressão" da sociedade burguesa e ligando-se a ela "por um cordão umbilical de ouro". Esta é a passagem crucial: "É à [classe dominante] que a vanguarda pertence. Nenhuma cultura pode se desenvolver sem uma base social, sem uma fonte de rendimentos estáveis. [Nós poderíamos imediatamente objetar, neste ponto, ao que parece ser um economicismo bizarro do texto: "base social" é uma coisa, "fonte de rendimentos" é outra; a frase parece elidir esta diferença. Mas deixemos isto passar por ora.] No caso da vanguarda ela [base social] foi fornecida por uma elite da classe dominante daquela sociedade, da qual ela mesma se considerou excluída, mas à qual permaneceu ligada por um cordão umbilical de ouro" (AK, p. 38).

Este é o primeiro ponto: o fato contraditório de "pertencer e ao mesmo tempo opor-se a" entre a vanguarda e sua burguesia; e a sensação — opressiva e angustiante — de esta "ligação-na-diferença" estar sendo enfraquecida, estar a ponto de se romper. Pois a "cultura está sendo abandonada por aqueles a quem ela pertence atualmente — nossa classe dominante" (AK, p. 38). A vanguarda, em sua especialização e estranhamento, *fora sempre* um sinal deste abandono, e agora parecia que aquela brecha estava prestes a fechar-se.

Em segundo lugar, a vanguarda é uma maneira de proteger a arte de "divisões ideológicas". "Confusão e violência ideológica" são os inimigos da força e da concentração artística: a arte procura um espaço próprio separado delas, separado de um número incontável de significados da sociedade capitalista (AK, p. 36). O nexo disso com as minhas considerações prévias sobre a análise de Greenberg sobre Brecht fica bem claro, e eu não gostaria de prolongar muito esta questão aqui, exceto para dizer que há uma mudança particular e refutável no argumento: comparar as condições sob as quais, no capitalismo tardio, os significados e propósitos da classe dominante são ativamente postos em causa com aqueles nos quais, no Egito helenístico, por exemplo, ideais estabelecidos se embruteceram e se tornaram sujeitos ao ceticismo — isto é comparar o absolutamente incomparável. Significa colocar lado a lado um período de dissolução econômica e cultural — uma época de exaustão e de indiferença — e outro de lutas de classes articuladas e violentas. O capital pode ter dúvidas quanto aos seus valores, mas não está exaurido, a burguesia pode

não ter mais crenças dignas desse nome, mas não chegará a admitir isso: ela é hipócrita, não cética. E a vanguarda, como demonstrarei, tem regularmente e com razão considerado uma *vantagem* para a arte as condições particulares de "confusão e de violência ideológica" sob o capital; ela gostaria de tomar parte do processo geral e desordenado de negação, não vendo nenhuma contradição necessária (muito pelo contrário) entre fazer assim e chegar mais uma vez a um acordo com o seu *medium*.

Retomarei esta questão mais tarde. É suficiente por enquanto ressaltar neste segundo ponto, e também no terceiro, a idéia de que um dos propósitos mais importantes da vanguarda era opor-se à "recusa" da sociedade burguesa "de permitir que as artes justifiquem a si próprias". Este é um ponto que conduz aos argumentos mais característicos, e nítidos, dos ensaios em questão, os quais pretendo tratar de uma forma ainda mais breve: a descrição de um arremedo de arte produzido pelas classes dominantes do capitalismo tardio para o consumo de massa como parte de seu período perverso de administração da democracia, sua pretensão — isso se tornou perfunctório recentemente — de que as "massas na verdade mandam"; e a engenhosa avaliação das principais correntes da história da vanguarda e do modo pelo qual todos conspiram para restringir a arte e elevá-la "à expressão de um absoluto" (AK, p. 36). O objetivo foi a pureza, com todos os atalhos e autodecepções. "As artes estão salvas agora, cada uma dentro de seu território 'legítimo', e o livre comércio foi substituído pela autarquia. Pureza em arte significa a aceitação... dos limites do meio (*medium*)... As artes, pois, foram empurradas de volta [as palavras são singulares e ponderadas] para os seus meios, aí elas foram isoladas, concentradas e definidas" (NL, p. 305). A lógica é inelutável, ela "vicia o artista", e reiteradamente ela varre as intenções mais impuras e mal recomendadas:

Uma boa parte dos artistas, se não a maioria, que contribuíram de maneira importante para o desenvolvimento da pintura moderna chegou a ela com o desejo de explorar a ruptura com um realismo imitativo em busca de uma expressividade mais poderosa, mas a lógica deste desenvolvimento foi tão inexorável que por fim seus trabalhos acabaram realizando nada mais do que um outro passo em direção à arte abstrata, com uma esterilização adicional dos fatores expressivos. Isto foi verdade tanto para Van Gogh como para Picasso ou Klee. Todos os caminhos levam ao mesmo lugar. (NL, pp. 309-10)

Como resumo me parece suficiente. Eu não gostaria de lidar agora com questões relativas a casos específicos, por mais que esteja tentado. (Isto é *verdadeiro* no caso de Van Gogh? Qual é o ponto de equilíbrio, na colagem, entre meio e ilusão? etc.) O argumento de Greenberg certamente provoca tais questões, esta é a sua função, mas gostaria de me res-

tringir, se possível, à descrição de sua lógica geral, seja ela inexorável ou não, escolhendo exemplos que procuram sustentar a questão essencial do autor.

