

Clement Greenberg

e o DEBATE CRÍTICO

ESTANTE ENTRADA
PRATELEIRA 4

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Fernando Henrique Cardoso

MINISTRO DA CULTURA
Francisco Weffort

Fundação Nacional de Arte – Funarte

PRESIDENTE
Márcio Souza

Coordenação de Artes Visuais
COORDENADOR
Fernando Cocchiarale

Clement Greenberg

e o DEBATE CRÍTICO

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

TRADUÇÃO
Maria Luiza X. de A. Borges

Ministério da Cultura
Funarte

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. (021) 240-0226/fax (021) 262-5123

Todos os direitos reservados
A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação do copyright. (Lei 5.988)

Fundação Nacional de Arte – Funarte
rua da Imprensa 16, 7º andar
20030-120 Rio de Janeiro, RJ
tel. (021) 297-6116/fax (021) 266-4895

Departamento de Ação Cultural
Gilberto Vilar

Produção Editorial
José Carlos Martins

Coordenação de Edições
Ana Fanfa

Edição de Texto
Ivan Junqueira

Divisão de Texto
Ivan Junqueira

Edições de Artes Visuais
Luiza Interleghi

Capa e Projeto Gráfico
Elizabeth Laffayette

Catálogo-na-fonte
Funarte / Departamento de Pesquisa e Documentação

Clement Greenberg e o debate crítico / Organização,
apresentação e notas Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello;
tradução Maria Luiza X. de A. Borges – Rio de Janeiro :
Funarte Jorge Zahar, 1997. 280p.

ISBN 85-85781-31-9
ISBN 85-7110-383-6 (JZE)

1. Arte-crítica. I. Ferreira, Glória, org. II. Mello, Cecília Cotrim de. III.
Borges, Maria Luiza X. de A.

CDD-701.18

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
DÉBATE 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 Damisch
Janice Greenberg
Ann Hindry
Rosalind Krauss
Jacinto Lagueira
Annalee Newman
John O'Brian
Sheila Schwartz
Leo Steinberg
Lilian Tone
Jesse D. Wolff

Não ficaria surpreso em saber que Clement Greenberg foi mais discutido que lido no Brasil. Fui informado de que, até agora, só dois de seus artigos haviam sido traduzidos para o português* – o famoso (ou melhor, polêmico) “Pintura modernista”, de 1960, e “Depois do expressionismo abstrato”, de 1962 – e as publicações em que esses artigos se encontravam estão esgotadas. O reconhecimento de Greenberg nos países não anglófonos – a França inclusive, apesar de ser um dos lugares que dispensaram mais atenção à sua obra – se deveu mais à sua fama do que à leitura em si dos escritos. Até recentemente, era impossível ler Greenberg a sério em qualquer língua, afora o inglês. Sua reputação no exterior como um teórico e crítico de arte moderna, portanto, precedeu avaliações críticas de sua *prática* real. A maioria dos historiadores da arte de língua inglesa (incluindo alguns que contribuem para este volume) argumentaria que a versão do modernismo de Greenberg, produzida sob o signo da *Pax Americana*, foi a mais influente desde a Segunda Guerra Mundial, mas os países de língua portuguesa ainda não tiveram condições de julgar tal assertiva.

A publicação de *Clement Greenberg e o debate crítico*, escrupulosamente preparado e organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello, fornece aos leitores uma oportunidade de chegar às suas próprias conclusões sobre as alegações e reivindicações de Greenberg em favor da arte moderna. Em 1982, quando tomei a iniciativa de reunir e editar a produção do crítico – o material foi publicado em quatro volumes sob o título *The Collected Essays and Criticism, 1939-1969* (Chicago, University of Chicago Press, 1986 e 1993) –, Greenberg havia publicado uma coletânea de seus ensaios críticos, *Art and Culture* (Boston, Beacon Press,

* A tradução brasileira de *Arte e cultura*, uma coletânea de 37 artigos, organizada pelo próprio Greenberg, foi publicada pela editora Ática no final de 1996. (N.O.)

1961). Em *Arte e cultura*, Greenberg reservou-se o privilégio de escolher e rever o que havia sido anteriormente publicado. Ele escreveu no prefácio: “Este livro não pretende ser um registro completamente fiel de minha atividade como crítico. Não apenas muita coisa foi alterada, como muito mais foi descartado do que incluído. Eu não nego ser um desses críticos que se educam em público, mas não vejo razão para que toda a precipitação e o desperdício envolvidos em minha auto-educação devam ser preservados num livro.”

