

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 18, jan-jun/2016

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

A pintura "sublime" de Barnett Newman

Alice de Carvalho Lino

Universidade do Estado do Mato Grosso

Cáceres, Brasil

RESUMO

A pintura “sublime” de Barnett Newman

O presente artigo refere-se à crítica de Lyotard à pintura de Barnett Newman a partir da estética do sublime de Longino, Burke e Kant. Primeiramente, amparando-se em Longino, o crítico estabelece uma relação entre o silêncio sublime, a imagem do indeterminado e as artes nos séculos XIX e XX. Indícios desta indeterminação pictural já seriam perceptíveis desde as telas de Manet e Cézanne, já que eles teriam rompido com os padrões estabelecidos na representação, constituindo outra relação entre a figura e o espaço, mediante as cores com seus valores. No caso das pinturas de Newman, o indeterminado estaria na cor, no próprio quadro, que possibilitaria, nos termos de Lyotard, a ocorrência da obra. Esta ocorrência equivaleria ao “consumo” imediato da imagem, capaz de suscitar o prazer do sentimento sublime. O terror ou o temor sentido estaria na possibilidade da não ocorrência da obra, que é descrita por Lyotard a partir do aspecto da “privação”, presente, especialmente, na estética de Burke. Lyotard descreve as obras de Newman recorrendo também à noção de “inapresentável”, devido à presença do informe e da ausência completa da forma nos quadros. Nesse momento de sua argumentação, ele recorre ao conceito do sentimento do sublime de Kant. Assim, diferentemente da incapacidade da imaginação vivenciar os fenômenos naturais em todo seu poderio e grandeza, a pintura sublime – na caracterização de Lyotard – apresentaria tais potências mesmo que de modo negativo.

Palavras-chave: crítica de arte – expressionismo abstrato – sublime – Barnett Newman – Lyotard

ABSTRACT

Barnett Newman's Sublime Painting

This article refers to the criticism of Lyotard to Barnett Newman's painting from the aesthetic of sublime of Longino, Burke and Kant. Firstly, supporting in Longino the critic establishes a relation between the sublime silence, the image of the indeterminate and the arts in the nineteenth and twentieth centuries. Indications of this indetermination pictorial would be already visible from the Manet and Cézanne paintings, because they would have broken with the standards established in representation, constituting another relation between the figure and space, through the colors with their values. In the case of Newman's paintings, the indeterminate would be the color, the frame itself, which would make possible, according to Lyotard, the occurrence of the work. This occurrence would be equivalent to the immediate "consumption" of the image, able to arouse the pleasure of sublime feeling. The terror or fear felt would be the possibility of nonoccurrence of the work, which is described by Lyotard from the aspect of "privation", present especially in Burke's aesthetics. Lyotard describes Newman's works also using the notion of "unpresentable" due to the presence the formless and the complete absence of form in the frames. At this point of his argument, he resorts to the concept of the sublime feeling of Kant. Thus, instead of the imagination's inability to experience natural phenomena in all its power and grandeur, the sublime painting - in the characterization of Lyotard - would present such powers even negatively.

Keywords: art criticism – abstract expressionism – sublime – Barnett Newman – Lyotard

LINO, A. "A pintura "sublime" de Barnett Newman". In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 18 (jan-jun/2016), pp. 60-82.

DOI: 10.22409/1981-4062/v18i/218

Aprovado: 27.01.2016. Publicado: 03.07.2016.

© 2016 Alice de Carvalho Lino. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 27.01.2016. Published: 03.07.2016.

© 2016 Alice de Carvalho Lino. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Após o ataque a *Pearl Harbor*, em 1941, o ingresso dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial e os fatos lamentáveis que se sucederam a esse acontecimento deprimiram Barnett Newman. Ele se inquietava com as pinturas que insistiam em tematizar a “beleza” do mundo, afinal, este lhe parecia sombrio. Tampouco lhe interessavam as formas “puras” do cubismo, que pareciam ignorar a catástrofe na qual a humanidade sucumbira. O surrealismo e seu mundo imaginário também não lhe impressionavam, apesar de esse movimento tê-lo “livrado de pintar paisagens”, conforme ele mesmo reconhecia.¹

Newman investe no jogo das cores aberto pelo zíper – um traço que atravessa toda a tela na direção vertical ou horizontal – abandonando por completo a figuração, em sua tentativa de inovar no campo da pintura moderna. Contudo, o artista afirma não tomar decisões arbitrárias, embora não soubesse dizer como chegou às listras.² As “inspirações” para essa solução formal estariam na arte primitiva, nos monumentos erigidos pelos índios no Vale de Ohio³ que atenderiam à sua busca⁴ por imagens que representassem a cultura norte-americana, distinguindo-a da europeia. O artista enfrentaria também - valendo-se desses procedimentos - a “crise moral”, que assolava o mundo em tempos de guerra.

Na concepção de Newman⁵, o artista europeu ainda era fortemente influenciado pelo ideal de beleza grego. O artista norte-americano, por sua vez, quando comparado ao europeu, lhe parecia um bárbaro, já que não apresentava “a sensibilidade superfina em relação ao objeto que domina o sentimento europeu”.⁶ Ao constatar esse distanciamento em relação aos padrões europeus que requerem, necessariamente, refinamento e civilidade, Newman se vê diante da oportunidade de se livrar dos moldes antigos “para se aproximar das fontes da emoção trágica”.⁷ E se questiona: “Não devemos, como artistas, procurar objetos novos para esta imagem?”⁸

A primeira pintura que teria alcançado esse propósito seria *Onement I* (1948), após ter sido avaliada pelo próprio Newman por cerca de oito meses. Essa obra inaugurou um período novo em sua carreira, pois concretizou seus esforços na procura de uma forma autoral. Ele supunha que não havia mais nada a ser feito no campo da pintura e que, portanto, seria necessário recomeçar do zero, “como se a Europa nunca tivesse existido”.⁹ A procura por uma nova forma de pintar o levou a temas como origem, gênese, haja vista obras como:

O começo, Gênese – A ruptura [...], O mundo I [...], O comando, Momento, Momento genético: os títulos da maioria delas aludem claramente ao despertar do mundo, tal como o apresenta a mitologia do Velho Testamento (o comando ordenador, a palavra, a ruptura que separou as trevas da luz e deu origem à possibilidade da vida).¹⁰

Devemos acrescentar que, de acordo com Lyotard, não se trata da eliminação por completo do tema, o que reduziria as obras a certa pintura ornamental, ou mesmo a uma abstração vazia¹¹: “Segundo Thomas B. Hess, o tema da obra de Newman era, em suma,

A pintura "sublime" de Barnett Newman · Alice de Carvalho Lino

a própria criação artística, símbolo da Criação pura e simples, a citada Gênese”.¹² Além do mais, segundo depoimentos do próprio artista, os títulos de suas obras eram “metafóricos”, pois traduziam o contexto emocional no qual ele se encontrava imerso no momento em que as realizou. Newman esperava que suas pinturas produzissem em seu público um efeito análogo àquele que elas nele produziam. Ele esperava, portanto, que a obra comunicasse algum conteúdo emocional a quem a observasse.¹³

Para Newman¹⁴, o artista estaria, na criação, “manipulando o caos”. Contudo, ao definir “o pintor do novo movimento”¹⁵, ele sustenta que este “novo pintor” ultrapassaria o mundo visível conhecido por ele mesmo, o que levaria à criação de novas formas e símbolos. Na utilização das formas abstratas, haveria a intenção de “penetrar o mundo dos mistérios” e “desvendar os segredos metafísicos”. Diferentemente dos surrealistas¹⁶, entretidos com as “expressões mundanas do mundo dos sonhos”, “o pintor atual” desconsideraria o seu “sentimento” e a “sua própria personalidade”: “nesta medida, sua arte estaria preocupada com o sublime. É uma arte religiosa que, através de símbolos, irá capturar a verdade básica da vida, que é o seu senso de tragédia”.¹⁷

No caso da “arte abstrata”, o “pintor atual” não estaria “preocupado com as formas geométricas propriamente ditas, mas em criar formas que, pela sua natureza abstrata, carregam algum conteúdo intelectual abstrato”.¹⁸ Nesse sentido, “o pintor novo sente que essas formas devem conter a entidade plasmática que vai levar o seu pensamento, o núcleo que dará vida ao abstrato, até mesmo as ideias abstrusas que ele está projetando”.¹⁹ Nesse sentido, Newman sustenta que a nova pintura americana é filosófica, na medida em que traduz um movimento que pretende alcançar o “sentimento profundo” mediante o “conteúdo intelectual”.