Voltemos ao começo de "Avant-Garde and Kitsch". Me parece ser uma suposição não declarada daquele artigo — uma suposição inteiramente razoável, a meu ver — que houve um tempo, antes da vanguarda, no qual a burguesia, como toda classe dominante normal, possuiu uma cultura e uma arte que eram direta e reconhecidamente pertencentes a ela. E na verdade nós sabemos o que significa esta asserção: nós sabemos o que significa chamar, mesmo com todas as ressalvas e desculpas possíveis, Chardin e Hogarth pintores burgueses, ou Samuel Richardson e Daniel Defoe romancistas da classe média. Nós podemos avançar um século e ainda estaremos seguros ao chamar Balzac ou Stendhal da mesma forma, ou Constable e Géricault. Obviamente existem sempre graus de diferenças e particularidades — a política de Balzac, a alienação de Géricault, a clientela real de Chardin —, mas a burguesia, podemos dizer, *possuía* esta arte num sentido forte. Ela interpretava, esclarecia e criticava as experiências da classe, sua aparência e seus valores, respondia a suas demandas e aspirações. Havia uma cultura burguesa distinta; esta arte faz parte da nossa evidência para tal afirmação.

Fica claro, no entanto, que a partir do final do século XIX a coerência e a nitidez da identidade desta burguesia começam a esmaecer. Acho que "esmaecer" talvez seja uma palavra demasiadamente fraca e passiva. Eu deveria dizer que a burguesia foi obrigada a dismantelar a sua identidade distinta como parte do preço pago pela manutenção do controle social. Como parte de sua luta pelo poder sobre as outras classes, subordinadas e sem voz na ordem social, mas não aplacadas, ela foi forçada a dissolver sua pretensão à cultura — e em particular foi forçada a revogar a pretensão, que é palpável em Géricault ou Stendhal, por exemplo, de dominar e preservar os absolutos da aristocracia, os valores da classe que ela substituíra. "É Atenas que nós queremos", exclamou Greenberg certa vez numa nota de rodapé, "uma cultura formal com sua infinidade de aspectos, sua exuberância, sua abrangência ampla" (AK, p. 49, n. 5). Adicionem-se a estas qualidades intransigência, risco e intensidade das emoções, uma estima ardente pela honra e o desejo de uma autoconsciência acurada, desprezo pelo lugar-comum, ânsia de ordem, insistência para que o mundo seja coerente: estas são na verdade as qualidades que nós tendemos a associar à própria arte, nos seus mais altos momentos na tradição ocidental. Mas elas são especificamente superlativos da classe dominante feudal: são qualidades que a burguesia acreditou haver herdado e que resolveu abandonar porque se tornaram, nas lutas de classe depois de 1870, uma responsabilidade cultural.

Daí o que Greenberg chama de Kitsch. Kitsch é o sinal de uma burguesia planejando perder sua identidade, privando-se dos absolutos inconvenientes de *O Vermelho* e *o Negro* ou *O Juramento dos Horácios*. Trata-se de uma arte e de uma cultura de assimilação instantânea, que procura

uma reconciliação miserável com o cotidiano, que evita a dificuldade, que aspira à indiferença, à igualdade perante a imagem do capital.

O modernismo nasceu como uma reação a este estado de coisas. É possível ver aqui, espero, a dificuldade peculiar. Existiu uma vez, repito, uma identidade burguesa e uma cultura burguesa clássica do século XIX. Mas na medida em que a burguesia fundou ela mesma as bases da sociedade de massas, firmando desse modo o seu poder, ela nos deixou uma pseudo-arte e uma pseudocultura massificada, destruindo as suas formas culturais *próprias*. Elas estiveram, cabe lembrar, amadurecendo durante um longo tempo, durante séculos de acomodação paciente e de diferenciação da ordem aristocrática e absolutista. Agora, Greenberg nos diz, e penso que com razão, que existe algum tipo de conexão entre esta burguesia e a arte de vanguarda. A vanguarda está engajada na procura de formas para a expressão da sociedade burguesa: esta é novamente a expressão do "Newer Laocoon". Mas o que poderia isto significar, exatamente, na época da decomposição burguesa descrita tão eloquentemente em "Avant-Garde and Kitsch"? Parece que o modernismo está sendo identificado como uma arte burguesa na ausência de uma burguesia ou, mais precisamente, como arte aristocrática em uma época na qual a burguesia abandona sua pretensão à aristocracia. E como a arte manterá a aristocracia viva? Mantendo-se ela *própria* viva, como o receptáculo remanescente dos valores aristocráticos da experiência e de seus costumes, preservando seus próprios meios: proclamando tais meios *como* seus valores, como significados por si mesmos.