Em *The Collected Essays and Criticism*, adotei um ponto de vista contrário sobre “a precipitação e o desperdício” envolvidos na “auto-educação” de Greenberg. Juntos, os volumes constituem uma defesa da recuperação e preservação do espectro completo de sua crítica. Se Greenberg não pretendia que *Arte e cultura* fosse “um registro completamente fiel” de sua atividade como crítico – mas antes uma seleção de ensaios e artigos revistos e por vezes substancialmente alterados –, minha intenção foi precisamente outra: registrar fielmente sua atividade como crítico. Em vez de uma seleção de textos revistos e polidos, preferi manter cada uma das peças de sua obra, por mais irrelevante, todas não revistas e em sua forma original. Como um resenhista escreveu, com certo toque de malícia, os volumes representam Greenberg por inteiro e sem verniz, “o bom, o mau e o feio”.

As organizadoras deste livro decidiram publicar somente os escritos não revistos de Greenberg. Concordo enfaticamente com essa decisão. Elas estão oferecendo aos leitores as primeiras reações de Greenberg à cultura visual da modernidade com que se defrontou, não seus segundos pensamentos expurgados (por mais interessantes que estes por vezes se provem). Em seus escritos não revistos o tom de dissensão na voz de Greenberg, rápido em descartar o que parecia espúrio na cultura contemporânea, tem uma mordacidade e contundência que freqüentemente falta ao material revisto e retrabalhado de *Arte e cultura*. Há outra questão problemática relacionada a *Arte e cultura*. Ao reunir o material, Greenberg deixou de fora o ensaio “Rumo a um mais novo Laocoonte”, de 1940, embora este funcione como o acompanhamento necessário a “Vanguarda e kitsch”, publicado no ano anterior. As organizadoras tiveram aqui a perspicácia de tornar a uni-los ao compor este volume. Juntos, os ensaios prenunciam a direção de grande parte dos escritos críticos subseqüentes de Greenberg, formulando argumentos convincentes para uma teoria da cultura ocidental desde meados do século XIX – teoria de uma cultura historicamente consciente, uma cultura de vanguarda.

O sucesso internacional do expressionismo abstrato e da escola de Nova York durante os anos 1950 e a crescente reputação de Greenberg como seu mais poderoso intérprete pressionaram-no a estender sua *expertise* e suas atividades a outros campos da cultura visual. Ele foi solicitado a atuar como curador de exposições, tal como a mostra “Post Painterly Abstraction” para o Los Angeles County Museum of Art, em 1964; a preparar artigos, como “Pintura modernista”, para serem transmitidos pela Voz da América – programa radiofônico do governo dos Estados Unidos, usado como instrumento de propaganda da política externa americana; e a escrever para revistas glamourosas americanas, como *House and Garden* e *Vogue*. Foi também convidado a visitar países estrangeiros. Na década de 1960, Greenberg viajou com freqüência para fora da cidade de Nova York e para além das fronteiras dos Estados Unidos. Em 1964, por exemplo, foi a Buenos Aires como jurado de uma exposição internacional, visitando o Brasil e outros países sul-americanos em sua viagem de volta aos Estados Unidos.

Paradoxalmente, o reconhecimento da importância de Greenberg como crítico de arte durante os anos 60 cresceu na proporção inversa da influência direta de sua crítica. A disseminação generalizada de suas idéias e a aceitação de suas teorias como constitutivas do cerne irrefutável da crítica modernista, anunciaram o colapso iminente do paradigma que propôs para a arte moderna. E, de fato, o momento coincidiu com a ascensão da *pop art*, uma evolução rejeitada por Greenberg, em parte, por lidar com as imagens da cultura de massa. Pouco tempo depois, as intervenções conceitualista, pós-minimalista, feminista e pós-colonialista na arte violaram os mais importantes princípios do modernismo greenberguiano. (Quem sabe seria esta uma razão para que os escritos de Greenberg tenham sido tão pouco traduzidos, até recentemente?)

A publicação de *The Collected Essays and Criticism* levou necessariamente a uma reavaliação da obra e da posição crítica de Greenberg. Sua apresentação completa – ou quase completa, porque os textos posteriores a 1969 ainda estão por ser reunidos e republicados – permitiu que sua prática fosse vista como muito mais variada e contraditória do que se havia pensado antes. Permitiu também que seu trabalho pudesse ser considerado pelas idéias incisivas e ainda relevantes sobre as tarefas que a crítica de arte contemporânea deve desempenhar. Parafraseando o que Greenberg disse uma vez sobre o filósofo Immanuel Kant, devemos reconhecer que em suas resenhas e ensaios ele criticou os meios da própria crítica. Quando Greenberg

discordava de outros autores que escreviam sobre arte, era porque sempre encontrava algo de que *valia a pena* discordar. Se o presente volume tiver o impacto que espero, será porque os brasileiros terão encontrado no livro idéias que *valem a pena*, para concordar e discordar.

John O'Brian
University of British Columbia
Vancouver, Canadá

Em nosso trabalho de seleção e organização dos textos aqui reunidos, as “Notas autobiográficas” de Clement Greenberg revelaram-se as mais apropriadas para dar início a esta coletânea. De fato, foi impossível resistir à tentação de deixar que as próprias palavras do crítico o apresentassem. Em suas “Notas”, a crítica de arte aparece como o que há de mais ingrato na escrita “elevada”. Um grande desafio, escreve o autor, que talvez não valha a pena, e que poucos realizaram bem a ponto de ficar na história.

