

# MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO



Clement Greenberg, a arte de  
vanguarda e a teoria modernista

## RESUMO

Este artigo pretende analisar algumas das questões que orientaram a formulação da teoria modernista por Greenberg, assim como discorrer sobre seus principais postulados e suas limitações. Ele visa ainda analisar a concepção greenberguiana de arte de vanguarda enquanto afirmação da grande tradição pictórica e dos padrões estéticos mais elevados do passado.

## PALAVRAS - CHAVE

crítica de arte, teoria modernista, arte de vanguarda, pintura abstrata norte-americana

## ABSTRACT

*This article intends to analyse some of the questions that guided the formulation of the modernist theory by Greenberg, and to describe its main principles and its limitations. It still aims to analyze the greenberguian conception of avant-garde art as an affirmation of the great pictorial tradition and the highest aesthetic patterns from the past.*

## KEY-WORDS

*art criticism, modernist theory, avant-garde art, American abstract painting*

Nas três últimas décadas, os escritos de Clement Greenberg vêm sendo objeto de análise da parte de diferentes críticos e historiadores em todo o mundo, dentre os quais destacam-se os nomes de Rosalind Krauss, Leo Steinberg, Hubert Damisch, Yve-Alain Bois e Thierry de Duve. Em 1993, um colóquio sobre o legado de Greenberg reuniu em Paris alguns dos maiores estudiosos de sua obra. Suas intervenções, reunidas em um número especial do *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* revelou, como adverte Jean-Pierre Criqui e Daniel Soutif no prefácio da edição consagrada ao evento, “que a era dos adeptos incondicionais e dos detratores obstinados cedeu lugar a um trabalho de recepção propriamente crítico”.<sup>1</sup> O contínuo interesse suscitado pelos textos de Greenberg vem apenas comprovar sua importância para o pensamento estético do século XX. No entanto, reconhecer tal valor não implica em abraçar por completo a teoria greenberguiana ou considerá-la como uma causa a ser defendida. Da mesma forma, apontar suas limitações não significa rejeitá-la em bloco mas sim compreendê-la como uma explicação possível - e não como a única explicação possível - para o desenvolvimento das artes plásticas nos últimos cem anos.

Ao identificar como característica principal da arte moderna sua tendência à visualidade pura, ou seja, sua progressiva rejeição de todas as convenções históricas para lidar apenas com os constituintes específicos de seu *meio* - o que Greenberg definiu como “missão de autodefinição radical” nas artes -, a teoria modernista acabou por postular diretrizes e critérios de julgamento sobre o que seria a “boa arte”. Segundo o raciocínio greenberguiano, todo pintor de vanguarda deveria preocupar-se em afirmar o caráter bidimensional da tela ou não seria moderno. Dentro desse espírito, experiências artísticas igualmente marcantes do nosso século foram excluídas da “categoria” moderno. A exclusão mais célebre da parte de Greenberg foi a do trabalho de Marcel Duchamp, cuja repercussão, nos Estados Unidos, atingira seu ápice no período da eclosão da arte conceitual. Desde então e até sua morte, o crítico norte-americano não se cansaria de alertar para o perigo da primazia da idéia no processo artístico - cuja origem ele remonta a Duchamp -, considerando-a como um ataque às mais altas ambições que deveriam reger a melhor arte em todos os tempos. “A primeira investida frontal contra o ‘formalismo’ surgida no seio da vanguarda, ou do que era conhecido como tal, foi a de Duchamp e do dadá, e ela se firmou imediatamente como *rebaixamento de aspirações*”, afirmou Greenberg em 1972.<sup>2</sup> No entanto, ironicamente, Duchamp talvez tenha sido aquele que mais se preocupou em demonstrar a artificialidade das convenções e dos critérios de julgamento artísticos, embora - e aí encontra-se sua divergência fundamental com Greenberg - não considerasse que a essência de cada arte residisse na afirmação de seu meio. “Duchamp será o inimigo maior de Greenberg” (...), afirma Yve-Alain Bois, “porque ele havia considerado a convenção institucional, a que lida com o valor expositivo de toda obra de arte, como uma condição tão necessária quanto, ou talvez mais necessária do que a planaridade, para a existência da obra, e por este motivo igualmente digna de ser objeto de uma análise reflexiva”.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> In Jean-Pierre Criqui e Daniel Soutif (org.), Clement Greenberg. *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, n° 45/46, outono-inverno 1993.