Este é, penso eu, o ponto crucial do argumento. Me parece que Greenberg está ciente do paradoxo envolvido em sua *burguesia* preservadora da vanguarda, nas suas formas mais altas e rigorosas, para uma burguesia que, no sentido proposto, não existe mais. Ele assinala o paradoxo, mas acredita que a solução para ele provou ser, na prática, a densidade e resistência dos valores artísticos *per se*. Eles são o repositório, por assim dizer, de sentimento e inteligência que uma vez se articularam numa forma complexa de vida, mas que não o fazem mais; são a forma concreta de intensidade e de autoconsciência, a única que restou, e portanto constituem uma forma a ser preservada a qualquer custo e a ser mantida de alguma maneira separada da desolação que a cerca.

Trata-se de um retrato crítico e rigoroso da cultura no capitalismo, e sua grande amargura e perplexidade me parecem ainda justificadas. Trotskismo eliotiano foi o nome que encontrei para caracterizar esta situação onde as cadências mudam linha por linha de "Socialism or Barbarism" a "Shakespeare and the Stoicism of Seneca". (Eu me pergunto se Greenberg foi um leitor da *Scrutiny*. Acredito que ela era muito lida naquele tempo.)⁵ De sua fortaleza eliotiana ele percebe, certamente com razão, que grande parte da arte mais significativa do século precedente, inclusive uma fração que tinha se declarado de vanguarda e antiburguesa, dependia do patrocínio e dos apetites mentais de um setor da classe média. Ela havia, num certo sentido, *pertencido* a uma *intelligentsia* burguesa —

(5) O sr. Greenberg me informa que a resposta aqui é sim e chama a atenção ainda para o fato de que ele chegou mesmo uma vez a trocar idéias com F.R. Leavis, na revista *Commentary*, sobre Kafka — quando, diz ele, "Eu não me saí muito bem" ("How Good is Kafka?"), *Commentary* 19 (June 1955).

a uma fração de classe que era conscientemente "progressista" nos seus gostos e atitudes, muitas vezes aliada à causa não exatamente de uma experimentação artística, mas de uma reforma social e política. Certamente também é verdade que no capitalismo tardio esta *intelligentsia* independente, crítica e progressista foi condenada à morte pela sua própria classe. Pois o capitalismo tardio — que eu entendo como sendo uma ordem surgida da grande depressão — é um período de uniformidade cultural: um nivelamento por baixo, um estreitamento das elites burguesas anteriores, uma diminuição da distância entre as classes assim como entre frações da mesma classe. Neste caso, a grande distância que separa a *intelligentsia* e a não-*intelligentsia* burguesa desaparece; hoje nós podemos dizer que é normalmente impossível distinguir uma da outra.

(A fim de que não seja tomada meramente como uma impertinência, devo acrescentar que o tipo de distância que tenho em mente — e distância neste caso não significa uma separação, mas sim uma diferença ativa e incômoda da classe à qual se pertence — é a que existe entre o salão de Walter Lippmann e, vamos dizer, a classe média americana do seu tempo; ou entre o círculo em torno de Léon Gambetta e o ambiente geral da *Ordre Moral*. Este último vem realmente ao caso, pois suas consequências para a cultura foram extremamente intensas, basta lembrar a realização de Antonin Proust em seu breve mandato na *Direction des Beaux-Arts* ou o patrocínio e amizade de Georges Clemenceau com Claude Monet.)⁶

Essa descrição de cultura é apropriadamente austera e encontra seus ecos em Eliot, Trotsky, F.R. Leavis e Brecht. E no entanto — aqui por fim passo à crítica — me parece que há algo de muito errado com a sua visão final da arte e do valor artístico. Apresentarei três, ou talvez quatro, tipos de crítica a esta noção. Em primeiro lugar devo apontar as dificuldades envolvidas na própria noção de arte se tornando ela mesma uma fonte de valor independente; em segundo lugar pretendo discordar de um dos elementos centrais da visão de Greenberg sobre tal valor, sua interpretação do *medium* na arte de vanguarda; e em terceiro lugar procuro remodelar seu esboço de uma lógica formal do modernismo a fim de incluir aspectos de uma prática de vanguarda que ele não leva em conta ou menospreza, mas que eu acredito estarem ligados àqueles que ele considera superiores. O que pretendo introduzir aqui — sem fazer mistério a respeito — são *práticas de negação* na arte moderna que me parecem constituir a própria forma das práticas de pureza (o reconhecimento e a aprovação do *medium*) que Greenberg enaltece. Por fim, devo sugerir algumas maneiras de conectar estas três críticas, em particular a relação entre tais práticas de negação e a questão de artistas burgueses sem burguesia. Serei breve, e minhas críticas podem parecer esquemáticas. Espero, no entanto, que sendo de qualquer modo simples objeções a pontos de um argumento onde ele parece visivelmente fraco, elas pareçam, esquemáticas ou não, bem razoáveis.