Em um texto intitulado *O sublime é agora* (dezembro, 1948), Newman estabelece uma relação entre o sentimento do sublime e o expressionismo abstrato. Ele apresenta de início uma leitura apressada das estéticas de Longino, Burke, Kant e Hegel. A sua tentativa é de trazer à tona os equívocos que esses filósofos teriam cometido quanto à definição do *sublime*, haja vista que teriam sido influenciados pelo ideal de beleza grego, que marcou a arte europeia. Para Newman, somente Burke propôs uma separação, ainda que incipiente, entre os sentimentos do belo e do sublime. Segundo o artista,

a confusão pode ser vista nitidamente em Longino que, apesar do seu conhecimento da arte não-grega, não poderia livrar-se de suas atitudes platônicas sobre a beleza e do problema do valor, de modo que, para ele, o sentimento de exaltação se tornou sinônimo de perfeita enunciação – uma retórica objetiva. Mas a confusão continuou em Kant, com sua teoria da percepção transcendente, na qual o fenômeno é *mais* do que o fenômeno; e em Hegel, que construiu uma teoria da beleza na qual o sublime está na base de uma estrutura de *tipos de beleza*, criando, assim, uma série de hierarquias em um conjunto de relações com a realidade que é completamente formal (Apenas Edmund Burke insistiu em uma separação. Mesmo que seja primitivo e pouco sofisticado, ele é claro e seria interessante saber o quanto os surrealistas foram influenciados por ele. Para mim, Burke parece um manual surrealista).²⁰

Apesar das considerações de Newman, Lyotard mobiliza esses filósofos em sua interpretação da recepção das pinturas de Newman, a partir de *Onement I*. A interpretação de Newman da estética europeia não impediu, portanto, Lyotard de recorrer à noção do sentimento do sublime para se pensar a recepção das obras do artista. Vale notar que Newman relaciona o sentimento do sublime ao expressionismo abstrato e, por conseguinte, às suas obras, antes da crítica de Lyotard ao tema. E, como desconhecemos outro crítico que o tenha feito antes da publicação do artigo de Newman, foi mérito do próprio artista pensar, de modo pioneiro, a relação entre o ato criador dos pintores norte-americanos e a estética do sublime, a partir de então tantas vezes retomada.²¹

Em *The Sublime is Now*, Newman afirma que:

O impulso da arte moderna foi o desejo de destruir a beleza. Contudo, ao rejeitar as noções renascentistas de beleza, e sem um substituto adequado para uma mensagem sublime, os impressionistas foram obrigados a se preocupar, em sua luta, com os valores culturais de sua história plástica, de modo que, ao invés de evocarem uma nova maneira de sentir a vida, eles só foram capazes de fazer uma transferência de valores.²²

Impossibilitados de propiciarem “uma nova maneira de sentir a vida” por meio de telas que incitassem o sentimento arrebatado do sublime, a presença desse sentimento no movimento modernista, para Newman, se resumiria ao “esforço e energia para fugir do padrão, ao invés de realizar uma nova experiência”.²³ Sobre o sentimento sublime durante a criação, o artista argumenta que:

O esforço de Picasso pode ser sublime, mas não há dúvidas de que seu trabalho é uma preocupação com a questão de definir o que é a natureza da beleza. Mesmo Mondrian, na sua tentativa de destruir a imagem renascentista por sua insistência no tema puro, só conseguiu elevar o plano branco e o ângulo reto para o reino da sublimidade, onde o sublime paradoxalmente torna-se um absoluto de sensações perfeitas. A geometria (perfeição) engoliu sua metafísica (sua exaltação).²⁴

De acordo com Newman, o *sublime* não foi alcançado pelos pintores europeus devido à insistência em permanecerem na “realidade da sensação (o mundo objetivo, seja distorcido ou puro) e construir uma arte dentro do âmbito da plasticidade pura (o ideal grego de beleza...)”.²⁵ Ele ainda sustenta²⁶ que, apesar do empenho constante para se libertarem do mundo natural, as pinturas dos artistas europeus “sempre tiveram por base o mundo material da sensualidade. Podem tê-lo transcendido, mas nunca foram capazes de trabalhar sem ele”.²⁷

A arte moderna europeia, representada no caso pelos impressionistas, ainda se refere, a julgar pelos textos do artista, ao comprazimento determinado pela vivificação das faculdades de conhecimento, para usar os termos kantianos. Assim, por mais que as pinceladas pretendam a distorção do *belo* perceptível na experiência cotidiana, ainda existe um referencial deste na natureza ou na realidade urbana. Não haveria, então, um

conteúdo *sublime* evidenciado na pintura impressionista. Para tal, dever-se-ia negar por completo a *bela forma* em favor de uma imagem capaz de oferecer uma fruição enquanto arrebatamento espontâneo, cuja intensidade ultrapassaria a capacidade humana de apreensão, o que teria ocorrido no expressionismo abstrato.

Newman acredita que alguns pintores americanos teriam conseguido alcançar o *sublime* a partir da renúncia ao *belo* e, portanto, furtando-se das influências da cultura europeia. A imagem produzida é concebida, neste caso, como a “auto evidente da revelação, real e concreta, que pode ser compreendida por qualquer um que a olhe sem os óculos nostálgicos da história”.²⁸ Assim, estão libertos “dos impedimentos da memória, da associação, da nostalgia, da lenda, do mito, ou do que quer que seja que esteve na base da pintura ocidental europeia”²⁹, pois as imagens criadas “são desprovidas dos adereços e muletas que evocam associações com imagens ultrapassadas, tanto sublimes quanto belas”.³⁰ Newman destaca que, na criação da “arte sublime”, os artistas estão “reafirmando o desejo natural do homem pelo exaltado, por uma preocupação com a nossa relação com as emoções absolutas”.³¹

Em suma, é evidente a pretensão de Newman em buscar a representação de um meio capaz de suscitar sentimentos distintos dos proporcionados, até então, pelas telas impressionistas, que o artista toma como índice da pintura europeia. Assim, as pinturas deveriam produzir um efeito correspondente ao sentimento do sublime, proporcionando, então, “uma nova maneira de sentir vida”. Nesse sentido, embora Newman não reconheça um programa artístico, ele ainda compartilha com o imaginário moderno essa crença nos poderes transformadores da arte.