<sup>2</sup> Clement Greenberg, “A necessidade do formalismo”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997, p. 128. Publicado originalmente in *New Literary History*, vol. III, 1971-72. O grifo é meu.

<sup>3</sup> Yve-Alain Bois, “Les amendements de Greenberg”, in *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, op. cit., p. 53.

Por outro lado, ao procurar inserir a arte de vanguarda - o modernismo - na continuidade da grande tradição pictórica, Greenberg aderiu a uma concepção evolutiva e linear da história da arte. Na realidade, se a arte norte-americana dos anos 1950, em especial o expressionismo abstrato, parecia encaixar-se com perfeição na explicação por ele proposta, diferentes tendências artísticas que surgiram na década seguinte, como o minimalismo, a *pop art* ou ainda a arte conceitual, promoveram o colapso do paradigma modernista. Diante de sua dificuldade em compreender - ou de sua incapacidade para explicar - tais correntes, talvez as mais inovadoras dos anos 1960, Greenberg não hesitou em promover novas “excomunhões”, rejeitando o trabalho de alguns artistas contemporâneos que, em sua opinião, buscavam apenas escandalizar e chocar o público, como Frank Stella, Richard Serra e Julian Schnabel. Seu julgamento contra a *pop art* não foi menos severo. Para Greenberg, a *pop art* era uma manifestação vanguardista e não verdadeiramente de vanguarda. Ela era apenas “uma escola e uma moda”, equivalendo “a um novo episódio na história do gosto, mas não a um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea. (...) Por mais divertida que seja a *pop art*, não a considero realmente original”, escreveu em 1964. “A *pop art* desafia o gosto apenas superficialmente”.<sup>4</sup> Naquele momento, Greenberg acreditava que “um novo episódio na evolução” da arte abstrata norte-americana vinha se dando através da obra de artistas que, ao invés de repudiar as melhores realizações do expressionismo abstrato, procuravam renová-lo, imprimir-lhe um novo frescor. Dentre os maiores nomes dessa nova geração que aprendera com o expressionismo abstrato e que parecia disposta a “prolongar a empreitada modernista de autodefinição da arte”, estavam, em sua opinião, Helen Frankenthaler, Sam Francis, Jules Olitsky e Kenneth Noland.

Antigos discípulos ou colaboradores de Greenberg, embora jamais tenham negado o papel histórico de sua atuação como crítico, acabaram por rebelar-se contra a pretensão universalista e o caráter dogmático da teoria modernista. O que parecia ser um “modelo pragmático de boa crítica de arte”, um método “que exigia lucidez” e que era capaz de “explicar os fatos pictóricos mais importantes dos últimos cem anos como uma progressão compreensível” revelou-se, aos olhos de alguns, uma teoria normativa e prescritiva, responsável por uma interpretação que “reduzia a arte dos últimos cem anos a um elegante fluxo unidimensional”.<sup>5</sup> Nesse sentido, o depoimento de Rosalind Krauss é bastante elucidativo. Em sua opinião, a grande adesão à teoria greenberguiana, nos Estados Unidos, deu-se sobretudo porque, no início dos anos 1960, a metodologia modernista apresentava-se como uma alternativa efetiva contra “a lamúria psicologizante da crítica existencialista dos anos 1950”. “A solução, a nosso ver”, lembra Krauss em 1972, “estaria numa demonstração clara do tipo: ‘se x, logo y’. O silogismo que adotamos era de origem histórica, o que significava que só podia ser lido numa direção; era progressista. Não era possível nenhum *à rebours*, nenhum movimento de retorno. A história que víamos, de Manet até os impressionistas e Cézanne, e depois até Picasso, era como

---

<sup>4</sup> Catálogo da exposição *Post-painterly abstraction*, organizada por Greenberg em 1964 no Los Angeles County Museum e da qual participaram trinta e um artistas. Greenberg jamais voltaria atrás em sua opinião sobre a *pop art*, o minimalismo e a arte conceitual. Em um debate público promovido pela Universidade de Otawa em 1987 ele declarou que a primazia da idéia na arte fora a maior responsável pela valorização de modernismos e de vanguardismos na segunda metade do século XX.