Entretanto, é como herói desse desafio e ator incontornável do panorama artístico americano do pós-guerra que Greenberg se inscreve na história da arte deste século. Crítica e história da arte sendo aqui compreendidas no sentido de algo que se faz a cada momento, seguindo o desdobramento de cada obra, enfim, no sentido da crítica baudelaireana, parcial, apaixonada, política, “isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes”.

A colaboração de Greenberg, especialmente sobre arte, na *Partisan Review* se inicia com dois ensaios sobre as *condições de possibilidade* da arte moderna: “Vanguarda e kitsch” e “Rumo a um mais novo Laocoonte”.¹ Retomando temas como arte elevada versus kitsch, ou a delimitação das esferas nas artes (uma referência clara ao *Laokoon*, de Lessing), o crítico esboça os fundamentos estéticos do que será sua defesa intransigente da arte abstrata e da “pintura à americana”.

As “Notas autobiográficas” remetem a um momento singular, no qual a reflexão de Greenberg sobre o desempenho de sua crítica na história da arte moderna coincide com um ponto de inflexão de seu próprio percurso, passando da adoção da crítica como mero exercício do juízo estético à atuação no meio de arte americano. Essa virada se faz sentir na sua resistência à *pop art* ou ao minimalismo.

O fato de que a atividade da crítica venha a engendrar o destino da produção artística pode ser visto como uma distorção, mas não deixa de

ser um sintoma do sistema de arte das últimas décadas. No caso de Greenberg, a acuidade de sua inteligência visual torna-se comprometida com um julgamento que acaba por postular convenções, diretrizes e excomunhões.

As “Notas” revelam, ainda, um dos aspectos da crítica de arte moderna: seu caráter autodidata. O texto que encerra a presente coletânea, “O autodidata”, de Hubert Damisch, trata desse tema. Autodidas seriam também Lessing, Winckelmann e Diderot – que participaram de um momento fundador da estética, da história e da crítica de arte –, assim como o mais próximo antecessor de Clement Greenberg: Charles Baudelaire.

Em *Arte e cultura* (1961), Greenberg reescreve alguns de seus textos, alegando que essa primeira compilação de seus escritos não deveria ser um testemunho fiel de sua atividade como crítico de arte. As revisões se justificariam, segundo ele, pelo caráter autodidata de sua formação, de uma educação “em público”, submetida a caprichos, precipitações e excessos que não caberia manter em um livro. Há, na história da arte, outros exemplos de versões diferentes de um mesmo texto, como o *De pictura*, de Alberti. As duas edições – a italiana e a latina, publicadas no intervalo de um ano – eram destinadas a públicos diversos, os artistas e os humanistas. Não estamos, portanto, diante da mesma questão. No caso de Greenberg, trata-se antes da transformação da leitura de certas obras, além da revisão de algumas formulações teóricas. As duas versões dos ensaios de Greenberg – a original e a revista para *Arte e cultura* – não parecem apontar para um divisor de águas em sua obra, nem para hipotéticos primeiro e segundo movimentos de sua crítica. Entretanto, indicam algumas transformações radicais e não deixam de refletir o vínculo do crítico com os rumos da produção artística. Uma leitura comparada dessas versões surpreende também pela extrema atenção à *qualidade* do texto – marca greenberguiana.

Ao priorizar os ensaios mais teóricos e em suas versões originais, esta coletânea pretende justamente revelar o crítico em seu embate direto com o fato plástico. Apresentados em ordem cronológica, os onze ensaios e a entrevista com Greenberg cobrem mais de cinquenta anos de sua atividade. A escolha dos textos de Greenberg enfatiza sua defesa teórica da abstração, em particular sua análise do desdobramento histórico da arte abstrata no contexto americano – do expressionismo abstrato, como ápice da arte moderna, a uma nova espécie de maneirismo, como seu posterior declínio. Nossa atenção voltou-se para a edição completa de seus escritos (de 1939 a 1969), reunidos em

quatro tomos por John O’Brian – também prefaciador do presente volume –, e para textos publicados em diversas revistas de arte depois que Greenberg abandonou sua coluna de crítico regular em *The Nation*, em 1949. Tivemos ainda a preocupação de esclarecer, em notas à parte, as alterações feitas posteriormente pelo autor nos textos que também constam de *Arte e cultura*.²

A leitura da obra de Greenberg, hoje e mais precisamente desde os anos 60, não está desvinculada do debate que a envolve, tanto aquele paralelo ao desenvolvimento de sua atividade quanto o que, tomada alguma distância, reavalia sua contribuição. Assim, consideramos imprescindível que esta coletânea apresentasse, além de ensaios de Greenberg, textos de autores que, ao longo de quatro décadas, enfrentaram o desafio greenberguiano. Da imensa produção teórica sobre a crítica modernista, a bibliografia no final deste volume traz uma seleção dos principais títulos sobre Greenberg, dentre os quais merece destaque a importante contribuição de Thierry de Duve.

