

Clement Greenberg

e o DEBATE CRÍTICO

ORGANIZAÇÃO, APRESENTAÇÃO E NOTAS
Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello

TRADUÇÃO
Maria Luiza X. de A. Borges

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

Seleção e tradução dos textos que compõem esta coletânea autorizadas pelos respectivos autores ou seus representantes legais; as fontes encontram-se indicadas ao final de cada ensaio.

Para os textos de Clement Greenberg:
Copyright © 1996 by the Estate of Clement Greenberg

Copyright © 1997 da edição em língua portuguesa:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2240-0226 / Fax: (21) 2262-5123
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

A primeira tiragem desta obra foi feita em regime de co-edição com a Fundação Nacional de Artes – Funarte

Capa: Sérgio Campante

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros. RJ.

G83c Greenberg, Clement, 1909-1994
Clement Greenberg e o debate crítico / Clement Greenberg; organização, apresentação e notas, Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello; tradução, Maria Luíza X. de A. Borges. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

Inclui bibliografia
ISBN: 85-7110-383-6

1. Greenberg, Clement, 1909-1994. 2. Crítica de arte. 3. Arte moderna. I. Ferreira, Glória. II. Mello, Cecília Cotrim de. III. Título.

01-1575

CDD 701.18
CDU 7.01

Sumário

Prefácio	9
Apresentação	13

PARTE I CLEMENT GREENBERG

Notas autobiográficas 1955	23
Vanguarda e kitsch 1939	27
Rumo a um mais novo Laocoonte 1940	45
Arte abstrata 1944	61
A nova escultura 1949	67
Pintura "à americana" 1955	75
A revolução da colagem 1959	95
Pintura modernista 1960	101
Abstração pós-pictórica 1964	111
Queixas de um crítico de arte 1967	117
A necessidade do formalismo 1972	125
Seminário seis 1976	131
Entrevista com Clement Greenberg Ann Hindry, 1993	143

PARTE II

DEBATE CRÍTICO

Resposta a Clement Greenberg Barnett Newman, 1947/69	151
<i>Action painting</i> : crise e distorções Harold Rosenberg, 1961	155
Uma visão do modernismo Rosalind Krauss, 1972	163
Outros critérios Leo Steinberg, 1972	175
A teoria da arte de Clement Greenberg T.J. Clark, 1982	211
O modernista e a Via Láctea Jean-Pierre Criquei, 1987	233
Viva o formalismo (bis) Yve-Alain Bois, 1989	245
O autodidata Hubert Dasmisch, 1993	251
Sobre os colaboradores	271
Bibliografia selecionada	275

Agradecimentos

Yve-Alain Bois
Timothy Jim Clark
Jean-Pierre Criquei
Hubert Dasmisch
Janice Greenberg
Ann Hindry
Rosalind Krauss
Jacinto Lagueira
Annalee Newman
John O'Brian
Sheila Schwartz
Leo Steinberg
Lilian Tone
Jesse D. Wolff

que o *trompe-l'oeil* podia ser usado tanto para revelar como para sonegar a verdade ao olho. Ou seja, ele poderia ser usado tanto para declarar como para negar a superfície real." [trad. bras., p.86]. (N.O.)

Nota das organizadoras

Este artigo encontra-se publicado em *Art News*, 1958, e em *A&C*, 1959. "The pasted paper revolution" é um dos últimos ensaios não inéditos a ser incluído em *A&C*. Entre 1958 e 1959, Greenberg altera substancialmente o texto, além de mudar seu título para "Collage".

LEITURA SUGERIDA: como leitura complementar, indicamos "Review of the exhibition collage", 1948, *CG II*, onde Greenberg já traça as principais questões de "The pasted paper revolution": "O meio da colagem desempenhou papel essencial na pintura e na escultura do século XX, e é a via mais sucinta e direta para a estética da arte genuinamente moderna. Quem for capaz de apreciar a colagem, ou *papiers collés*, como praticada pelos mestres cubistas, está em posição de entender o que a pintura realizou desde Manet, o primeiro a tratar suas formas no plano." Ver também "As emendas de Greenberg", 1993, de Yve-Alain Bois, *Revista Gávea* 12.

O modernismo não se limita apenas à arte e à literatura. Hoje ele abrange quase a totalidade do que há de realmente vivo em nossa cultura. Ocorre, contudo, que ele tem muito de novidade histórica. A civilização ocidental não é a primeira a voltar-se para o exame de seus próprios fundamentos, mas a que levou mais longe esse processo. Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro verdadeiro modernista.