<sup>5</sup> As citações entre aspas são de autoria de Thierry de Duve, Rosalind Krauss e Leo Steinberg, respectivamente.

uma série de salas *enfilade*. (...) Havia, manifesto em toda uma progressão de obras de arte, um fato objetivo a ser analisado”.<sup>6</sup> No entanto, ressalta Krauss, apontando os equívocos de uma visão que se pretende objetiva, acima dos ditames da sensibilidade e da ideologia, “se alguém nos pergunta em que uma pintura de Stella é tão boa e respondemos que ele tem de pintar tiras por causa de Manet etc, etc, do impressionismo ou ainda do cubismo, e se concluímos demonstrando a necessidade histórica da planaridade - o que fizemos foi transformar a pintura de Stella numa espécie de tela sobre a qual projetamos uma forma especial de narrativa. A planaridade cultuada pela crítica modernista pode ter erradicado a perspectiva espacial, mas a substituiu por uma temporal - a saber, a história. (...) Não sendo capaz de ver sua ‘história’ como uma perspectiva, *minha* perspectiva - isto é, um ponto de vista -, a crítica modernista deixou de desconfiar do que via como auto-evidente, tendo sua inteligência crítica perdido a prudência em relação ao que tomou como dado.”<sup>7</sup>

Clement Greenberg, entretanto, não foi o inventor da “teoria modernista” nem foi o primeiro a fazer a apologia da planaridade pictórica ou da visualidade pura nas artes. Como bem observa Yve-Alain Bois, “poderíamos afirmar sem medo que a maioria das teorias artísticas da primeira metade deste século (os escritos dos artistas) desenvolvem um ponto de vista modernista. Mas Greenberg”, ressalta Bois, “foi o primeiro a articulá-lo de forma brilhante, a fazer dele um vetor de análise e de julgamento categórico: além disso, foi ele quem a batizou [a teoria modernista]”.<sup>8</sup> Essa observação é revelante pois talvez aborde uma das principais causas da repercussão alcançada pela teoria modernista: Greenberg soube não apenas reconhecer a importância de tais escritos, que tratam, efetivamente, da busca do “grau zero” da pintura e do desejo de fundação de novas linguagens plásticas, como também soube sistematizá-los, conferindo-lhes um sentido de necessidade histórica, de progressão unívoca em direção a resultados indiscutíveis. Todavia, se de um ponto de vista histórico, baseado na análise da obra dos pioneiros da arte moderna, sua argumentação sobre o processo de autodefinição das artes poderia parecer pertinente, em um plano ideológico, ela estava longe de ser “neutra”. Na realidade, o papel de Greenberg foi fundamental para o projeto de constituição e de afirmação da cultura americana, pois ele acreditava, e procurava comprovar através de suas descrições formais, que a partir da Segunda Grande Guerra era nos Estados Unidos e não mais na Europa que a verdadeira arte de vanguarda estava ocorrendo.

Mas como se deu a formulação da teoria modernista? E desde quando, como questiona Steinberg, “a crítica formalista atribuiu a si mesma uma função admonitória e proibitiva, (...) passando a dizer que havia somente uma coisa, apenas uma, a ser buscada na arte”?<sup>9</sup> Concebida de forma fragmentária e intuitiva com o objetivo primeiro de defender a nova geração de artistas norte-americanos que emergia no pós-guerra, ela ganhará sua versão mais elaborada - e mais dogmática - em “Pintura modernista”, texto

<sup>6</sup> Rosalind Krauss, “Uma visão do modernismo”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., p. 167. Artigo publicado originalmente in Artforum, setembro de 1972.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 169.

<sup>8</sup> Yve-Alain Bois, “Modernisme et postmodernisme”, Encyclopaedia Universalis. Symposium, vol. I: “Les enjeux”, Paris, 1990, p. 473.

<sup>9</sup> Leo Steinberg, “Outros critérios”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 183-184. Artigo publicado originalmente in Leo Steinberg, *Other criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, 1972, pp. 55-91.

publicado em 1960. Nele, Greenberg sintetiza seu pensamento sobre as características principais do modernismo e sobre o que ele identifica como o fio condutor da evolução da “melhor arte nos últimos cento e poucos anos”: a pesquisa “do que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular”.<sup>10</sup> “A essência do modernismo”, afirma então Greenberg, “reside no uso de métodos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entricheirá-la mais firmemente em sua área de competência”. Em sua opinião, “o modernismo, seguindo essa direção, tornou a pintura mais consciente de si mesma. (...) 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”.