Lyotard segue as indicações de Newman e utiliza as estéticas do *sublime* na sua crítica ao modernismo em geral e à recepção das obras do pintor. Em *O inumano*, Lyotard sustenta que, ao se pensar as artes entre os fins dos séculos XVII e do XVIII, apostou-se na estética do *sublime* como forma de reflexão. Nesses termos, “o sublime é talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza a modernidade”.³² Mais especificamente em 1674, as publicações da *Arte poética* de Nicolas Boileau e da tradução feita pelo mesmo autor dos manuscritos *Do sublime*, atribuídos a Longino, são o apoio inicial às reflexões sobre as artes a partir dessa estética.

Na obra de Longino³³, o sentimento do sublime está associado à arte da retórica, à forma do discurso capaz de suscitar o *sublime*. O discurso, que já traz a sublimidade na sua estratégia discursiva, volta-se para a essência do sublime ao investigar as articulações necessárias entre a natureza humana e a técnica, capazes de executar o “discurso notável”. O ensaio pretende elucidar o ato da criação poética por meio do questionamento das disposições inatas e do aprimoramento da técnica na formação do poeta. Há de se pensar, por conseguinte, em um equilíbrio adequado entre a natureza e a arte na produção do discurso. Para tanto, investiga-se até que ponto se podem estimular, por meio da educação, os dons inatos e quando, em um movimento contrário,

A pintura "sublime" de Barnett Newman · Alice de Carvalho Lino

faz-se necessária a imposição das regras e dos meios no procedimento da criação. Nesse processo, há considerações sobre a educação para o *sublime*, o qual, ao mesmo tempo em que assume uma função reguladora, serve como estímulo para os traços inatos.

Para a realização da obra dita *sublime*, deve-se, primordialmente, não temer o risco. “O sublime exige força e mesmo violência, juventude, agilidade. Jamais a ideia da criação esteve tão próxima da flexibilidade, da descontração, da vitalidade e da juventude”.³⁴ Neste caso, a descrição volta-se para a criação das formas da linguagem na literatura, prosa ou poesia, conforme apresentada por Longino, mas poderia se referir, sem a ameaça do anacronismo, aos artistas que compuseram o movimento do expressionismo abstrato. Não se pode negar que eles eram dotados de uma *bravura* flexível, de certa *coragem* descontraída, além de serem orientados por um *vigor* jovial nas suas criações.

Apesar das influências da escrita automática surrealista, do expressionismo russo e alemão, entre outras, há de se considerar a ousadia e coragem nas críticas dirigidas à tradição europeia pictórica em busca de imagens que propusessem “uma nova maneira de sentir a vida”, como argumenta Newman. Logo, o perfil traçado por Longino, do sujeito capaz da produção do *discurso sublime*, ajusta-se ao imaginário destes artistas modernos.

Nesse sentido, são dignas de nota as resistências a tais obras, pois, em um primeiro momento,

A comunidade social não se reconhece nelas, ela as ignora, rejeita-as como incompreensíveis, em seguida, aceita que a vanguarda intelectual as conserve em museus como vestígios de tentativas que testemunham o poder do espírito e sua privação.³⁵

Este fator indicia, no mínimo, a coragem daqueles que enfrentaram tamanha resistência por parte da crítica de arte e do público em geral. Em meio à conturbada recepção do expressionismo abstrato³⁶, o que garantiria a relevância dessa *escola* para o seu tempo seria o fato de Paris curvar-se frente a essa arte genuinamente americana. Sobre a recepção desse movimento no exterior, Greenberg, em *Pintura ‘à Americana’* (1955), afirma:

O expressionismo abstrato é o primeiro fenômeno na arte americana a suscitar um protesto constante, e o primeiro a ser deplorado séria e frequentemente no exterior. Mas é também o primeiro em toda a sua extensão a conquistar a atenção séria, depois o respeito, e finalmente a emulação de um setor considerável da vanguarda parisiense, que admira no expressionismo abstrato precisamente o que o faz ser tão deplorado em outras partes.³⁷

Vejamos agora outros aspectos da estética de Longino a serem considerados na crítica de Lyotard à arte moderna. Na elaboração de um discurso dito *sublime*, que agradaria

A pintura "sublime" de Barnett Newman · Alice de Carvalho Lino

necessariamente a todos, há de se considerar, de acordo com Longino, a “aptidão à palavra” como se ela fosse inerente à disposição do sujeito. O poeta deveria também nutrir-se de “pensamentos elevados”, pois “nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande, como riquezas, honras, distinções, tiranias [...]”.³⁸ A “paixão violenta e criadora do entusiasmo” seria também um traço inato, com o qual o poeta deveria contar. Os traços constitutivos relacionados à técnica estariam na competência da elaboração das figuras de pensamento e de palavras, cujo constructo deveria se orientar por escolhas dotadas de nobreza. Há de se pensar, portanto, em uma “composição digna e elevada” para a determinação da sublimidade poética.³⁹

Conforme Lyotard, na estética apresentada por Longino existem indícios de uma ruptura com o modelo clássico da *technè*⁴⁰, haja vista seu questionamento às possibilidades de se ensinar a técnica capaz de erigir o *discurso sublime*:

A perfeição exigível no domínio da *technè* não é, necessariamente, uma qualidade do sentimento sublime. Longino chega mesmo a dar, como exemplo do efeito sublime, transtornos na sintaxe considerada natural e razoável.⁴¹

Além do mais, em parte, cabe à natureza do sujeito a responsabilidade pela criação da obra. Não bastaria, portanto, escolher de forma arbitrária ser um artista e se aprimorar nas técnicas de produção literária para a produção do discurso capaz de incitar o sentimento do sublime.

Assim, por meio da estética do sublime apresentada por Longino, começaria a ruir a imposição da academia, das escolas e estúdios dos artistas de certos modelos ideais que regulariam a produção. Do mesmo modo, supõe-se que o *sublime* desregraria o padrão do gosto até então aceito e estabelecido segundo a “tradição de um prazer partilhado”. O público mais bem-informado, presente nos salões, teatros e concertos, já não se interessaria pela partilha de tal gosto, à medida que é surpreendido pelo choque, admiração, e mesmo pela indiferença, provocados por certa pintura moderna.⁴²

Lyotard também menciona o “silêncio puro e simples” do orador, a fim de utilizá-lo enquanto imagem do “indeterminado”: “Eu gostaria que imaginássemos esse silêncio como uma figura. Admito, no entanto, que é a mais indeterminada dentre elas”.⁴³ As considerações sobre o silêncio capaz de suscitar o *sublime* provêm da assertiva proposta por Longino: “o sublime é o eco da grandeza da alma”.⁴⁴ A alma, então, mesmo emudecida, deixa transparecer sua grandeza. Nesse sentido, o *sublime* não é enunciado por meio de palavras, mas, ainda assim, haverá algo de indeterminado para se sentir.

Essa admiração bruta é o encontro com o pensamento nu, o pensamento em si mesmo, o grande pensamento. Pode-se ouvi-lo, de alguma forma, ressoar no silêncio. Ele tem força suficiente para se fazer ouvir sem voz, por sua própria grandeza.⁴⁵

O exemplo mencionado por Longino é o silêncio de Ajax, ao se negar a responder a

A pintura "sublime" de Barnett Newman · Alice de Carvalho Lino

Ulisses em *Nékyia*. Embora não mencionado por Lyotard, Friedrich Schiller, em seus escritos acerca *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*, afirma que o silêncio profundo, um grande vazio ou ainda um clarão súbito na escuridão também estão associados à capacidade de suscitar o sentimento do temor, logo, o sentimento sublime. Ao referir-se ao culto das consagrações dos mistérios dos antigos, o filósofo argumenta que “um silêncio profundo fornece à faculdade da imaginação um espaço livre de jogo e tensiona a expectativa de algo temível que está por vir”.⁴⁶ Tais cultos utilizariam o silêncio como recurso, a fim de causar uma impressão solene e temível ao público.