A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la (*to entrench*)¹ mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou.

A autocrítica do modernismo tem origem na crítica do Iluminismo, mas não se confunde com ela. O Iluminismo criticou do exterior, como o faz a crítica em seu sentido usual; o modernismo crítica do interior, mediante os próprios procedimentos do que está sendo criticado. Parece natural que esse novo tipo de crítica tenha aparecido primeiro na filosofia, que é crítica por definição, mas, no decorrer do século XIX, ela penetrou em muitos outros campos. Começara-se a exigir uma justificação mais racional de cada forma de atividade social, e a autocrítica kantiana, que surgira na filosofia sobretudo em resposta a essa exigência, acabou por ser chamada a atendê-la e interpretá-la em áreas distantes da filosofia.

Sabemos o que aconteceu com uma atividade como a religião, que não pôde se valer da crítica kantiana, imanente, para se justificar a si mesma. À primeira vista, as artes poderiam parecer estar numa

situação semelhante a da religião. Destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples, e o próprio entretenimento parecia tender a ser assimilado, como a religião, à terapia. As artes só podiam se preservar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade.

As coisas se passaram de tal modo, que cada arte teve de levar a cabo essa demonstração por sua própria conta. O que precisava ser mostrado era o que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área.

Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria "pura", e nessa "pureza" iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. "Pureza" significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical (*with a vengeance*).

A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve — a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas — foram tratadas pelos grandes mestres como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas. Os impressionistas, seguindo Manet, repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos ou potes. Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão,

no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela.

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada.

Os grandes mestres haviam percebido que era necessário preservar a chamada integridade do plano pictórico: isto é, afirmar a presença persistente da planaridade sob a mais vívida ilusão de espaço tridimensional. A aparente contradição que isso envolvia era essencial para o sucesso de sua arte, como de fato é para o sucesso de toda arte pictórica. Os modernistas não evitaram nem resolveram essa contradição, mas inverteram seus termos. Somos levados a perceber a planaridade de suas pinturas antes mesmo de perceber o que essa planaridade contém. Enquanto diante de um grande mestre tendemos a ver o que há no quadro antes de vê-lo como pintura, vemos um quadro modernista antes de mais nada como pintura. Esta é, evidentemente, a melhor maneira de ver qualquer tipo de pintura, dos grandes mestres ou dos modernistas, mas o modernismo a impõe como a maneira única e necessária, e seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica.

A pintura modernista em sua última fase não abandonou, por princípio, a representação de objetos reconhecíveis. O que por princípio abandonou foi a representação do tipo de espaço que objetos reconhecíveis podem ocupar. A abstração, ou o não-figurativo, ainda não se afirmou como um momento absolutamente necessário na autocrítica da arte pictórica, ainda que assim pensassem artistas tão eminentes como Kandinsky e Mondrian. A representação, ou ilustração, enquanto tal, não afeta a singularidade da arte pictórica; são as associações das coisas representadas que o fazem. Todas as entidades reconhecíveis (inclusive as próprias pinturas) existem no espaço tridimensional, e a mais leve sugestão de uma entidade reconhecível basta para evocar associações desse tipo de espaço. A silhueta fragmentária de uma figura humana, ou de uma xícara de

chá, terá esse efeito, e alienará o espaço pictórico da bidimensionalidade literal que é a garantia da independência da pintura como arte. A tridimensionalidade é o domínio da escultura, e para preservar a sua própria autonomia, a pintura teve, principalmente, que se despojar de tudo o que podia partilhar com a escultura, e foi nesse esforço, e não tanto – repito – para excluir o representativo ou literário, que ela se tornou abstrata.