(6) Penso que esse estado de coisas se encontra na raiz dos males de que padece a crítica marxista atual, aos quais Edward Said se refere em "Opponents, Audiences, Constituencies, and Community". Por volta de 1910, por exemplo, foi possível para intelectuais marxistas identificar um inimigo respeitável dentro dos escalões da academia — havia um grupo de intelectuais burgueses progressistas cujo pensamento e cuja ação tinham algum efeito real na política. Esta situação era feliz em dois sentidos. Possibilitava a intelectuais marxistas de classe média ter algum tipo de lucidez a respeito dos limites de seu próprio empreendimento — ver a si mesmos como burgueses, carecendo de raízes no terreno principal da luta de classes. Isto significava que eles não perdiam muito do seu tempo favorecendo o que eu considero ser uma tagarelice essencialmente fútil, caracterizada tão apropriadamente pela *bathetic* [que cria um anticlímax N.T.] pergunta de Terry Eagleton, que Said reproduz: "Como uma análise marxista-estruturalista de um romance menor de

A primeira discordância poderia ser introduzida ao se formular a seguinte (wittgensteiniana) questão: como seria, exatamente, se a arte possuísse seus próprios valores? Em outras palavras, não simplesmente ter um conjunto de resultados e procedimentos distintos, mas tê-los para que sejam de alguma maneira, ou proporcionem, os padrões através dos quais os resultados e os procedimentos são considerados válidos? Poder-se-ia dizer de antemão que parece haver em face desta questão dificuldades lógicas insuperáveis, e elas podem bem permanecer no caminho sem fornecer jamais uma resposta coerente à questão wittgensteiniana. Penso no entanto ser preferível dar, ou esboçar, um tipo de resposta *histórica* a esta questão, onde em primeiro lugar o sentido de tal pergunta pode ser esclarecido.

Admitamos que Greenberg esteja relativamente certo quando diz em "Avant-Garde and Kitsch" que "uma distinção razoavelmente constante" tem sido feita pelas "pessoas cultas da humanidade através dos tempos" "entre aqueles valores que só podem ser encontrados na arte e os valores que podem ser encontrados em qualquer outro lugar" (AK, p. 42). Mas cabe a nós perguntar como esta distinção foi na verdade feita e mantida — como uma oposição ativa — na prática, no primeiro apogeu da arte chamada de vanguarda. A bem da clareza, nós podemos escolher o caso do jovem especulador Dupuy, a quem Camille Pissarro descreveu em 1890 como "*mon meilleur amateur*" e que se matou no mesmo ano, para desapontamento de Pissarro, porque acreditava que havia falido. Qualquer retrato que se faça de tal patrono é por sua vez necessariamente especulativo, mas o que eu gostaria de sugerir não é assunto para muito debate. Me parece claro a partir dos relatos que Dupuy era alguém capaz de apreciar o *isolamento* da arte, com seus apelos e dificuldades irredutíveis. Foi isso o que presumivelmente ganhou o respeito de Pissarro e o levou a comprar a arte mais problemática de seu tempo. (Vale lembrar que neste tempo os patronos e *marchands* regulares de Pissarro haviam silenciosamente escapulado em busca de alguma coisa menos esquisita.) Mas eu sugeriria que ele também viu — e em algum sentido insistiu nisso — um tipo de consonância entre a experiência e o valor que a arte tinha a oferecer e aqueles que pertenciam a sua vida cotidiana. A consonância não tinha que ser direta e, na verdade, não poderia ser. Dupuy não estava no mercado em busca de alegres pinturas da bolsa de valores, do tipo das que poderia obter de Jean Béraud, ou mesmo de cenas *à la* Degas que poderiam lhe restituir, dramaticamente, os artifícios e desgostos da vida em uma grande cidade. Ele comprou, ao invés disso, paisagens e parece ter tido gosto por aquelas pintadas à maneira neo-impressionista — pintadas de um modo que pretendia ser rigoroso, discreto, uniforme, feitas de uma regularidade desabusada, aparentemente científica, certamente analítica. E todas estas qualidades, podemos conjecturar, ele apreciava e exigia como sinais do deslocamento da arte.

No entanto, certamente nós poderíamos também dizer que a sua habilidade de compreender tais qualidades, de estar aberto para elas, se

Balzac pode ajudar a abalar as bases do capitalismo?" (p. 15). Aqueles primeiros marxistas não precisavam desta retórica, destes suspiros frente a posições de classe que eles não ocupavam, porque tinham uma tarefa efetiva a realizar, que era, afinal de contas, importante — a de fazer oposição às ideologias de uma elite burguesa e de assinalar a falsidade da aparente disputa entre aquela elite e a maioria comum da classe, que impunha seu poder. (Aqui estou pensando, por exemplo, no *fundamento* histórico, simples, da luta de Georg Lukács contra o positivismo na ciência, o kantismo na ética e o weberianismo na política. Era o laço evidente entre este circuito de idéias e uma prática real e competente de reforma social que dava aos ensaios de Lukács sua intensidade e também seu sentido de não ter de se desculpar pelo trabalho intelectual.) Acredito que é a ausência de uma *intelligentsia* burguesa como essa, provocando e alimentando a classe a que ela pertence — a ausência, em outras palavras, de uma burguesia que valha a pena atacar no domínio da produção cultural — que está por trás do dilema de Eagleton e outros. Serei mais claro: o dilema parece pelo menos justo, o que na verdade é mais do que eu posso dizer a respeito da maioria dos outros dilemas acadêmicos. Acabei de aplicar o adjetivo *ba-thetic* à pergunta de Eagleton e talvez tenha parecido uma escolha errada. Mas anticlímax implica uma tentativa de elevação seguida de queda; e da trajetória geral da crítica contemporânea — a luta entre os solipsismos e os cientificismos, os exercícios de identificação do discurso ou de descarte do referente —, acredito que se pode dizer que ela não corre este risco. Sua tônica é jocosamente segura.