O silêncio capaz de suscitar o sentimento do sublime é associado por Lyotard à imagem do “indeterminado”, que, por sua vez, será “o desafio das artes nos séculos XIX e XX”.⁴⁷ O sentimento contraditório do sublime anunciaria, portanto, essa *indeterminação*. Segundo a concepção do filósofo, por meio da presença do “indeterminado” na produção, verifica-se a busca pelos elementos “originários” da pintura. Nessa direção, com Manet e Cézanne, já se tem indicada uma subversão às “regras que determinam, desde o Quatrocento, a representação das figuras no espaço e a disposição das cores e valores”.⁴⁸ Além do mais, a própria correspondência de Cézanne indicaria, segundo Lyotard, que a sua obra se refere à “resposta para a pergunta: o que é um quadro?”.⁴⁹ Neste sentido, o pintor não estaria buscando aprimorar um “estilo” e tampouco expor “histórias” e “temas” na sua pintura. Haveria, no entanto, o propósito de “inscrever no suporte apenas as ‘sensações coloridas’, ‘as pequenas sensações coloridas’, as quais constituem, por si só, na hipótese de Cézanne, toda a experiência pictural de um objeto, frutas, montanha, [...]”.⁵⁰ De acordo com Lyotard, a “dúvida” sobre os elementos “originários” da pintura permaneceria no imaginário das vanguardas. Nas palavras do filósofo,

A tarefa de testemunhar o indeterminado aniquila, pouco a pouco, as barreiras que se opõem à onda de questões dos escritos dos teóricos e dos manifestos dos próprios pintores. Uma definição formalista do objeto pictórico, como aquela proposta por Clement Greenberg, em 1961, quando confrontada à abstração ‘pós-plástica’ americana, é rapidamente contornada pela corrente minimalista. Deve ao menos haver uma moldura (para que a tela seja esticada)? Não. Cores? O quadrado preto sobre branco de Malevich já havia respondido à questão em 1915. Um objeto é necessário? A *bodyart* e o *happening* pretendem provar que não. Um lugar, pelo menos, para expor, como poderia sugerir pela ‘fonte’ de Duchamp? A obra de Daniel Buren testemunhou que mesmo isso está sujeito a dúvidas.⁵¹

Ao se manter em um constante questionamento acerca “dos constituintes que poderíamos julgar ‘elementares’ ou ‘originários’ da arte de pintar”⁵², a arte de vanguarda distancia-se de uma possível identificação com o público, como se dava anteriormente mediante o ajuizamento das *belas obras*. Os artistas e escritores que se dispõem a colocar em dúvida as artes plásticas e narrativas acabam ficando sem credibilidade junto aos amadores, apreensivos com a realidade e a identidade que as obras poderiam abarcar. Desse modo, a recepção destas fica comprometida, no sentido de haver pouca

audiência.

A partir da argumentação apresentada, verifica-se a relevância da imagem do “indeterminado” na crítica de Lyotard sobre a vanguarda. O “indeterminado” estaria, então, no questionamento constante proposto pelas obras dos elementos originários da pintura. Outro aspecto, considerado por Lyotard, foi a cumplicidade entre o capital e a vanguarda, haja vista que “a força do ceticismo e até mesmo a destruição desencadeada pelo capitalismo [...], de algum modo, encoraja os artistas na recusa de confiar nas regras estabelecidas e na vontade de experimentar formas de expressão, estilos, materiais sempre novos”.⁵³ Assim, a economia capitalista apresentaria algo de *sublime*, justamente por ser regulamentada pela ideia da riqueza ou da potência infinita. Em meio às imposições capitalistas, a experiência humana tornar-se-ia refém da rentabilidade, da busca pela satisfação das necessidades, ou ainda, do anseio contínuo de autoafirmação mediado pela ideia de “sucesso”. Nesta direção, é interessante observar os vínculos estreitos entre o expressionismo abstrato, que buscava a desmesura na pintura, e a estratégia do Departamento de Estado norte-americano, que contribuiu para difundi-la além do território norte-americano, em busca de um cartão postal de exportação de uma “pátria livre”.

Em *O pós-moderno explicado às crianças* (1988), Lyotard afirma categoricamente que “é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra o seu impulso e a lógica das vanguardas, seus axiomas”.⁵⁴ Essa passagem remete à caracterização de Newman do *sublime*, enquanto impulso da execução das obras na modernidade artística. Conforme mencionado na seção anterior, Newman sustenta que a figuração do *sublime* não foi alcançada pelos pintores europeus, embora traços de tal sentimento fossem reconhecíveis no esforço em fugir do padrão determinado pela “beleza renascentista”.⁵⁵ Há aqui, portanto, um acordo entre o filósofo e o artista.

Em *O inumano*, Lyotard argumenta que, no alvorecer do romantismo, os conceitos em torno da estética do sublime possibilitaram inúmeras experimentações no meio artístico. Entretanto, sua intenção não é supor uma influência do ponto de vista empírico; ou seja, ele não pretende, evidentemente, sustentar que Manet, Cézanne ou Picasso tenham lido Longino, Burke, ou Kant, pois se trataria antes de “um desvio irreversível no destino das obras, que afeta todas as valências da condição artística”⁵⁶; ou, em outros termos, de uma lógica interna à forma artística. A exceção dar-se-ia com relação a Newman que, segundo Lyotard, leu Burke. Entretanto, conforme já dissemos, ele não teria somente lido Burke, mas também, a julgar por suas críticas em *O sublime é agora*, as estéticas de Longino, Kant e Hegel. De todo modo, Lyotard privilegiou Burke em sua interpretação das obras do artista, como se verá adiante.

A indagação ou a perplexidade de não se ter o que dizer diante das obras de Newman

A pintura "sublime" de Barnett Newman · Alice de Carvalho Lino

indicia, para Lyotard, que a sua pintura produz um efeito do sentimento do sublime.⁵⁷ E, em se tratando de tal sentimento, o autor evoca ainda os preceitos da estética do sublime inaugurada no fim do século XVII por Boileau, como nos mostra Lyotard:

A obra de Newman pertence à estética do sublime que Boileau introduziu com sua tradução de Longino, a qual se desenvolveu lentamente na Europa, desde o fim do século XVII, da qual Kant e Burke foram os analistas mais escrupulosos e que o idealismo alemão, o de Fichte e de Hegel principalmente, incluiu, e assim ignorou o princípio de que a totalidade do pensamento e da realidade é um sistema. Newman tinha lido Burke. Julgava-o demasiado 'surrealista' (num 'Monólogo' intitulado: *The Sublime Is Now*). No entanto, Burke, à sua maneira, põe o dedo sobre o ponto essencial para o projeto newmaniano.⁵⁸

De acordo com Burke⁵⁹, o espírito tocado pelo *sublime* “sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção”.⁶⁰ Esse sentimento, “longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível”.⁶¹ Dessa forma, é capaz de nos inundar, de transpor a capacidade humana de apreensão, o que propiciaria o choque, o temor, o terror e o prazer.

Segundo a concepção burkeana, o sublime na natureza estaria no que causasse medo, o que poderia ser, em grandes proporções, como o oceano, ou não. “Existem muitos animais que, não sendo de grande porte, são contudo capazes de suscitar ideias do sublime, porque são vistos como objetos de terror, por exemplo, serpentes e animais venenosos [...]”.⁶² O sujeito aterrorizado não se encontraria apto para o raciocínio, tampouco para a ação. Em sendo assim, ao vivenciar seus limites humanos, ao perceber tamanha fragilidade, insurge no homem a admiração e o respeito à *grandeza* e ao *poderio* da natureza. Nesse sentido, é digno de nota que o significado do termo assombro ainda hoje esteja relacionado com admiração. Contudo, os sentimentos morais de deleite ocorrem somente se o sujeito não sofre uma real ameaça de morte.