Ao mesmo tempo, no entanto, a pintura modernista mostra, precisamente por sua resistência ao escultural, o quanto permanece firmemente atada à tradição, apesar de todas as aparências em contrário. Pois a resistência ao escultural data de muito antes do advento do modernismo. A pintura ocidental, em tudo que tem de naturalista, tem uma grande dívida para com a escultura, que inicialmente ensinou como sombrear e modelar para dar a ilusão de relevo, e até como dispor essa ilusão numa ilusão complementar de espaço em profundidade. No entanto, parte dos maiores feitos da pintura ocidental se deve ao esforço que tem feito ao longo dos últimos quatro séculos para se libertar do escultural. Tendo começado em Veneza no século XVI e continuado na Espanha, na Bélgica e na Holanda no século XVII, esse esforço foi empreendido primeiramente em nome da cor. Quando David, no século XIX, tentou reviver a pintura escultural, sua intenção, em parte, era a de salvar a arte pictórica da planaridade decorativa que a ênfase na cor parecia induzir. Contudo, a força das melhores pinturas do próprio David, que são principalmente os retratos, reside tanto em sua cor como em qualquer outra coisa. E Ingres, seu discípulo fiel, embora tenha subordinado a cor de maneira mais coerente do que David, realizou retratos que estavam entre as pinturas mais planas, menos esculturais, já feitas no Ocidente por um artista sofisticado desde o século XIV. Assim, em meados do século XIX, todas as tendências ambiciosas da pintura haviam convergido, conservando suas diferenças, numa direção anti-escultural.

O modernismo, seguindo essa direção, tornou a pintura mais consciente de si mesma. Com Manet e os impressionistas, a questão deixou de ser definida em termos de cor *versus* desenho, e tornou-se uma questão de experiência puramente óptica contra a experiência óptica revista ou modificada por associações táteis. Foi em nome da pura e literalmente óptica, não em nome da cor, que os impressionistas puseram-se a minar o sombreado, a modelagem, e tudo mais na pintura que parecesse sugerir o escultural. Foi, mais

uma vez, em nome do escultural, com seu sombreado e sua modelagem, que Cézanne, e após ele os cubistas, reagiram ao impressionismo, como David havia reagido contra Fragonard. Mais uma vez, porém, assim como as reações de David e de Ingres haviam culminado, paradoxalmente, num tipo de pintura ainda menos escultural do que a anterior, a contra-revolução cubista resultou num tipo de pintura ainda mais plana do que tudo o que a arte ocidental conheceu desde Giotto e Cimabue – tão plana, de fato, que mal comportava imagens reconhecíveis.

Nesse meio tempo, as outras normas cardeais da arte da pintura haviam começado com o surgimento do modernismo a sofrer uma revisão igualmente radical, embora não tão espetacular. Eu precisaria dispor de mais tempo para mostrar como a norma da forma circundante do quadro, ou a moldura, foi afrouxada, depois estreitada, depois novamente afrouxada, e posta de lado, e depois de novo estreitada, por sucessivas gerações de pintores modernistas; ou como as normas de acabamento e de textura da pintura, e de contraste de valor e da cor, foram revistas e re-revistas. Todas essas normas foram expostas a novos riscos, não só tendo em vista a expressão mas também a fim de serem exibidas mais claramente como normas. Ao serem assim exibidas, elas têm sua necessidade posta à prova. Essa experimentação não está de modo algum encerrada, e o fato de ela se tornar mais profunda à medida que opera justifica as simplificações radicais, assim como as complicações radicais, que podem ser vistas também na pintura abstrata mais recente.

Nenhum desses extremos é uma questão de capricho ou arbitrariedade. Ao contrário, quanto mais rigorosamente as normas de uma disciplina são definidas, menos liberdade elas poderão permitir. As normas ou convenções essenciais da pintura são também as condições limitativas a que a pintura deve atender para ser experimentada como pintura. O modernismo descobriu que é possível ampliar esses limites indefinidamente antes que um quadro deixe de ser um quadro e se transforme num objeto arbitrário; mas descobriu também que quanto mais amplos são esses limites, mais explicitamente eles têm de ser observados e indicados. Embora o entrecruzamento de linhas pretas e os retângulos de cor de uma pintura de Mondrian mal pareçam suficientes para constituir um quadro, eles impõem a forma da moldura como norma reguladora com uma nova força e uma nova integridade, refletindo essa forma

de maneira tão própria. Longe de incorrer no perigo da arbitrariedade, a arte de Mondrian se revela, à medida que o tempo passa, quase disciplinada demais, demasiado voltada, sob certos aspectos, para a tradição e a convenção; uma vez familiarizados com sua absoluta abstração, percebemos que ela é mais conservadora em sua cor, por exemplo, bem como em sua submissão à moldura, que as últimas pinturas de Monet.

Fica claro, espero, que ao expor os fundamentos da pintura modernista, tive de simplificar e exagerar. A planaridade para a qual a pintura modernista se orienta jamais poderia ser absoluta. A sensibilidade exacerbada do plano da pintura pode não mais permitir a ilusão escultural, ou o *trompe l'oeil*, mas permite e deve permitir a ilusão óptica. A primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal e absoluta, e as configurações de um artista como Mondrian continuam sugerindo um tipo de ilusão e de terceira dimensão. Só que agora se trata de uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica. Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literal ou virtualmente, com os olhos.