No caso da pintura, sempre segundo Greenberg, “foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu (...) 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. (...) 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 nada mais”. Vale porém ressaltar que Greenberg considerava tal planaridade mais como um ideal almejado do que como uma meta possível de ser alcançada. A seguinte observação não deixa dúvidas nesse sentido: “A planaridade para a qual a pintura modernista se orienta jamais poderia ser absoluta. (...) 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”.

Outra questão central de “Pintura modernista”, e que dará margens a muitas críticas, diz respeito à insistente tentativa de afirmar a relação de continuidade da arte moderna com a grande tradição pictórica do passado, ou ainda, nos dizeres de Greenberg, de demonstrar que a arte moderna significa a “continuidade inteligível do gosto e da tradição”. Em sua opinião, aqueles que acreditavam que a arte modernista fosse “o início de uma era inteiramente nova na arte” haviam deixado-se seduzir pelo apelo da crítica jornalística, sempre em busca do sensacional, do fato novo. Em defesa de sua argumentação, Greenberg recorrerá constantemente a termos como arte autêntica, padrões de excelência ou valores elevados da tradição artística. “Não é supérfluo insistir”, escreve Greenberg, “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. (...) Nada

<sup>10</sup> Clement Greenberg, “Pintura modernista”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 101-110. Para a versão original, ver John O’Brian (org.), Clement Greenberg. The collected Essays and Criticism, Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993, vol. 4, pp. 85-93. As citações que seguem entre aspas, sem nenhuma indicação, foram extraídas desse mesmo texto.

poderia estar mais distante da arte autêntica do 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”.<sup>11</sup>

Na realidade, vários dos temas tratados em “Pintura modernista” não são novos na obra de Greenberg. Aqui, amparado, por um lado, pelas realizações de Pollock e de outros expressionistas abstratos, que já haviam conquistado o reconhecimento de uma parcela significativa do público, mas pressionado, por outro lado, pela emergência de novas tendências artísticas que não se encaixavam no discurso modernista, Greenberg empenhou-se não somente em justificar teoricamente suas proposições mais gerais, suas intuições de crítico de arte em diálogo constante com a obra, como também em apresentá-las de forma programática. No entanto, já em seus primeiros escritos sobre arte, datados do final dos anos 1930 e início dos anos 1940, podemos identificar os fundamentos estéticos que estarão na origem da teoria modernista. Há uma clara linha de continuidade entre o primeiro e o último Greenberg, seja em sua constante preocupação com o futuro da arte de vanguarda e com a manutenção dos padrões artísticos mais elevados, seja em sua defesa intransigente do paradigma modernista de delimitação das artes. Como observa Jean-Pierre Criquei, “entre as diversas conclusões que podemos extrair de sua leitura, a mais paradoxal - a mais impressionante também - é esta: embora ele tenha, por ocasião de reedições posteriores, remanejado e depurado profundamente uma parte não desprezível desses textos, e apesar de todas as modificações de detalhe que podemos, com o tempo, detectar em seu pensamento, Greenberg parece, afinal de contas, pouco ter mudado desde sua estréia até hoje”.<sup>12</sup>

Uma rápida comparação de “Pintura modernista” com dois outros textos célebres, escritos por Greenberg no início de sua carreira como crítico de arte, é nesse sentido emblemática. São eles “Vanguarda e Kitsch”, publicado em 1939, logo após a primeira viagem de Greenberg à Europa, em *Partisan review* e “Rumo a um mais novo Laocoonte”, publicado no ano seguinte no mesmo periódico. Em ambos, Greenberg utiliza um vocabulário militante, característico dos ânimos acirrados da época, e não hesita em estabelecer oposições radicais que beiram o esquematismo: “pureza, purismo, ansiedade quando ao destino da arte, preocupação com sua identidade, especificidade propriamente pictórica estão do lado da vanguarda; mistura, confusão, alteração, contaminação, desnaturalização, submissão às idéias que infestavam as artes através das lutas ideológicas da sociedade estão do lado do kitsch ou do academismo”.<sup>13</sup> É importante lembrar, porém, que tais textos foram redigidos sob a ameaça de propagação de sociedades totalitárias pela Europa e sob a iminência da barbárie. Apreensivo quanto ao futuro da cultura ocidental, Greenberg vê na arte de vanguarda a única possibilidade real de defesa dos valores mais altos da estética diante da difusão generalizada do kitsch, esse “produto de massa da indústria ocidental” que “apaga a distinção entre os valores que

<sup>11</sup> Clement Greenberg, “Pintura modernista”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 101-110.