Ao pretender relacionar a descrição do sentimento do sublime burkeano diante da natureza com a recepção das obras modernas, há de se considerar a possibilidade de um tipo de “prazer negativo”, terminologia utilizada tanto por Burke quanto por Kant. Nesses termos, o homem, mesmo tendo sentido ultrapassado o limite da sua capacidade de apreensão, poderia dispor-se de certo comprazimento; quer dizer, o sujeito, mesmo se sentindo menor, subjugado diante do *poderio* das cores e das grandes extensões das telas, desfrutaria o conforto de certo prazer.

As cores cujas tonalidades tendem para o “triste”, “escuro”, “fosco” e “sombrio” suscitam para Burke o sentimento do sublime. Nesse sentido, “o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mais sublime e solene do que o dia”.⁶³ Ao se referir especificamente aos “materiais” e “ornamentos” que deveriam compor um *edifício sublime*, o filósofo determina o preto, o marrom, o vermelho escuro como as cores apropriadas para tal. Em

sentido contrário, o branco, o verde, o amarelo, o azul, o vermelho pálido e o violeta não seriam adequados para erigir “imagens majestosas”, na medida em que apresentariam, como efeito, suavidade e alegria.

Quanto às cores, Newman, no entanto, contraria a argumentação de Burke, o que é perceptível nas obras *Pintura amarela* (1949), *Dionísio* (1949), *Cathedra* (1951), *Onement VI* (1953), *O momento I* (1962), *Luz de Anna* (1968), *Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul I* (1966), *III* (1966-67), *II* (1967), *IV* (1969-1970), entre outras. Elas pretendem suscitar a *sublimidade* por meio da leveza das tonalidades luminosas do amarelo, verde, azul, vermelho, além do branco, pura luz. Por outro lado, verifica-se também algo de sombrio e fosco em *Fim do silêncio* (1949), *Onement V* (1952), *Errante* (1953), *Adequado* (1949).

Para Burke, as impressões suscitadas no sujeito por meio da natureza e da pintura originam-se de uma mesma relação entre o espírito e o corpo. No entanto, na pintura, o deleite apareceria também associado ao prazer na imitação.⁶⁴ Segundo o filósofo, a pintura estaria, então, restrita às formas figurativas e apresentaria certa limitação quando comparada à linguagem escrita. A eloquência e a poesia, na medida em que comportam infintas combinações de palavras e frases, teriam o potencial de conduzir o pensamento a associações infinitas. “Com uma simples expressão, como ‘o Anjo do Senhor’, segundo Burke, o poeta abre ao pensamento um infinito de associações; nenhuma imagem pintada pode igualar este tesouro”.⁶⁵ Dessa forma, a literatura propiciaria tanto o efeito do *sublime* quanto o do *belo* e poderia, inclusive, ultrapassar a pintura e a natureza no tocante à potência para suscitar tais sentimentos.

Quanto às possibilidades de o sujeito ser tocado profundamente pelo verbo, há também considerações acerca da partilha das paixões na humanidade. Assim, as palavras escolhidas para o anúncio das circunstâncias dessas paixões revelariam o conteúdo específico, aliado à opinião e aos sentimentos de quem fala. Desse modo, tem-se um acréscimo do pensamento humano ao fato ocorrido. Além do mais, por meio da palavra, verifica-se o acesso a algo que não precisa ser necessariamente experimentado, como fome e morte, e as ideias abstratas, como Deus, anjos, demônios.⁶⁶ Nisso residiriam as vantagens da eloquência e da poesia em relação à pintura figurativa.

A limitação da pintura à figuração, conforme apresentada por Burke, obviamente, não é acatada por Newman. Lyotard, inclusive, aponta para o fato de Newman considerar Burke “demasiado surrealista”.⁶⁷ As objeções de Newman dirigidas ao surrealismo e, por extensão, a Burke dizem respeito ao fato de tais pinturas permanecerem no âmbito dos elementos figurativos “reconhecíveis” na realidade, ainda que essas pinturas visassem a causar impressões vertiginosas, semelhantes às dos sonhos.⁶⁸ Lyotard ainda observa que Newman concebe o surrealismo como “demasiado tributário de uma abordagem pré-romântica ou romântica do indeterminado”.⁶⁹ No entanto, prossegue o filósofo, embora o pintor pretenda se distanciar da “eloquência da arte romântica, [...] ele não rejeita a tarefa

fundamental, que é fazer com que a expressão pictórica, ou outra, seja a testemunha do inexprimível”.⁷⁰ O que não é exprimível refere-se, nos termos do autor, à “ocorrência” da obra: “na determinação da arte pictural, o indeterminado, o que chega é a cor, o quadro. A cor, o quadro, enquanto ocorrência, acontecimento, não é exprimível, e é isso que tem que testemunhar”.⁷¹

Para Lyotard, caracterizar a pintura mediante sua “ocorrência” significa compreendê-la segundo o “tempo” experimentado diante da obra pelo observador. Há nisso uma concordância com os argumentos apresentados pelo próprio Newman nos escritos nomeados *Ohio, 1949*. Nesses, o artista já se referia à “sensação do tempo” experimentada diante do Monte Maiamisburg⁷², da Antiga Fortaleza⁷³ e das Terraplanagens de Newark⁷⁴: “Ao perceber a “natureza autoevidente do ato artístico, de extrema simplicidade” nos monumentos erigidos pelos índios, ele afirmou estar diante das “maiores obras de arte do continente americano”. Nesse contexto, Newman priorizou a sensação do “tempo” em detrimento à do espaço, melhor dizendo, para o artista, somente o primeiro pode ser sentido de “modo privado”, visto que o espaço deve ser considerado uma propriedade comum a todos.

Somente o tempo é pessoal, uma experiência privada. Isso é o que o torna tão pessoal, tão importante. Cada pessoa deve senti-lo por si mesma. Espaço é o fato determinado da arte, mas irrelevante para qualquer sentimento, exceto na medida em que envolve o mundo exterior. É por isso que todos os críticos insistem no espaço, como se toda a arte moderna fosse um exercício ou ritual do mesmo? [...] Insisto nas minhas experiências de sensações no tempo – não no *sentido* do tempo, mas na *sensação* física do tempo.⁷⁵

Dito isso, distinguir as obras de Newman mediante a “ocorrência” das mesmas dialoga com a concepção de “tempo” descrita pelo próprio artista. Destaque-se que Newman menciona a necessidade de se estar presente *no local* para experimentar o que os monumentos são capazes de incitar. “Não há temas – nada que possa ser mostrado em um museu ou até mesmo fotografado; [é] uma obra de arte que não pode sequer ser vista, por isso é algo que deve ser experimentado lá no lugar”.⁷⁶ Para a “ocorrência” dessas obras tem-se, portanto, que experimentar, frente a elas, “o tempo” particular a cada um.