Se os primeiros ensaios críticos de Greenberg, como “Vanguarda e kitsch” e “Rumo a um mais novo Laocoonte”, afirmam-se como a defesa intransigente da cultura ocidental face à iminência dos totalitarismos, os anos 70 revelam um esforço teórico diante daquilo que o crítico considera uma nova ameaça para a arte: as novas tendências, como a *pop art*, a arte conceitual, o minimalismo. Greenberg publicou durante essa década, em várias revistas de arte, cerca de dez ensaios intitulados “Seminários”. Repensar a estética não será algo desvinculado do juízo crítico e, mesmo para o Greenberg “teórico”, este juízo permanecerá estreitamente ligado a uma experiência pessoal e cotidiana da arte. No “Seminário seis”, Greenberg manifesta seu receio com relação ao futuro da arte e da estética diante “do tédio e da vacuidade” da produção recente. Retomando a linha mestra de sua visão do modernismo, o crítico volta-se então para a análise de aspectos da obra de Duchamp, o contra-exemplo por excelência.

Em “Pintura modernista”, Greenberg retoma outro *motivo* que percorre sua obra, desde “Vanguarda e kitsch” até seus últimos ensaios, como “Moderno e pós-moderno”,³ passando pelos “Seminários”: a essência do modernismo, que para ele está na inscrição da crítica no âmbito de cada disciplina, “no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar a si mesma”. É em Kant que Greenberg vai buscar o rigor da reflexão estética, assim como um caminho seguro em direção à autonomia das esferas: a crítica que, na reflexão, compreende-se a si mesma. Ele vai exigir da arte o rigor da

autodefinição e o sacrifício aos seus próprios meios, ou seja: da pintura, a planaridade (*flatness*), da escultura, a progressiva literalidade, submetida porém a um passado pictórico.

Se essa exigência de rigor ainda pode ser vista como uma simples “descrição” ou transforma-se em dogma – ameaçando inverter a própria palavra kantiana (a falta de conceitos, a priori fundamental) e despertando uma reação “de extrema vulgaridade” –, a questão permanece. O debate em torno de Greenberg tampouco a esgota, não fazendo mais do que ressaltar a impossibilidade de reduzir suas posições a meros “decretos estéticos”.

“A beleza da contribuição greenberguiana reside no fato de que ele propôs ao mesmo tempo uma nova narrativa, uma definição do modernismo e um quadro crítico apropriado tanto à narrativa que apresenta quanto à época de que trata”, diz Arthur Danto, em sua conferência no decisivo Colóquio Greenberg, em Paris. A influência do crítico no meio de arte americano torna-se impositiva a partir do final dos anos 50, já que o hiato entre o “foi assim” e o “deve ser assim” é muitas vezes transposto em seu discurso afirmativo e vigoroso. Sua argumentação pretende-se meramente descritiva, mas é acusada de doutrinária pela maioria de seus opositores. Essa discussão está presente na série de ensaios publicada pela revista *Artforum*, sob a rubrica “Problems of criticism”, da qual Greenberg participa com “Queixas de um crítico de arte”. Aí, após ministrar pacientemente “pequenas lições de estética elementar”, o crítico traça a defesa de suas posições, reclamando a diferença entre “descrever” e “prescrever”. Tal *descrição*, como observa Arthur Danto, “ao apresentar uma história que avança nos trilhos da necessidade em direção a resultados inelutáveis, não poderia deixar indiferentes os artistas comprometidos com seu futuro”. Em “Necessidade do formalismo”, Greenberg seguirá avançando nesses “trilhos” com admirável vigor, expondo seus princípios sobre a arte modernista e fazendo a defesa da *qualidade*. Se, em suas queixas, uma das acusações que rejeita é a de ser formalista – o que implicaria a possibilidade de se separar, na obra de arte, forma e conteúdo –, nesse texto insiste na “ênfase artesanal e formalista do modernismo”, isto é, ênfase nos meios próprios de cada arte.