<sup>12</sup> Jean-Pierre Criquei, “O modernismo e a Via Láctea (Nota sobre Clement Greenberg)”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., p. 233.

<sup>13</sup> Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 50.

só podem ser encontrados na arte e aqueles que só podem ser encontrados fora dela”, e que provoca assim o rebaixamento generalizado do gosto. “O kitsch é mecânico e funciona mediante fórmulas”, escreve Greenberg em “Vanguarda e Kitsch”. “O kitsch é experiência por procuração e sensações falsificadas. O kitsch muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. O kitsch é o epítome de tudo o que há de espúrio na vida de nossos tempos. O kitsch finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro - nem mesmo seu tempo”.<sup>14</sup> Empregando um tom quase apocalíptico, ele faz um apelo às elites esclarecidas por um engajamento em prol da arte autêntica - no caso, a vanguarda - visando a sobrevivência da cultura: “Não se trata de uma questão de escolha entre o meramente antigo e o meramente novo (...) mas de uma escolha entre o antigo e o atualizado de má qualidade e o genuinamente novo. (...) As massas demandam objetos de admiração e deslumbramento; as elites podem passar sem eles”.

Mas quais seriam as principais características da arte de vanguarda para Greenberg? E qual a sua função na sociedade contemporânea? Naquele momento, segundo ele, a “verdadeira e mais importante função da vanguarda não era ‘experimentar’, mas encontrar um caminho no qual fosse possível manter a cultura em movimento em meio à violência e à confusão ideológicas”. Sua convicção é a de que a vanguarda é a forma atualizada, em movimento, que toma a tradição para resistir à decadência cultural. Ela é a única forma artística ainda ativa no contexto capitalista. “Há uma diferença essencial: a vanguarda move-se, enquanto o alexandrismo permanece inerte”. Greenberg tenta ainda justificar a adesão das vanguardas à arte abstrata como uma tentativa de “manter o alto nível da arte”. “Foi na busca do absoluto que a vanguarda - e também a poesia - chegaram à arte ‘abstrata’ ou ‘não objetiva’. (...) Que a cultura de vanguarda seja a imitação do processo de imitação - o próprio fato - é algo que não requer aprovação nem condenação. E é precisamente isso o que justifica os métodos da vanguarda e os torna necessários. A necessidade reside no fato de não ser possível, hoje, criar arte e literatura de alto nível por quaisquer outros processos”.

Deixando de lado o tom politizado que empregara em “Vanguarda e kitsch”, assim como a pretensão de explicação sociológica e esquecendo-se ainda da ameaça do kitsch, em “Rumo a um mais novo Laocoonte”, seu segundo texto publicado sobre artes plásticas, Greenberg volta-se para a defesa da abstração - que, como vimos, ele identifica como a verdadeira arte de vanguarda da época -, inserindo-a em uma perspectiva histórica.<sup>15</sup> “É bastante fácil mostrar que a arte abstrata, como qualquer outro fenômeno cultural, reflete as condições sociais e outras circunstâncias da época em que seu criador vive, e que não há nada na própria arte, dissociado da história, que a force a seguir numa ou noutra direção. Não é tão fácil, porém, rejeitar a afirmação dos puristas de que o *que há de melhor nas artes plásticas contemporâneas é abstrato*”.<sup>16</sup> Greenberg adota aqui uma postura mais pedagógica, consagrando esse texto à análise do surgimento da vanguarda no século XIX e de seu desenvolvimento desde então. O que distingue a vanguarda do

<sup>14</sup> Clement Greenberg, “Vanguarda e kitsch”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 27-43. Para a versão original, ver John O’Brian (org.), Clement Greenberg. The collected Essays and criticism, Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993, vol. 1, pp. 5-22. As citações que seguem entre aspas, sem nenhuma indicação, foram extraídas desse mesmo texto.