A pintura abstrata mais recente tenta consumir a insistência dos impressionistas no óptico como o único sentido que uma arte completa e plenamente pictórica pode invocar. Ao compreender isso, começamos a compreender também que os impressionistas, ou pelo menos os neo-impressionistas, não estavam de todo equivocados ao flertarem com a ciência. A autocrítica de Kant, tal como agora se apresenta, encontrou sua mais plena expressão na ciência, não na filosofia, e quando foi aplicada à arte, esta se tornou mais próxima do que nunca do método científico – mais próxima do que o estivera com Alberti, Uccello, Piero della Francesca ou Leonardo, no Renascimento. Que a arte visual deva se restringir exclusivamente ao que é dado na experiência visual, não fazendo referência a coisa alguma dada em qualquer outra ordem de experiência, é uma idéia cuja única justificativa reside na consistência científica.

Somente o método científico exige, ou poderia exigir, que uma situação seja resolvida exatamente nos mesmos termos em que é apresentada. Mas esse tipo de coerência nada promete em matéria de qualidade estética, e o fato de a melhor arte dos últimos setenta ou oitenta anos se aproximar cada vez mais de tal coerência não prova o

contrário. Do ponto de vista da própria arte, sua convergência com a ciência vem a ser meramente acidental, e nem a arte nem a ciência dão ou asseguram realmente uma à outra nada além do que sempre o fizeram. O que a convergência das duas demonstra, contudo, é quão profundamente a arte modernista pertence à mesma tendência cultural específica que a ciência moderna, e isso é extremamente significativo como fato histórico.

Cabe compreender também que a autocrítica na arte modernista nunca foi compreendida senão de maneira espontânea e em grande parte subconsciente. Como já indiquei, tratou-se unicamente de uma questão de prática, imanente à prática, e nunca de um tópico de teoria. Ouvê-se falar muito de programas relacionados à arte modernista, mas na verdade houve muito menos de programático no modernismo do que na pintura renascentista ou acadêmica. Com algumas exceções, como Mondrian, os mestres do modernismo não tinham mais idéias fixas sobre arte do que Corot. Certas inclinações, certas afirmações e ênfases, e certas recusas e abstinências também, parecem se tornar necessárias simplesmente porque o caminho para uma arte mais vigorosa, mais expressiva, passa por elas. Os objetivos imediatos dos modernistas eram, e continuam sendo, acima de tudo individuais, e a verdade e o sucesso de suas obras permanecem acima de tudo individuais. Foi necessária a acumulação, ao longo de décadas, de uma boa quantidade de obras individuais para que a tendência autocrítica geral se manifestasse. Nenhum artista teve, ou tem, consciência dessa tendência, e tampouco nenhum artista poderia jamais trabalhar livremente com essa consciência. Nessa medida – uma vasta medida –, a arte segue seu caminho sob o modernismo da mesma maneira que antes.

Além disso, não é supérfluo insistir que o modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte. A realização de quadros foi controlada, desde seu início mais remoto, por todas as normas que mencionei. O pintor ou gravador paleolítico só podia ignorar a norma da moldura e tratar a superfície de uma maneira literalmente escultural, porque o que fazia eram imagens e não quadros, trabalhando sobre um suporte – uma parede de pedra, um osso, um chifre ou uma pedra – cujos limites e

superfícies eram arbitrariamente dados pela natureza. Mas a realização de quadros significa, entre outras coisas, a criação ou escolha deliberada de uma superfície plana, e a deliberação, circunscrição e delimitação da mesma. É precisamente nesse caráter deliberado que a pintura modernista insiste: isto é, no fato de que as condições limitantes da arte são totalmente humanas.