Os textos apresentados na segunda parte deste livro articulam-se em torno desse debate. Jean-Pierre Ciqui e Yve-Alain Bois são autores cuja produção não se dá em confronto direto com Greenberg, mas se inscreve no âmbito de uma reavaliação histórica de sua crítica. Timothy Jim Clark, tido por Greenberg como seu “amigo marxista”, manifesta suas reservas

com relação à pertinência dos fundamentos marxistas da crítica greenberguiana em “A teoria da arte de Clement Greenberg”.⁴

Na França, a difusão do pensamento do crítico americano deu-se de forma mais ampla apenas a partir dos anos 70, e já acompanhada de uma avaliação crítica. “Pintura modernista” é publicado em 1974, no *Peinture, Cahiers Théoriques*, e Yve-Alain Bois reúne os textos de Greenberg sobre Pollock numa edição da revista *Macula*, de 1977. Em 1993, o Colóquio Greenberg – uma das referências fundamentais sobre sua obra –, realizado no Centre Georges Pompidou sob a coordenação de Jean-Pierre Ciqui e Daniel Soutif, participa desse esforço de releitura: a inscrição de Greenberg na história da arte. Das atas do colóquio é publicada aqui, além do ensaio de Hubert Damisch – que aborda a defesa da arte abstrata por Greenberg no contexto histórico americano –, a entrevista concedida pelo crítico a Ann Hindry às vésperas do evento e a menos de um ano de sua morte. Foi através desse documento, em vídeo, que Greenberg se fez presente nos dois dias de exaltadas discussões nos subsolos do Beaubourg. A entrevista encerra a primeira seção desta coletânea.

Dentre os contemporâneos de Greenberg, Harold Rosenberg – eterno espelho – disputa com o crítico a análise dos fundamentos do expressionismo abstrato, assim como a própria etiqueta do movimento. “Abstração pós-pictórica”, de Greenberg, e “*Action painting*: crise e distorções”, de Rosenberg, são ensaios que mostram a extensão das divergências entre os dois autores. Greenberg vê no expressionismo abstrato (ou abstração pictórica, como prefere) uma afirmação do pictórico (*Malerische*) em reação ao rigor linear do cubismo sintético. Já Rosenberg, opondo-se radicalmente à filosofia da história que perpassa os escritos de Greenberg, defende a idéia da *action painting* de que a tela surge como uma arena aberta para a ação do artista: “O que passa para a tela não é uma imagem, mas um fato, uma ação.”⁵

Em meados dos anos 50, Leo Steinberg propõe, a partir de sua apreciação da obra de Jasper Johns, uma nova leitura do fato estético, não mais fundada em critérios formais. Em “Outros critérios”, Steinberg interroga a concepção crítica e histórica de Greenberg, ampliando o domínio da discussão sobre planaridade e ilusionismo, do cubismo ao Renascimento. Outros critérios serão também exigidos por Rosalind Krauss. Formada na escola greenberguiana (os *Greenberguers*, segundo Donald Judd), em “Uma visão do modernismo”, a autora põe em questão os princípios que norteiam a crítica de Greenberg, sobretudo a concepção de desenvolvimento

histórico da arte moderna, linear e sem fratura. No caso desses autores, o movimento de busca de novos critérios surge de uma estreita convivência com a crítica de Greenberg, preservando sua maior herança: a atenção a cada obra.

Nos anos 60, a reflexão dos artistas vem ainda se somar ao já complexo domínio da crítica de arte. Surgidos da própria gênese das obras, os escritos de artistas ganham novo estatuto, enfrentando os críticos “profissionais”. Barnett Newman é, sem dúvida, um dos precursores dessa nova situação. Em 1957, no texto aqui traduzido, o artista contrapõe a Greenberg uma interpretação de sua própria pintura.

Mas Barnett Newman também se oporá a Greenberg no que diz respeito ao destino da pintura americana. Para ele, é da consciência da morte da pintura que advém a força da arte produzida nos Estados Unidos: pintar como se a pintura jamais tivesse existido. Já o crítico afirma que, seja qual for a direção futura da arte abstrata, sempre poderemos retrair sua origem dentro da arte ocidental.

Até fins dos anos 40, Greenberg ainda fala, desolado, de uma arte americana que não consegue alcançar nem a originalidade nem a qualidade da arte européia: se Pollock fosse francês, seria considerado um mestre. Será outro o tom de sua investida, em 1964, contra a arte e a crítica francesas, tanto que fará uma revisão dos últimos anos de mestres como Picasso e Léger. Não se pode esquecer, entretanto, que já em fins dos anos 50, nas principais capitais européias, a acolhida da exposição “The New American Painting” (organizada pelo The International Program of the Museum of Modern Art) foi nada menos do que triunfal. Assim, apesar da incapacidade anunciada por Greenberg de “digerir algo que não seja o kitsch”, o projeto de constituição da cultura americana – que o crítico remete a Whitman – parece enfim ter êxito, com “*parfum de grand art*”.