funda na apreensão que ele tinha de um certo jogo entre aquelas qualidades que ocorriam na arte e também na vida — na sua vida, em que aparentemente não era feliz, mas que se encontrava ainda na fronteira do capitalismo. E se nós nos lembrarmos do que era o capitalismo em 1890, sem dúvida seríamos mais capazes de entender por que Dupuy investia em Georges Seurat. Pois esse era um capital ainda confiante nas suas potencialidades, mesmo quando abalado; antes escrupuloso do que meramente confiante, que ainda estava dialogando ativamente com a ciência, produzindo uma retórica e modos distintos de avaliar a experiência, ainda consciente dos seus próprios valores — os critérios de racionalidade, o poder nascido da observação e do controle, além da crença na mercadoria como uma forma (desconcertante) de liberdade.

Espero que fique claro o que estou dizendo. Acredito que foi a interação destes valores com os valores da arte que tornou a distinção entre eles ativa e possível — tornou-a uma distinção propriamente dita, em oposição a uma disjunção rígida e absoluta. No caso de Dupuy, houve uma diferença não obstante harmoniosa entre os valores que contribuía para o sentido burguês de si mesmo na vida prática e aqueles que ele exigia da pintura de vanguarda. Os fatos da arte e os fatos do capital estavam sob uma tensão ativa. Eles estavam ainda negociando uns com os outros, ainda podiam em alguns momentos, em casos particulares como o de Dupuy, colocar as categorias do outro em dúvida.

Me parece que é este o significado de "uma distinção razoavelmente constante [sendo] feita entre aqueles valores que só se encontram na arte e os valores que podem ser encontrados em qualquer outro lugar". É uma distinção negociada, com um tipo de crítica semelhante à de Diderot, de Baudelaire ou de Félix Féneon enquanto agente ativo da transação. Para críticos como estes, para o tipo de arte ao qual eles se voltam, é verdade que os valores que uma pintura oferece são descobertos, frequentemente e com veemência, como irredutíveis e diferentes. Podemos entender o sentido da insistência de Féneon, mas estamos mais impressionados por ela precisamente porque os valores são considerados diferentes enquanto parte de uma dialética propriamente cultural. Quero dizer com isso que eles estão, no texto, visivelmente sob a pressão das demandas e valorizações feitas pela classe dominante no exercício de seu domínio — os significados que ela cria e dissemina, os tipos de ordem que ela propõe como seus. É esta pressão — e o modo como ela está presente na relação de patronagem ou na idéia que o artista tem de seu público ou do dela —, que impede os valores da arte de se tornarem meros cânones acadêmicos.

Espero que esteja claro como essa consideração de padrões artísticos — particularmente das maneiras pelas quais a separação da arte enquanto uma prática social é garantida — questionaria a esperança de Greenberg de que a arte poderia se tornar por si só uma provedora de valores. Penso, todavia, que esta crença possa ser posta em dúvida de uma forma mais efetiva simplesmente considerando os fatos da arte que para Greenberg se tornam valores. Consideremos, para simplificar, o fato notório da

"superficialidade", do aspecto plano da pintura. É verdade que o achatamento literal do campo pictórico foi retomado a intervalos regulares como um fato surpreendente por pintores depois de Courbet. Mas acredito que a pergunta a ser feita neste caso é *por que* esta presença simples, empírica, continuou a ser interessante para a arte. Como pôde um fato de efeito ou procedimento se tornar um valor desta maneira? O que houve que o tornou tão presente?

Não é difícil achar a resposta. Acredito que podemos dizer que o aspecto plano era uma questão presente e palpável — como no caso de Cézanne, por exemplo, ou no de Matisse — porque foi feito de maneira a representar algo: um conjunto de qualidades particular e resistente, obtendo o seu lugar em uma situação articulada de experiência. A riqueza da vanguarda, enquanto um conjunto de contextos para a arte durante os anos entre, digamos, 1860 e 1918, poderia então ser redefinida em termos da sua habilidade para atribuir ao aspecto plano valores complexos e compatíveis — valores que por sua vez provinham de algum outro lugar que não a arte. Este aspecto plano poderia ser considerado um análogo do "popular" — alguma coisa concebida portanto como simples, primorosa e enfática. Ou poderia significar "modernidade", com o achatamento do seu campo se remetendo às duas simples dimensões de posters, rótulos, etiquetas da moda e fotografias. Da mesma forma a inteireza da superfície poderia ser vista — por Cézanne, por exemplo — como significando a verdade do próprio *ver*, a forma verdadeira de nosso conhecimento das coisas. E esta mesma reivindicação foi interpretada repetidamente, tanto pelo artista como pelo seu público, como sendo uma forma de agressão a este último: o aspecto plano aparecia como uma barreira ao desejo burguês comum de entrar em uma pintura e de sonhar, criando um espaço separado da vida, onde a mente estaria livre para fazer suas próprias associações.