Quero repetir, porém, que a arte modernista não oferece demonstrações teóricas. Pode-se dizer, isto sim, que ela eventualmente converte possibilidades teóricas em possibilidades empíricas e, ao fazê-lo, põe à prova muitas teorias sobre a arte no que diz respeito à sua relevância para a prática e a experiência efetivas da arte. É somente sob esse aspecto que o modernismo pode ser considerado subversivo. Fica demonstrado que alguns fatores que antes considerávamos essenciais para a realização e a experiência da arte não o são pelo fato de a pintura modernista ter sido capaz de dispensá-los e, no entanto, continuar a proporcionar a experiência artística em seus aspectos essenciais. O fato adicional de essa demonstração ter deixado intacta a maior parte de nossos antigos juízos de valor só a torna ainda mais conclusiva. Talvez o modernismo tenha tido algo a ver com a revalorização das reputações de Uccello, Piero della Francesca, El Greco, Georges de la Tour e até Vermeer; e o modernismo certamente confirmou, se é que não iniciou, uma reabilitação de Giotto; mas não rebaixou com isso a posição de Leonardo, Rafael, Ticiano, Rubens, Rembrandt ou Watteau. O que o modernismo mostrou foi que, embora o passado tivesse valorizado esses mestres com justiça, freqüentemente alegava razões erradas ou irrelevantes para tal.

Sob alguns aspectos, essa situação está praticamente inalterada em nossos dias. A crítica de arte e a história da arte estão defasadas em relação ao modernismo, como estiveram defasadas em relação à arte pré-modernista. A maior parte do que se escreve sobre a arte modernista ainda pertence mais ao jornalismo do que à crítica ou à história da arte. É típico do jornalismo — e do complexo milenarista — de que sofrem tantos profissionais e intelectuais do jornalismo hoje — que cada nova fase da arte modernista seja aclamada como o início de uma era inteiramente nova na arte, que rompe definitivamente com todos os costumes e convenções do passado. A cada vez espera-se um tipo de arte tão diferente de todos os anteriores, e tão livre de normas da prática ou do gosto, que todo mundo, por informado ou desinformado que seja, pode ter algo a dizer a respeito. E, a cada vez

essa expectativa é frustrada, quando a fase da arte modernista em questão finalmente toma seu lugar na continuidade inteligível do gosto e da tradição.

Nada poderia estar mais distante da arte autêntica de nosso tempo do que a idéia de uma ruptura de continuidade. A arte, entre outras coisas, é *continuidade*, sendo impensável sem ela. Sem o passado da arte, e a necessidade e compulsão de manter seus padrões de excelência, a arte modernista careceria tanto de substância quanto de justificativa.²

Notas

1. Dominique Chateau, autor da segunda tradução para o francês de "Modernist painting", observa em Greenberg o uso de "um vocabulário militar e/ou militante, ao mesmo tempo característico do estado de espírito das polêmicas envolvendo sua teoria do modernismo, e sintomático das ambigüidades dessa teoria (...)". Ver "Kant contre Kant, notes sur la critique selon Greenberg". Em "Pintura modernista", Greenberg emprega os termos militares "*to entrench*" e "*with a vengeance*" ("*self-definition with a vengeance*"), este último repetido em "Queixas de um crítico de arte" ("*vulgarity with a vengeance*"). (N.O)

2. Em 1978, Greenberg acrescentou a uma reedição de "Pintura modernista" (*Esthetics Contemporary*, org. Richard Kostelanetz) o seguinte pós-escrito:

"O texto acima foi publicado pela primeira vez em 1960 como um panfleto numa série publicada pela Voice of America. Foi transmitido pela rádio dessa agência na primavera do mesmo ano. Com algumas pequenas modificações verbais, foi reproduzido no número da primavera de 1965 de *Art and Literature*, em Paris, e depois na antologia de Gregory Battcock, *The New Art* (1966)."

"Quero aproveitar esta oportunidade para corrigir um erro de interpretação, e não de fato. Muitos leitores, embora certamente não todos, parecem ter tomado a 'fundamentação' (*rationale*) da arte modernista tal como delineada aqui como expressão de uma posição adotada pelo próprio autor: ou seja, que ele também defende o que descreve. Isso pode ser uma falha da escrita ou da retórica. No entanto, uma leitura cuidadosa não encontrará nada indicando que ele subscreva as coisas que esboça, ou acredite nelas. (As aspas em *pura e pureza* deveriam ter bastado para mostrar isso.) O autor está tentando dar conta parcialmente do surgimento da melhor arte dos últimos cento e poucos anos, mas não está sugerindo que é assim que ela deveria ter surgido, muito menos que é assim que a melhor arte deverá ainda surgir. A arte "pura" foi uma ilusão útil, mas isso não reduz em nada seu caráter de ilusão. E a possibilidade de que continue a ser útil também não reduz em nada seu caráter de ilusão."