Notas

1. A primeira contribuição de Greenberg na *Partisan Review*, célebre revista cultural da esquerda americana, no início de 1939, foi uma crítica da novela “Um vintém para o pobre”, da *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht. No final de 1989, numa entrevista a Saul Ostrow, o autor declara que sua reflexão sobre Brecht o teria levado a escrever sobre a relação entre vanguarda e cultura de massa: “Meus amigos e eu mesmo desprezávamos o stalinismo, e a

noção de uma cultura proletária havia sido desacreditada anos antes. ‘Vanguarda e kitsch’ foi escrito nesse clima, não como uma resposta a isso. Eu estava interessado na tentativa de Brecht de falar para muitos. Isso me fez pensar. Digo então, às claras, em ‘Vanguarda e kitsch’, o que muitos sabiam ou acreditavam pela metade. Esta é a razão do sucesso de meu artigo” (“*Avant-garde and kitsch, fifty years later*”, 1989).

2. Trata-se de quatro textos: “Vanguarda e kitsch”, sem modificações do autor, “A nova escultura”, “Pintura à americana” e “A revolução da colagem”, estes substancialmente revistos.

3. Em “Modern and post-modern” (*Arts Magazine*, fev. 1980), Greenberg propõe uma redefinição de “moderno”, a começar pela mudança do termo para “modernismo”, já que: “Modernismo tem a grande vantagem de ser um termo mais localizável historicamente, que designa um fenômeno definível historicamente – e não apenas em termos cronológicos. Algo que começa em um certo tempo, e pode ou não chegar até nossos dias.”

4. Intitulado em sua primeira versão, “More on the differences between Comrade Greenberg and ourselves”, esse texto desencadeia uma polêmica com Michael Fried, que vê na argumentação de T.J. Clark os mesmos erros de avaliação de Greenberg. Dos três textos envolvidos nesse episódio, apresentamos aqui o primeiro deles, de Clark, em sua segunda versão, cujas notas remetem à polêmica. Para os outros dois textos, “How modernism works: a response to T.J. Clark” e “Arguments about modernism: a reply to Michael Fried”, ver: F. Frascina (org.), *Pollock and After, the Critical Debate*.

5. Em seu famoso ensaio “The American action-painters” (trad. bras. in H. Rosenberg, *A tradição do novo*), Rosenberg propõe a noção de *action painting* em oposição ao que Greenberg defendia como “abstração pictórica”. A discussão é centrada em Pollock: Greenberg vê no entrelaçamento de linhas viscosas e fluidas do pintor uma síntese particular entre a planaridade física da tela e o ilusionismo espacial da pintura enquanto dado fenomenológico. A análise de Rosenberg parte da idéia de uma reversibilidade entre arte e vida, segundo a qual a tela não seria dissociada do gesto que a gerou. Essas formulações serão decisivas nas leituras posteriores da obra de Pollock por artistas como Allan Kaprow ou Andy Warhol. No entanto, em “How art writing earns its bad name” (1962), uma espécie de resposta a Rosenberg, Greenberg afirma: “Pollock disse-me, timidamente, que muitas das principais idéias do artigo ‘Action painting’ surgiram de uma conversa de bêbado que ele teve com Rosenberg durante uma viagem entre East Hampton e Nova York.”

Clement Greenberg

P A R T E I

Nasci no Bronx, em Nova York, o mais velho de três filhos. Meu pai e minha mãe tinham vindo, cada um por seu próprio caminho, do enclave cultural lituano-judaico do nordeste da Polônia, e comecei a falar ao mesmo tempo iídiche e inglês. Quando eu tinha cinco anos nós nos mudamos para Norfolk, na Virgínia, mas voltamos para Nova York – para o Brooklin dessa vez – quando eu tinha 11 anos, e a partir de então ficamos por ali. Nessa época meu pai havia amealhado dinheiro suficiente para passar de comerciante de roupas a fabricante de artigos em metal. Não me lembro, no entanto, de jamais ter havido, na nossa família, qualquer preocupação com dinheiro ou algum receio que este viesse a faltar para alguma coisa. O que não quer dizer que fôssemos ricos.

Freqüentei a escola pública em Norfolk e no Brooklin, fiz o último ano do secundário na Marquand School e cursei o bacharelado na Syracuse University (1930). Depois da faculdade, fiquei uns dois anos e meio quieto em casa, numa aparente ociosidade, mas na verdade durante esse tempo aprendi alemão e italiano, além de francês e latim. Nos dois anos seguintes, trabalhei em St. Louis, Cleveland, São Francisco e Los Angeles numa aventura canhestra e malograda de meu pai no ramo de artigos de armarinho por atacado; mas descobri que minha disposição para os negócios não chegava a ser uma vocação. No ano seguinte eu me sustentei fazendo traduções. Em 1934 casei-me, um ano depois tive um filho, Daniel – e dali a um ano estava divorciado. No início de 1936 comecei a trabalhar para o governo federal, primeiro no escritório da Comissão do Serviço Civil em Nova York, depois na Administração dos Veteranos e finalmente (em 1937) na Divisão de Avaliação da Alfândega do Porto de Nova York. Até então eu vinha fazendo tentativas esparsas de escrever, mas nessa altura comecei a sério, nas horas vagas que tinha no trabalho – que não eram poucas –, e logo comecei a ser publicado.