Nessa direção, Lyotard concebe a fruição das obras de Newman a partir dessa experiência privada do tempo vivenciada diante delas. No entanto, não se deve esperar que algo seja desvelado ou narrado, até porque a apreciação se dá de forma imediata a partir da imagem. Do mesmo modo, não há nada a refletir sobre o que se vê, visto que não há na figuração pictórica o propósito de incitar pensamentos e reflexões. Logo, não há a presença do autor com o intuito de emitir uma mensagem, que não a da imagem evidenciada na tela, a ser recebida pelo público, o destinatário. De modo que, para Lyotard,

O espaço newmaniano não é mais triádico, no sentido de que seria instanciado em um

destinador, um destinatário e um referente. A mensagem não “fala” de nada, não emana de ninguém. Não é Newman quem “fala”, quem faz ver, por meio da pintura. A mensagem (o quadro) é o mensageiro, ele “diz”: *aqui estou*, ou seja: *sou teu...*⁷⁷

A analogia de Lyotard na crítica à proposta pictórica de Newman refere-se à imagem de um anjo. Por meio dela, deve-se compreender que não há o anúncio, ou enunciação, de algo além da imagem exibida nas telas. “Tudo está lá, dimensões, cores, traços, sem alusão. Ao ponto de ser um problema para o comentador. O que dizer que não seja dado?”.⁷⁸

No caso, os sentimentos são suscitados por meio do “consumo”, ou seja, da fruição imediata da imagem. Entretanto, existe outra especificidade a ser observada, pois, para Lyotard, a “ocorrência” da obra não está no “consumo”, mas sim o sentido para o qual aponta. Nesses termos, a recepção das obras de Newman tem o sentido determinado pela “ocorrência”, quer dizer, a recepção refere-se ao sentir o sentido para o qual aponta aquele instante que se dá no espaço criado entre a imagem e o sujeito apto para o ajuizamento. Assim, torna-se possível, por intermédio da pintura, uma experiência análoga à da estética do sublime.

Conforme Lyotard, Newman pretende evocar, por meio da imagem, “o tempo do evento em que a ‘cena’ lendária ou histórica aconteceu, a apresentação pictórica do objeto em si”⁷⁹, como se verifica na série *O caminho da cruz*⁸⁰ (1958-1966), exposta no Guggenheim em 1966. Trata-se de 14 telas que se referem aos 14 momentos vividos por Jesus na *Via Crucis*.⁸¹ No catálogo da exposição, Newman comenta o *Lemma Sabachthani*, a saber, “o grito de desespero que Jesus crucificado lança a Deus: por que me abandonaste?”.⁸² Ele ainda acrescenta que “esta pergunta sem resposta acompanha-nos há muito tempo – desde Jesus – desde Abraão – desde Adão – é a pergunta original”.⁸³

O Messias, “portador do significado”, apto para responder a essa pergunta, ainda estava sendo esperado pelos judeus. E seria o artista⁸⁴, que, ao seu modo, respondê-la-ia em obras como *Be I* (Segunda Versão) de 1970 e *Be II* (1961-1964):

Percebe-se que não se trata de modo algum, com este *Ser*, da ressurreição na acepção do mistério cristão, mas da recorrência de uma prescrição emanada do silêncio ou do vazio e que perpetua a paixão ao reiterá-la pelo seu início.⁸⁵

Vale lembrar que não há nada nos quadros para ser interpretado, ou seja, Newman não propõe com essas imagens que algo seja decifrado. As pretensões são as de trazer à tona o “tempo” no qual se dá a “ocorrência” da obra. Na “ocorrência” desse “tempo”, ou melhor, “ao sentir o sentido” para o qual aponta a “ocorrência”, experimenta-se “uma nova maneira de sentir a vida”.⁸⁶

O conceito burkeano mobilizado por Lyotard para a compreensão das obras de Newman

se refere à “privação”, o que provocaria o “terror” da ausência da “ocorrência”. Os exemplos apontados pelo filósofo francês são, entre outros, o terror das trevas, relacionado à privação da luz; o terror da solidão, que ocorreria por meio da privação do outro e a privação da vida, que suscitaria o terror da morte. Assim, o assustadoramente doloroso é o fato de nada ocorrer. A determinação do sentimento sublime ocorre, então, diante de um objeto cuja *grandeza* ou *poder* ameaçam privar a alma da “ocorrência” de algo. Contudo, quando essa ameaça é afastada ou retida, o sujeito pode desfrutar de certo alívio.⁸⁷

Lyotard exemplifica esse tipo de recepção com a tela *Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul?* (1966-1967). Essa pintura apresentaria, como ponto de interrogação, a possibilidade da “ocorrência”, como se, silenciosamente, perguntasse: ocorrerá algo?

“A ocorrência é o instante que ‘cai’ ou ‘chega’ de forma imprevisível”⁸⁸, no qual é suspenso o terror da privação de algo para que se determine o prazer e o alívio. Nesse movimento, os sentimentos incitados no público são intensos e contraditórios, o que chega a devolver a alma “à agitação entre a vida e a morte, e esta agitação é sua saúde e sua vida”.⁸⁹

Conclui-se, então, que os temas nas obras de Newman são anunciação e epifania. Nesse sentido, o artista permitiria que o “inapresentável” viesse à tona, ou dito de outro modo: nas obras de Newman, o caráter do “inapresentável” ocorre, efetivamente, por meio da figuração do informe e na ausência da forma.⁹⁰ E para fundamentar essas características, Lyotard faz referência aos conceitos kantianos da estética do sublime.

Na concepção de Kant, a determinação do juízo do sublime ocorre sob duas formas distintas: o sublime matemático e o dinâmico. A primeira dá-se frente aos fenômenos naturais “absolutamente grandes”, aqueles considerados grandes “acima de toda comparação”⁹¹; enquanto a segunda ocorre diante da manifestação de uma força incomensurável oriunda também da natureza. Diante desses fenômenos, há, então, um conflito entre as faculdades da imaginação e da razão, devido à impotência da imaginação defronte à imensidão e à força com as quais a natureza se mostra. Assim, experimenta-se o limite dessa faculdade na tentativa de apreender a forma do fenômeno em sua multiplicidade e poderio. Segundo Lyotard,

Podemos conceber o absolutamente grande, o absolutamente poderoso, mas toda ‘apresentação’ de um objeto destinado a ‘fazer ver’ essa grandeza ou esse poder absolutos surge-nos, ainda, como dolorosamente insuficiente.⁹²

Tanto no sublime matemático quanto no dinâmico, o sujeito se refugia na esfera racional, no mundo suprassensível, pois, ao se experimentar a impotência da imaginação, há o abandono do âmbito sensível em função do emprego da pura e autossuficiente razão. A razão apresenta, então, independência e superioridade aos sentidos e à natureza, “na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós)”.⁹³ Não se

denomina a natureza enquanto *sublime*, mas à disposição do ânimo do sujeito mediante certa representação dos fenômenos naturais. Logo, o ajuizamento tem seu fundamento na capacidade racional humana e apresenta, como em Burke, uma relação com a segurança do sujeito, que somente se compraz se tal força ou grandeza não puderem atingi-lo. Estando em segurança, o estado de ânimo do sujeito é, em um primeiro momento, repellido pelo objeto, para que se dê, em seguida, a determinação dos prazeres considerados negativos: admiração e respeito.