"Algumas outras interpretações do que escrevi caem francamente no ridículo: que eu considero a planaridade e o enquadramento da planaridade não apenas as condições limitativas da arte pictórica, mas critérios de qualidade estética da arte pictórica; que quanto mais uma

obra promove a autodefinição da arte, mais se aproxima desses critérios. Os filósofos ou historiadores da arte que são capazes de imaginar que eu — ou qualquer outra pessoa — possa chegar a juízos estéticos dessa maneira lêem, surpreendentemente, muito mais o que está na cabeça deles mesmos do que o meu artigo.”

Nota das organizadoras

O ensaio “Pintura modernista” foi escrito em 1960, e encontra-se publicado em *CG IV*, p.85-93. Consta também das seguintes publicações: *Forum Lectures* (Washington, DC: Voice of America), 1960; *Arts Yearbook 4*, 1961 (versão não revista); *Art and Literature*, primavera 1965; *The New Art, a Critical Anthology*, org. Gregory Battcock, 1966 (de onde foram traduzidas a versão brasileira “A pintura moderna”, in *A nova arte*, e a versão francesa “La peinture moderniste”, in *Peinture, Cahiers Théoriques* 8-9, 1974); *Esthetics Contemporary*, org. R. Kostelanetz, 1978; *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*, org. F. Frascina e C. Harrison, 1982 (de onde foi traduzida a versão francesa “La peinture moderniste”, in *A propos de la critique*, trad. e org. Dominique Chateau, 1995).

LEITURA SUGERIDA: como textos principais sobre a discussão em torno de “Pintura modernista”, indicamos: “Outros critérios”, de Leo Steinberg, 1972 (cf. nesta edição), “Uma visão do modernismo”, 1972 (idem), e “Grids”, 1979, ambos de Rosalind Krauss, além dos ensaios “Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d’art essentialiste”, de Arthur Danto, e “Les amendements de Greenberg”, de Yve-Alain Bois (trad. bras., *Revista Gávea* 12), publicados em *Les Cahiers du MNAM* 45-6. Ver também catálogo da exposição *L’Informe* (Centro Georges Pompidou, 1966), em que os curadores Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss questionam, entre outras, a leitura greenberguiana do modernismo. De Greenberg, ver “Modern and post-modern”, 1980, texto em que o crítico retoma os principais tópicos de sua reflexão sobre o modernismo.

O grande historiador da arte suíço, Heinrich Wölfflin, usou a palavra alemã *malerisch*, que seus tradutores ingleses convertem em *painterly* (pictórico) para designar as qualidades formais da arte barroca que a distinguem da arte do alto Renascimento, ou arte clássica. “Pictórico” significa, entre outras coisas, a definição ambígua, fragmentada, imprecisa, da cor e do contorno. O oposto de pictórico é a definição clara, ininterrupta e nítida, que Wölfflin chamou de linear.¹ A linha divisória entre o pictórico e o linear não é de modo algum rigorosa e inflexível. Há muitos artistas cuja obra combina elementos de ambos, e o tratamento pictórico pode se combinar com uma composição linear e vice-versa. Isso não diminui, contudo, a utilidade desses conceitos ou categorias. Com a ajuda deles — e lembrando que nada têm a ver com juízos de valor — somos capazes de perceber, tanto na arte do presente quanto na do passado, toda sorte de continuidades e diferenças significativas que de outro modo poderiam nos escapar.

O tipo de pintura que se tornou conhecido como expressionismo abstrato é ao mesmo tempo abstrato e pictórico. Há vinte anos atrás essa combinação se mostrou bastante inesperada. A própria arte abstrata pode ter surgido do caráter pictórico do cubismo analítico, de Léger, Delaunay e Kandinsky trinta anos antes, mas há tratamentos pictóricos de todos os tipos, e até Kandinsky parecia contido se comparado a Hofmann e Pollock. Seja como for, tem-se a impressão de que as origens pictóricas da arte abstrata e quase-abstrata ficaram um tanto esquecidas e, durante as décadas de 1920 e 1930, a arte abstrata havia passado a se identificar quase completamente com as silhuetas planas e os contornos firmes do cubismo sintético, de Mondrian, da Bauhaus e de Miró (a arte de Klee foi uma exceção, mas o tamanho reduzido de suas obras tornou o tratamento pictórico relativamente discreto; só percebemos realmente o caráter pictórico de Klee quando ele foi posteriormente “ampliado” por artistas como Wols, Tobey e Dubuffet). Assim, a noção