Penso simplesmente que o aspecto plano da pintura no seu apogeu *era* todos estes significados e valorações; eles constituíam sua substância, por assim dizer; eram *como* eram vistos. Sua particularidade era o que a tornava presente — uma experiência a ser refeita. O aspecto plano estava portanto em jogo como um "fato" irredutível e técnico da pintura, com todas essas totalizações, com todas essas tentativas de torná-la uma metáfora. Obviamente, num certo sentido ela resistia às metáforas, e os pintores que nós mais admiramos insistiam também nela como uma sutileza empírica, difícil de manejar; mas o "também" é aqui a palavra-chave, pois não havia nenhum fato sem a metáfora, nenhum *medium* que não fosse o veículo de um ato complexo de significação.

Isso me conduz diretamente à terceira crítica com respeito a Greenberg. Ela poderia ser tratada de uma maneira mais vigorosa, penso eu, se perguntamos como o *medium aparece* mais frequentemente na arte moderna. Se nós aceitamos (como acredito que nós devemos aceitar) que a pintura, a poesia e a música de vanguarda são caracterizadas pela sua insistência no *medium*, então usualmente que tipo de insistência foi essa?

Minha resposta — que não é nada original — seria que o *medium* apareceu mais caracteristicamente como o lugar da negação e do estranhamento.

O próprio modo através do qual a arte moderna insistiu no seu *medium* foi a negação da consistência original do *medium*, separando-o, esvaziando-o, produzindo vazios e silêncios, colocando-o do lado oposto do sentido ou da continuidade, fazendo a matéria ser sinônimo de resistência. (E por que, afinal de contas, deveria a matéria ser "resistente"? É uma devoção modernista presa a uma ontologia absolutamente obscura.) O modernismo faria com que seu meio fosse alguma espécie de ausência — ausência de forma acabada ou coerência, indeterminação, um fundamento que é invocado para apagar as distinções.

Estas são estratégias características da vanguarda, e eu não estou em nenhum momento sugerindo que Greenberg não reconheça a sua presença na arte que ele admira. No entanto ele tem dificuldades notórias com elas, estando pronto a considerá-las alheias aos assuntos próprios da arte contemporânea — o assunto de cada arte "determinando, através de operações peculiares a ela, os efeitos peculiares e exclusivos a ela"⁷. É o desprezo de Greenberg pela retórica da negação que está subjacente, se supõe, a sua descrição pesarosa de Jackson Pollock como, apesar de tudo, um "gótico" cuja arte remetia a Faulkner e Melville, com sua "violência, exasperação e estridência"⁸. Certamente é o mesmo desprezo que determina o seu veredito sobre o dadaísmo, que ele só considera importante enquanto um tópico complacente para descrição da crise moderna (ou o choque do novo). Sabemos o que é que ele estava visando com o ataque, percebemos a violência do seu sarcasmo, quando, em 1947, em meio de uma análise sobre o feito inigualável de Pollock, escreve: "Em face dos eventos correntes, a pintura sente, aparentemente, que tem que ser mais do que ela mesma, que tem que ser poesia épica, tem que ser teatro, tem que ser uma bomba atômica, tem que ser os direitos do homem. Mas o maior pintor de nosso tempo, Matisse, demonstrou de um modo preeminente a sinceridade e a profundidade que acompanham a grandeza particular da pintura do século XX ao dizer que ele queria que sua arte fosse uma poltrona para o homem de negócios cansado"⁹.

Tudo isto é esplêndido, salutar, apropriado. Mas certamente isto não basta como descrição. Sem dúvida nenhuma faz parte do problema do modernismo — mesmo o de Matisse — o fato de que o homem de negócios esteja tão cansado e vazio, tão pouco interessado em arte como em sua poltrona. É esta situação — esta ausência de uma classe dominante adequada à qual se dirigir — que pode explicar de um modo amplo o aspecto negativo do modernismo.

Penso que minhas diferenças em relação a Greenberg se aglutinam finalmente neste ponto. Não creio que as práticas de negação que Greenberg procura afirmar como sendo mero *ruído* da mensagem modernista possam portanto ser postas de lado. Elas são simplesmente inseparáveis do processo de autodefinição que ele considera essencial: inseparáveis no

(7) Greenberg, "Modernist Painting", *Art and Literature* 4 (primavera de 1965): 194.

(8) Greenberg, "The Present Prospects of American Painting and Sculpture", *Horizon* 16 (October 1947):26.

(9) Greenberg, "Art", *Nation* 8 (March 1947):284.