Dito isso, veremos como os argumentos kantianos acerca da incapacidade da imaginação em tornar presente certos fenômenos naturais foram mobilizados por Lyotard, não apenas na interpretação da pintura de Newman, mas da modernidade artística em geral. Segundo o filósofo francês, de forma contrária à capacidade da imaginação, a pintura moderna se presta à “apresentação” do “inapresentável”; assim, o propósito desta estaria em “fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver”.⁹⁴ De acordo com Lyotard, a estética da pintura sublime sustenta que

[...] como pintura, “apresentará” evidentemente alguma coisa mas de um modo negativo; evitará, portanto, a figuração ou a representação, será “branca” como um quadro de Malevich, só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor.⁹⁵

Nessa passagem, verificamos outros argumentos relacionados à estética do sublime, além dos referidos à incapacidade da imaginação, a saber, o desprazer e o prazer suscitados na fruição das obras. Tanto Burke quanto Kant caracterizam o prazer do tipo negativo na determinação do sentimento do sublime, pois, em um primeiro momento, experimenta-se o terror e a repulsão e, em seguida, o comprazimento nas formas da admiração e do respeito. Vale a menção de que, para Kant, o sujeito somente consegue sentir prazer se tiver certo desenvolvimento na cultura e nas ideias morais: “na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de ideias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de modo terrificante”.⁹⁶ Assim, nem todos estariam aptos para a determinação do sentimento sublime. Do mesmo modo, por analogia, podemos afirmar que nem todos estão aptos para o ajuizamento das *pinturas* ditas *sublimes*. Sobre tal aspecto, pode-se supor que um juízo não iniciado na cultura das artes não consegue ultrapassar a composição das cores. Ele não verá nada além de um arranjo acidental de cores. Logo, não alcançará o comprazimento.

Lyotard, ainda referindo-se a Kant, faz menção à “apresentação negativa”, com o intuito de caracterizar a exposição do “indeterminado” na pintura de Newman. Trata-se da possibilidade da apresentação de algo que pretende traduzir “o infinito da potência ou o absoluto da grandeza”.⁹⁷ O público, por sua vez, é incitado a perceber tais grandezas, sendo que o móbil está no informe apresentado:

Não se pode, segundo Kant, apresentar no espaço e no tempo o infinito da potência ou

o absoluto da grandeza, que são Ideias puras. Mas, podemos, pelo menos, aludir, 'evocá-los', por meio do que ele chamou de uma 'apresentação negativa'. Kant dá, como exemplo deste paradoxo de uma apresentação que não apresentaria nada, a interdição das imagens pela lei mosaica. Esta é apenas uma indicação, mas anuncia as saídas abstracionistas e minimalistas pelas quais a pintura busca escapar à prisão figurativa.⁹⁸

Como vimos, o exemplo utilizado por Kant, recuperado por Lyotard, é a proibição das imagens pela lei judaica, cuja restrição imposta à visão possibilitaria pensar o infinito de forma infinita. A obra sob essa perspectiva aparece independente dos modelos: ela "não imita a natureza, é um artefato, um simulacro".⁹⁹

Por fim, o filósofo francês pretende "sugerir que, no despertar do romantismo, o desenvolvimento da estética do sublime por Burke e, num menor grau, por Kant, indica um mundo de possibilidades de experimentações artísticas [...]".¹⁰⁰ O artista, por sua vez, no ato de criação, deve se permitir combinações independentes dos modelos a fim de determinar a "ocorrência": a "apresentação do inapresentável".

A partir dos argumentos apresentados, pode-se concluir que as estéticas do *sublime* de Longino, Burke e Kant, cada uma à sua maneira, contribuíram para a crítica de Lyotard à arte moderna e ao expressionismo abstrato de Newman. O filósofo francês utiliza, sobretudo, os termos "inexprimível", "inapresentável" e "indeterminado" para a compreensão das obras de vanguarda e, principalmente, das pinturas de Newman após *Onement I*.

Embora Lyotard discorra sobre as contribuições de Longino e Kant, como vimos, ele toma como referência, principalmente, o *sublime* de Burke para fundamentar a sua crítica da vanguarda e, mais especificamente, das obras de Newman. Seu discurso baseia-se, primordialmente, na ideia de "ocorrência" das obras, entendida como o "tempo" particular vivenciado pelo fruidor diante de cada tela considerada isoladamente. Nesse sentido, Lyotard destaca a noção de "privação", cara a Burke, ou seja, a ameaça de nada acontecer: a ameaça de privar-se do sentimento de prazer ("alívio" e "delícia") frente às obras traduziria o "terror" do sentimento do sublime. Esse aspecto da "privação", cabe acentuar, encontra-se somente nos escritos de Burke, uma vez que não são explicitados em Longino ou Kant.

* Alice de Carvalho Lino é professora de filosofia da UNEMAT.

¹ Cf. NEWMAN, B. "There was no audience in the beginning". In: ANTONIO, E. d.; TUCHMAN, M. (orgs.) *Painters Painting: A Candid History of the Modern Art Scene, 1940 -1970*. New York: Abbeville Press, 1984, pp. 42-43.

² Ibidem, pp. 66-67.

³ Cf. Idem. "Ohio, 1949". In: O'NEILL, J. P. (org.) *Barnett Newman: Selected Writings and*

Interviews. Los Angeles: University of California Press, 1992, pp. 174-175.

⁴ Cf. Idem. "The problem of subject matter" e "Jackson Pollock: an artists' symposium, part 1". In: O'NEILL, J. P. (org.). *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

⁵ Cf. Idem. "O objeto e a imagem". In: O'NEILL, J. P. (org.) *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

⁶ Ibidem, p. 170.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ HESS, B. T. *Barnett Newman*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1971, p. 51.

¹⁰ BOIS, Y. "Para perceber Newman". In: *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 227.

¹¹ Cf. LYOTARD, J. F. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988, p. 92.

¹² Ibidem, p. 93.

¹³ Cf. NEWMAN, B. "There was no audience in the beginning". Op. cit., pp. 64-65.

¹⁴ Cf. NEWMAN, B. "The Plasmic Image". In: O'NEILL, J. P. (org.) *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, pp. 138-155.

¹⁵ Por "pintor do novo movimento", "novo pintor", "pintor atual", Newman designava a si mesmo e aos colegas que participavam da vanguarda norte-americana. Ele utiliza também em seus escritos, nesse período, o termo "imagem plásmica" para caracterizar essa nova pintura. Esta diz respeito à "integração de um símbolo pessoal com uma ideia abstrata", de modo que os "elementos intrínsecos à mesma *carregam* o pensamento vivo". Isto se mostra "contrário ao movimento convencional da arte abstrata", cuja "ideia simbólica" é reduzida às "formas não realistas" (Cf. Ibidem).

¹⁶ Ainda assim, pode-se considerar certa influência do Surrealismo no Expressionismo Abstrato. Isso se deu principalmente devido à exposição *Arte fantástica, Dadá, Surrealismo*, realizada em 1937, no MoMA. A técnica surrealista da "escrita automática" e o tema do "inconsciente como fonte de expressão artística" — chamou a atenção dos expressionistas abstratos. Ainda sobre a influência surrealista, vale acrescentar os comentários de Thomas B. Hess: "Newman, como Rothko e Gottlieb, chamou seus primeiros trabalhos de 'surrealistas' porque estava trabalhando com gestos automáticos e, sobretudo, estava tentando penetrar níveis profundos de pensamento. Em outras palavras, eles eram surrealistas como a poesia de Lautréamont — de forma independente. Eles não tinham nada a ver com a escola oficial da pintura surrealista, conduzida por Breton, nem com seus vários subgrupos condenados ao ostracismo. Eles trabalharam diretamente — pincel, cor e tela ou pincel, tinta e papel" (HESS, B. T. *Barnett Newman*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1971, p. 51).

¹⁷ NEWMAN, B. "The Plasmic Image". Op. cit., p. 140.

¹⁸ Ibidem, pp. 139-140.

¹⁹ Ibidem, p. 141.

²⁰ Idem. "The sublime is now (1948)". In: O'NEILL, J. P. (org.) *Barnett Newman: Selected Wand Interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 171.