<sup>15</sup> Um erro bastante comum cometido por leitores pouco atentos é o de crer que a teoria modernista represente uma apologia da supremacia absoluta da arte abstrata. Hubert Damisch, em artigo intitulado “O autodidata”, chama a atenção para esse equívoco: “Greenberg jamais terá visto na arte abstrata o fim último da arte, mas antes o desfecho momentâneo de uma longa história que bastava, a seu ver, para lhe justificar a superioridade. O fato de a abstração ter permitido uma maior aproximação com o que constituiria a especificidade das artes, e da pintura em particular, não implicava, em absoluto, que ela representasse outra coisa na história senão um período, sem dúvida crítico, e talvez radicalmente crítico, mas que deveria ele mesmo dar lugar a desenvolvimentos imprevisíveis”. Hubert Damisch, “O autodidata”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., p. 265. Artigo publicado originalmente in Les cahiers du Musée national d’art moderne, op. cit., pp. 38-51.

<sup>16</sup> Clement Greenberg, “Rumo a um mais novo Laocoonte”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., pp. 45-59. Para a versão

academismo, na opinião do crítico norte-americano, é o seu empenho em acabar com a confusão reinante nas artes, confusão “pela qual as [artes] subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante”. Enquanto o Romantismo procurava “ocultar a função do meio, (...) como se o artista tivesse vergonha de admitir que de fato pintou sua pintura, em vez de a ter gerado em sonho” a história da pintura de vanguarda caracteriza-se por “uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista”. Courbet e Manet, segundo Greenberg, foram os primeiros a revoltar-se contra o predomínio da literatura na pintura, e a interessar-se em “expandir os recursos expressivos do meio”, no caso o suporte pictórico. A preocupação em delimitar os campos de atividade de cada arte é essencial pois “a pureza na arte consiste na aceitação - a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. (...) É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada”.

Essa permanência de idéias e de opções estéticas fez de Greenberg o representante máximo da pintura modernista e o inventor de uma teoria considerada por muitos não somente como prescritiva como também anacrônica, quando comparada à arte dos anos 1960. Segundo Greenberg, no entanto, ele jamais prescreveu como a arte deveria ser, mas apenas descreveu a evolução da *melhor arte* nas últimas décadas. Em 1978, cansado das críticas de que vinha sendo alvo e considerando-as despropositadas, Greenberg acrescentaria um pós-escrito a uma reedição de seu já célebre texto, “Pintura Modernista”: “Quero aproveitar essa oportunidade”, escreve então, “para corrigir um erro de interpretação, e não de fato. Muitos leitores, embora certamente não todos, parecem ter tomado a ‘fundamentação’ 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. (...) 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.”<sup>17</sup> No entanto, como observa Arthur Danto com perspicácia, o valor desse depoimento tardio deve ser nuançado pois o que importa analisar, em última análise, não são apenas as “intenções” do autor mas também o alcance ou os efeitos de suas idéias no meio em que foram veiculadas: “O próprio Greenberg me disse, citando uma idéia de Hume, que havia uma diferença entre o fato e seu valor, e que ele limitava-se a descrever sem prescrever. Tenho a impressão de que é uma afirmação pouco sincera. Mesmo se estivesse correta, uma descrição que apresenta a história como avançando nos trilhos da necessidade, em direção a resultados inelutáveis, não poderia deixar indiferentes os artistas preocupados com o seu futuro. Eles desejarão ao

original, ver John O'Brian (org.), Clement Greenberg. The collected Essays and Criticism, Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993, vol. I, pp. 23-38. As citações que seguem entre aspas, sem nenhuma indicação, foram extraídas desse mesmo texto.

<sup>17</sup> Clement Greenberg, “Pintura modernista”, in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), op. cit., p. 109.



menos subir no trem em marcha, ou mais radicalmente, tomar para si o controle deste trem, pois no caso oposto eles não desempenharão nenhum papel na história e sua obra cairá em um triste esquecimento”.<sup>18</sup> Nesse sentido, vale ainda reproduzir aqui, em guisa de conclusão, uma observação de Thierry de Duve, um dos mais finos analistas dos escritos de Greenberg: “Quando Greenberg diz ‘a pintura’ ele quer dizer a ‘melhor pintura’. E quando ele diz ‘modernismo’, ele quer dizer o ‘melhor da arte moderna’.”<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Arthur C. Danto, “Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d’art essentialiste”, in *Les cahiers du Musée national d’art moderne*, op. cit., pp. 27-28.

<sup>19</sup> Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Dis Voir, 1996, p. 52.