Quando criança fui um desenhista precoce, e continuaria, obsessivamente, a fazer desenhos e esboços até a faculdade; aos poucos, porém, passei a ficar muito mais interessado em literatura do que em arte (assunto que até hoje considero árduo de ler), e assim, quando comecei a escrever, foi sobretudo a respeito de literatura. A *Partisan Review* foi a primeira a publicar minhas críticas, em 1939, e em 1940 tornei-me um de seus editores. No final de 1942 pedi demissão, ao mesmo tempo, da revista e da Alfândega, e passei a maior parte de 1943 na Força Aérea Militar. Após um período de *free-lancing* e tradução, fui contratado, em agosto de 1944, como editor administrativo do *Contemporary Jewish Record*, uma publicação bimensal do Comitê Judaico Americano; quando o *Record* foi substituído por *Commentary*, continuei como editor associado deste último, e permaneço até hoje.

Nesse meio tempo, meu interesse pela arte ressurgira e se tornara bem mais consciente do que antes; isto é, eu já não tinha como garantida a validade de minhas opiniões em matéria de pintura e de escultura, e comecei a me sentir *responsável* por elas. No final de 1941 eu já escrevia um ou outro texto sobre arte para *The Nation*, para a qual já vinha fazendo resenhas de livros, e em 1944 tornei-me crítico de arte regular da revista. Ao mesmo tempo, escrevia críticas de arte esporádicas para outros periódicos e resenhas o bastante — nem todas sobre livros de arte — para ficar saturado. Assim, em 1949 abri mão da coluna da *Nation*, embora por mais um ou dois anos tenha continuado a escrever com certa regularidade para a *Partisan Review*, que, sendo bimensal, me permitia tomar fôlego entre um fechamento e outro. Em 1951, porém, desisti disso também, e desde então venho tentando trabalhar em coisas, dentro e fora da arte, que têm menos a ver com o panorama atual. O único livro que pode me ser creditado até agora é um pequeno livro, *Joan Miró*. Neste momento estou preparando um ainda menor sobre Matisse.

Ninguém escreveu coisa alguma a meu respeito, embora alguns de meus lapsos tenham sido discutidos nas resenhas de meu livro sobre Miró — e eu tenha sido mencionado, em geral de maneira bastante desfavorável, num ou noutro artigo ou livro. Fiquei no entanto satisfeito quando Alfred Barr, em seu livro sobre Matisse, mencionou-me não só como crítico mas como pintor; tenho pintado cada vez mais a sério nos últimos dez anos. A crítica de arte, eu diria, é a mais ingrata forma de escrita “elevada” que conheço. Seria uma das mais desafiadoras — talvez pelo fato de que poucos a tenham realizado bem o bastante para serem lembrados —, mas não estou certo de que o desafio valha a pena.

Nota das organizadoras

Escrito em 1953 por ocasião do lançamento de seu livro *Matisse* (Nova York, H.N. Abrams), este ensaio só foi publicado em 1955 no *Twentieth Century Authors* (primeiro suplemento), Nova York, The H.W. Wilson Company (CG III).

Nascido em 16 de janeiro de 1909 e falecido em 7 de maio de 1994 no início dos anos 50, quando se dá o reconhecimento internacional da arte norte-americana, Greenberg é igualmente reconhecido como o defensor incontestado dessa arte e fundador de um novo tipo de crítica de arte. São célebres suas análises em *The Nation*, *Partisan Review*, *Art News* e *Art and Literature*. Começam então os primeiros questionamentos de seu “sistema” e de sua ingerência na cena artística norte-americana. Uma ampla cronologia do crítico é apresentada em cada volume de *CG*.

LEITURA SUGERIDA: sobre o percurso de Greenberg, ver: Max Kozloff, “The critical reception of abstract-expressionism”, *Arts Magazine*, 1965; D.B. Kuspit, *Clement Greenberg Art Critic*, 1979; B.R. Collins, “Clement Greenberg and the search for abstract expressionism’s successor: a study in the manipulation of avant-garde consciousness”, 1987; além dos artigos de A. Danto, “Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d’art essentialiste”, H. Damisch, “O autodidata” (cf. nesta edição) e John O’Brian, “Comme les textes sur l’art ont acquis leur bonne réputation”, 1993.

Uma mesma civilização pode produzir simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de T.S. Eliot e uma canção de cabaré; uma pintura de Braque e uma capa do *Saturday Evening Post*. Todos os quatro são da ordem da cultura e, claramente, partes da mesma cultura e produtos da mesma sociedade. A conexão entre eles, porém, parece terminar aqui. Um poema de Eliot e um poema de Eddie Guest – que perspectiva cultural será ampla o bastante para nos permitir situá-los numa relação esclarecedora entre si? O fato de tal disparidade existir no âmbito de uma mesma tradição cultural, que não foi nem é posta em questão – indica que essa disparidade faz parte da ordem natural das coisas? Ou será ela algo de inteiramente novo, e específico de nossa época?