²¹ Cabe lembrar que William Turner já havia demonstrado interesse pela representação pictural do "sublime" nos séculos XVIII e XIX. Contudo, ele pretendia, diferentemente de Newman, por meio das paisagens pintadas representar o sentimento contraditório do sublime, que conheceu em Burke. Como já foi dito, Newman rompe com a figuração mediante o expressionismo abstrato.

²² NEWMAN, B. "The sublime is now (1948)". Op. cit., p. 172.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, pp. 172-173.

²⁵ Ibidem, p. 173.

²⁶ Cf. NEWMAN, B. "Resposta a Clement Greenberg". In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

²⁷ Ibidem, p. 152.

²⁸ Idem. "The sublime is now (1948)". Op. cit., p. 173.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

³² LYOTARD, J. F. Op. cit., p. 105.

³³ Há dificuldades, como se sabe, quanto à determinação da autoria dos manuscritos atribuídos a Longino e, conseqüentemente, do período no qual viveu o filósofo. Além de Longino, o texto apresenta também Dionísio. "Dionísio Longino não é um nome impossível. Mas a disjunção suscita a imaginação dos filólogos, que evocam então dois autores possíveis, Dionísio (de Halicarnasso), que escrevia no século de Augusto, ou Cássio Longino, o sábio amigo de Plotino, nascido no começo do século III". Para maiores detalhes, ver LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 113-114.

³⁴ PIGEAUD. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 10.

³⁵ LYOTARD, J. F. Op. cit., p. 112.

³⁶ Embora o expressionismo abstrato representasse para o mundo *uma América moderna e liberal*, ele enfrentava no seu país de origem uma oposição conservadora nacionalista, que associava essa *escola* à ameaça comunista. Dentre os seus opositores, destacavam-se, por exemplo, membros do Partido Republicano que, no Congresso, discutiam a potência transgressora e subversiva desse movimento artístico e dos demais movimentos europeus que chegavam aos Estados Unidos. Cf. HESS, B. *Expressionismo abstrato*. São Paulo: Taschen do Brasil, 2010, pp. 17-18.

³⁷ GREENBERG, C. "Pintura 'à americana'". In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 76.

³⁸ LONGINO. Op. cit., p. 51.

³⁹ Cf. Ibidem, p. 52.

⁴⁰ No tocante à técnica relacionada à produção da "arte sublime", vale lembrar as colocações de Newman sobre os traços perceptíveis de sublimidade nos "esforços" de Picasso na execução das obras, muito embora o *sublime* não tenha sido alcançado na figuração em si. Haverá também um acordo entre Newman e Longino no que se refere à impossibilidade de se ensinar a técnica capaz de determinar o "estilo sublime" na obra. Como se sabe, Newman negará a existência de um programa a ser seguido pelos expressionistas abstratos.

⁴¹ LYOTARD, J. F. Op. cit., p. 107.

⁴² Cf. Ibidem, p. 108.

⁴³ Ibidem, p. 106.

⁴⁴ LONGINO. Op. cit., p. 54.

- ⁴⁵ Ibidem, p. 19.
- ⁴⁶ SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 44
- ⁴⁷ LYOTARD, J. F. Op. cit., p. 113.
- ⁴⁸ Ibidem.
- ⁴⁹ Ibidem.
- ⁵⁰ Ibidem.
- ⁵¹ Ibidem, p. 114.
- ⁵² Ibidem.
- ⁵³ Ibidem, p. 116.
- ⁵⁴ LYOTARD, J. F. *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*. Paris: Éditions Galilée, 1988, p. 24.
- ⁵⁵ Cf. NEWMAN, B. "The sublime is now (1948)". Op. cit., pp. 172-173.
- ⁵⁶ LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Op. cit., p. 112.
- ⁵⁷ Cf. Ibidem, p. 91.
- ⁵⁸ Ibidem, p. 95.
- ⁵⁹ Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo (1757/1993)*.
- ⁶⁰ BURKE, E. *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus, 1993, p. 65.
- ⁶¹ Ibidem.
- ⁶² Ibidem, p. 66.
- ⁶³ Ibidem, p. 88.
- ⁶⁴ Cf. Ibidem, p. 169.
- ⁶⁵ LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Op. cit., pp. 95-96.
- ⁶⁶ Cf. BURKE, E. Op. cit., pp. 178-179.
- ⁶⁷ Conforme já expusemos, as considerações de Newman sobre Burke encontram-se em *O Sublime é agora* (1992, p. 171).
- ⁶⁸ Cf. LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Op. cit., p. 96.
- ⁶⁹ Ibidem, p. 104.
- ⁷⁰ Ibidem.
- ⁷¹ Ibidem, p. 105.
- ⁷² Para maiores detalhes ver: http://www.miamisburg.org/miamisburg_mound_park.htm.
- ⁷³ Para maiores detalhes ver: <http://www.fortancient.org/>.
- ⁷⁴ Para maiores detalhes ver: <http://www.ohiohistory.org/museums-and-historic-sites/museum--historic-sites-by-name/newark-earthworks>.
- ⁷⁵ NEWMAN, B. "Ohio, 1949". In: O'NEILL, J. P. (org.) *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 175.
- ⁷⁶ Ibidem, p. 174.

⁷⁷ LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Op. cit., p. 92.

⁷⁸ Ibidem, p. 91.

⁷⁹ Ibidem, p.96.

⁸⁰ No original: *The Stations of the Cross*.

⁸¹ Em 1731, o Papa Clement XII determina que o caminho percorrido por Jesus tenha 14 momentos distintos: a sua condenação à morte; Jesus carregando a cruz; a primeira queda; o encontro com Maria; Simão carregando a cruz a mando dos soldados romanos; Verônica enxugando-lhe o rosto, a segunda queda; Jesus consolando as mulheres de Jerusalém; a terceira queda; Jesus sendo despido; a crucificação; a morte; Jesus sendo retirado da cruz e o sepultamento.

⁸² LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Op. cit., p. 98.

⁸³ NEWMAN, B. "From Barnett Newman: *The Stations of the Cross, Lema Sabachthani*". In: O'NEILL, J. P. (org.) *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 188.

⁸⁴ No tocante ao envolvimento de Newman com o judaísmo, são dignas de nota as considerações da sua esposa Annalee Newman, após a sua morte, em resposta ao artigo *O caminho da cruz de Newman: Lema Sabachthani, uma tomada judaica*, de Matthew Baigell. Ela afirma que não há uma relação do trabalho de Newman com os ensinamentos da Cabala, pois o artista se norteava pelos próprios sentimentos e *insights*. O escritor mencionado havia, portanto, se equivocado ao pretender esta relação, sustentada também por Thomas Hess, em 1971. Segundo Annalee, a única relação entre Newman e a Cabala estaria no fato de que o artista utilizaria a linguagem cabalística em vários títulos de suas obras, visto que esta lhe parecia poética e fantasiosa.

⁸⁵ LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Op. cit., p. 98.

⁸⁶ NEWMAN, B. "The sublime is now (1948)". Op. cit., p. 172.

⁸⁷ LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Op. cit., pp. 110-111.

⁸⁸ Ibidem, p. 93.

⁸⁹ Ibidem, p. 111.

⁹⁰ Cf. Idem. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Op. cit., p. 26.

⁹¹ KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 93.

⁹² LYOTARD, J. F. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Op. cit., pp. 25-26.

⁹³ KANT, I. Op. cit., p. 110.

⁹⁴ LYOTARD, J. F. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Op. cit., p. 26.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ KANT, I. Op. cit., p. 111.

⁹⁷ Ibidem, p. 96.

⁹⁸ LYOTARD, J. F. *L'inhumain*. Op. cit., p. 96.

⁹⁹ Ibidem, p. 112.

¹⁰⁰ Ibidem.