(10) O editor da *Critical Inquiry* sugeriu que eu falasse um pouco mais sobre o aspecto negativo que atribuo ao modernismo e desse um ou dois exemplos. Montanhas de

caso de Pollock, certamente no de Miró ou Picasso ou ainda, sob este aspecto, no de Matisse. O modernismo é certamente aquela arte que insiste no seu medium e diz que o significado só pode, daí para frente, ser encontrado na *prática*. Mas a prática em questão é singular e desesperada: ela se apresenta como um trabalho de decomposição interminável e absoluto, um trabalho que está sempre levando o medium ao seu limite, ao seu fim — até o ponto onde ele estala, evapora ou volta a ser matéria bruta. Esta é a forma através da qual o medium é recuperado, reinventado: o fato da Arte, no modernismo, é o fato da negação.

Acredito que esta descrição se impõe por si mesma: ela é a única que pode incluir Mallarmé ao lado de Rimbaud, Schoenberg ao lado de Webern, ou (atrevo-me a dizer) Duchamp perto do Monet das *Nymphéas*. E seguramente esta dança da negação se relaciona com os fatos sociais que passei a maior parte do tempo relatando — o declínio das elites das classes dominantes, a ausência de uma "base social" para a produção artística, o paradoxo de se fazer uma arte burguesa na ausência de uma burguesia. A negação é o sinal dentro da arte desta ampla decomposição, é uma tentativa de *capturar* a falta de significados consistentes e reproduzíveis na cultura — *capturar* esta falta tornando-a forma.

Devo deixar clara a extensão de minha última discordância com Greenberg. Trata-se de uma extensão pequena mas definitiva. Não se trata, obviamente, de que Greenberg deixe de reconhecer o desenraizamento e o isolamento da vanguarda; seus escritos estão cheios de tais alusões, ele sabe tão bem quanto qualquer um a miséria inerente a esta perda de lugar. No entanto ele acredita — a veemência desta crença é o que mais impressiona nos seus escritos — que a arte pode substituir *ela mesma* os valores que o capitalismo tornou sem valor. A recusa de partilhar esta crença — e é isto que eu anseio por fim — teria sua justificação a partir de três observações. Em primeiro lugar, repetindo, a negação está inscrita na própria prática do modernismo, é a forma através da qual a arte aparece para si mesma como um valor. Em segundo lugar, esta negatividade não aparece como uma prática que garante significações ou que assegura espaços para um livre jogo e para a fantasia — na forma de uma brincadeira, por exemplo, ou mesmo enquanto ironia —, mas antes a negação aparece como um fato absoluto e globalizante, algo que, uma vez começado, é cumulativo e incontrolável; um fato que absorve inteiramente o significado. O caminho nos leva mais uma vez de volta ao quadrado negro, ao campo pouco diferenciado do som, ao feixe infinitamente confuso da cor espectral, a um discurso hesitante e que se escoa através de desculpas e etcéteras. ("Sou obrigado a acreditar que estas são afirmações que têm a ver com um mundo... mas você, leitor, não precisa... Eu e você, bem... O poema proporciona uma saída dele mesmo, por aqui... Mas não considere isto totalmente..." E assim por diante.) Do outro lado da negação está sempre o vazio: esta é uma mensagem que o modernismo não cansa de repetir, é um território para o qual se desvia habitualmente. Nós temos uma arte onde a ambiguidade se torna infinita, que está prestes a propor

exemplos me vêm a cabeça, e eu devo evitar os mais fascinantes, pois estou me referindo a um *aspecto* ou *momento* da arte moderna, na maioria das vezes misturados com outros propósitos ou técnicas, apesar de frequentemente, poder-se-ia dizer, dominantes. Ocorrem-me, todavia, uma frase de Leavis em *New Bearings*, na qual o crítico descreve "o esforço" de T.S. Eliot "de se expressar disformemente como forma", e algumas composições poéticas (entre outras) às quais a frase se aplica: "Shape without form, shade without colour./ Paralysed force, gesture without motion". Talvez seja melhor abandonar estas alturas tão óbvias e, se o que se quer é algo fascinante, admirar a descrição de Ad Reinhardt sobre sua própria pintura negra em 1962: "Uma tela quadrada (neutra, disforme), com a largura de cinco pés, com a altura de cinco pés, da altura de um homem, tão larga quanto os braços estendidos de um homem (nem grande, nem pequena, sem tamanho), tri-seccionada (nenhuma composição), uma forma horizontal negando uma forma vertical (disforme, sem topo, sem base, sem direção), três (mais ou menos) cores escuras (não luminosas) sem contraste (sem cor), uma pincelada anulando a outra, uma superfície opaca, plana, pintada com a mão livre (sem lustro, sem textura, não linear, sem extremidades firmes, sem extremidades maleáveis), que não reflete o que está em volta — uma pintura pura, abstrata, não objetiva, atemporal, sem espaço, imutável, sem qualquer relação, desinteressada —, um objeto que é autoconsciente (nenhuma inconsciência), que transcende a perfeição, ciente de nada mais do que a arte (absolutamente não-antiarte). (*Art, USA, Now* (New York, 1963), p. 269.) Isto certamente pretende ser irônico, e a arte que suscita é atualmente insignificante, mesmo segundo padrões modernistas reconhecidos, mas esta passagem descreve um tipo de atitude e de prática que não é de forma alguma excêntrica a partir de Baudelaire, e que resultou frequentemente em uma arte cheia de um vigor e uma seriedade peculiares.

— e na verdade propõe — um Outro que é confortavelmente inefável, uma vacuidade, uma vagueza, um mero misticismo da visão¹⁰.

Existe um caminho — e isto é mais uma vez uma coisa que acontece *dentro* do modernismo ou nos seus limites — no qual esta negação vazia é por sua vez negada. E isto me faz lembrar finalmente de um dos pressupostos básicos de Greenberg; voltamos aos ensaios sobre Brecht. Pois existe uma arte — uma arte modernista — que desafiou a noção de que a arte está condenada a sofrer com o fato de que agora todos os significados são discutíveis. Existe uma arte — Brecht é somente o exemplo mais doutrinário — que diz que nós não vivemos apenas num período de declínio cultural, onde os significados se tornaram confusos, envelhecidos, mas antes em um período no qual o conjunto de significados — os das classes cultas — é espasmodicamente contestado por aqueles que ganham com o seu colapso. Em outras palavras, existe uma diferença entre alexandrinismo e luta de classes. O século XX tem elementos de ambas as situações, e é por isso que a descrição de Greenberg, baseada na analogia alexandrina, se aplica de fato tão bem. Mas o fim da burguesia não é, nem será, parecido com o final do patriciado de Ptolomeu. E o fim de sua arte da mesma forma será sem precedentes. Ela envolverá, e já envolveu, movimentos internos que Greenberg por sua vez descreveu de modo tão compulsivo. Envolverá também — como parte da prática do modernismo —, como já envolveu, o tipo de volta para dentro que Greenberg descreveu de modo tão constrangido enquanto parte de uma prática modernista, uma busca por um outro lugar na ordem social. A arte deseja dirigir-se a alguém, quer algo preciso e extenso, almeja a *resistência*, precisa de critérios; e assumirá riscos a fim de encontrar tudo isso, inclusive o risco da sua própria dissolução¹¹. Greenberg certamente tem direito de julgar este risco grande demais, e mais ainda, de estar impaciente com a ostentação do risco, tão cara a uma ala da arte modernista e de alguns de seus patronos — toda essa cantilena sobre apagar os limites entre a arte e a vida e o jargão sobre a arte ser "revolucionária". Ele tem o direito, mas, segundo a minha opinião, ele não está certo. O risco é grande e o jargão horroroso, mas a alternativa me parece como um todo pior. A situação atual do modernismo é esta: uma arte cujo objeto não é nada além dela mesma, que nunca cansa de descobrir que o seu "self" é puro como só a pura negatividade pode ser, e que oferece ao seu público este nada, incessantemente, e, devo admitir, adequadamente formalizado. Um veredito sobre tal arte não é uma questão de gosto — para aqueles que muitas vezes não conseguem admirar o seu refinamento e ingenuidade — mas envolve um julgamento, ainda, sobre as possibilidades culturais. Consequentemente, conquanto me pareça certo esperar pouco da vida e da arte do capitalismo tardio, eu ainda me recuso a acreditar que o melhor que se pode esperar da arte, mesmo *in extremis*, seja a sua própria desencarnação singular e perfeita.

(11) Não se trata de contrabandar pela porta dos fundos uma exigência de realismo; ou, pelo menos, não uma que se coloque de uma forma tradicional. A fraqueza ou ausência que eu assinali na arte moderna não deriva, no meu entender, da falta de uma fundamentação baseada na "observação" (por exemplo) ou de um conjunto de protocolos realistas que a acompanhem — ela deriva antes da sua falta de fundamentação em uma (qualquer) prática específica de representação, que estaria ligada por sua vez a outras práticas sociais — mergulhada nelas, limitada por elas. A questão não é portanto saber se a arte moderna deveria ser figurativa ou abstrata, enraizada em premissas empíricas ou não tão enraizada, mas se a arte está agora dotada de limites suficientes, de qualquer espécie — noções de adequação, critérios de nitidez, demandas que proporcionem escalas de importância ou prioridade. Sem limites, as representações, qualquer expressividade e saliência não podem se articular nem se distinguir. (Pode-se perguntar se os limites que o modernismo declara lhe serem próprios e suficientes — aqueles próprios ao medium ou às emoções e ao sentido de verdade interior de cada indivíduo — são consistentes ou realmente coerentes; ou, para ser mais rigoroso, se os âmbitos de prática que ela indica como os *lugares* de tais limites — medium, emoção e até mesmo "língua" [vaca sagrada] existem mesmo, no sentido em que são invocados.

T.J. Clark é professor de belas-artes na Universidade de Harvard, e autor de *The Absolute Bourgeois and Politics in France, 1848-1851 e Image of the People: Gustav Courbet and the 1848 Revolution*.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 24, julho de 1989
pp. 131-146