A resposta envolve mais do que uma investigação no campo da estética. Parece-me ser preciso examinar mais de perto, e de maneira mais original do que até agora, a relação entre a experiência estética tal como vivida por um indivíduo específico – não o indivíduo em geral – e os contextos sociais e históricos em que essa experiência tem lugar. O que vier à luz vai responder, além da questão acima formulada, a outras questões, talvez mais importantes.

I

À medida que, no curso de seu desenvolvimento, uma sociedade se torna cada vez menos capaz de justificar a inevitabilidade de suas formas particulares, ela rompe com as noções consensuais das quais, forçosamente, artistas e escritores dependem em grande parte para se comunicar com seu público. Torna-se difícil pressupor qualquer coisa. Todas as verdades que envolvam religião, autoridade, tradição ou estilo passam a ser questionadas, e o escritor ou artista deixa de ser

capaz de avaliar a reação de seu público aos símbolos e referências com que trabalha. No passado, esta situação geralmente se resolvia através de um alexandrismo inerte, um academicismo onde questões realmente importantes permaneciam intocadas já que envolviam controvérsia, e onde a atividade criadora se reduzia a um virtuosismo de pequenos detalhes formais, sendo todas as questões mais amplas decididas a partir dos precedentes estabelecidos pelos grandes mestres. Os mesmos temas variavam mecanicamente em centenas de obras diferentes, e contudo nada de novo era produzido: poemas de Estácio, verso mandarim, escultura romana, pintura *beaux-arts*, arquitetura neo-republicana.

Um dos sinais de esperança em meio à decadência de nossa atual sociedade é o fato de que nós – alguns entre nós – relutamos em aceitar esta última fase para nossa própria cultura. Na tentativa de ir além do alexandrismo, parte da sociedade burguesa ocidental produziu algo jamais visto até então: cultura de vanguarda. Uma consciência superior da história – mais precisamente, o surgimento de um novo tipo de crítica da sociedade, a crítica histórica – tornou isso possível. Essa crítica não confrontou nossa atual sociedade com utopias atemporais, mas examinou profundamente, em termos históricos e de causa e efeito, os antecedentes, as justificativas e as funções das formas que residem no seio de toda sociedade. Assim, nossa atual ordem social burguesa revelou-se não uma condição de vida eterna, “natural”, mas apenas o último termo de uma sucessão de ordens sociais. Novas perspectivas desse tipo, tornando-se parte da consciência intelectual avançada das quinta e sexta décadas do século XIX, logo foram absorvidas por artistas e poetas, ainda que de forma inconsciente na maior parte dos casos. Não foi por acaso, portanto, que o nascimento da vanguarda coincidiu cronologicamente – e geograficamente também – com o primeiro surto de desenvolvimento do pensamento revolucionário científico na Europa.

É verdade que os pioneiros da boêmia – que era então idêntica à vanguarda – revelaram-se logo manifestamente desinteressados da política. Apesar disso, sem a propagação das idéias revolucionárias à sua volta, eles jamais teriam podido isolar seu conceito de “burguês” de modo a definir o que eles próprios *não* eram. Tampouco teriam tido, sem o apoio moral das ações políticas revolucionárias, a coragem de se afirmar tão agressivamente como o fizeram contra os padrões dominantes da sociedade. E isso realmente exigia coragem, pois a emigração da vanguarda da sociedade burguesa para a boêmia significou também uma emigração dos mercados capitalistas, nos quais artistas e escritores haviam sido lançados pelo declínio do mecenato aristocrático.

(Ostensivamente, pelo menos, significava isso – passar fome numa água-furtada – embora, como veremos adiante, a vanguarda tenha permanecido ligada à sociedade burguesa precisamente porque precisava de seu dinheiro.)

Ainda assim, é verdade que, tão logo conseguiu se “desprender” da sociedade, o passo seguinte da vanguarda foi o de voltar atrás e repudiar tanto a política revolucionária quanto a burguesa. A revolução foi deixada a cargo da sociedade, como parte da turbulência das lutas ideológicas que a arte e a poesia consideram tão inoportunas, desde que começam a envolver as “preciosas” crenças axiomáticas sobre as quais a cultura teve de se apoiar até agora. Revelou-se, então, que a verdadeira e mais importante função da vanguarda não era “experimental”, mas encontrar um caminho no qual fosse possível manter a cultura *em movimento* em meio à violência e à confusão ideológicas. Afastando-se completamente do público, o poeta ou artista de vanguarda procurava manter o alto nível de sua arte restringindo-a e elevando-a simultaneamente à expressão de um absoluto em que todas as relatividades e contradições seriam resolvidas ou descartadas. Surgem a “arte pela arte” e a “poesia pura”, e o tema ou conteúdo torna-se algo a ser evitado como uma praga.

Foi na busca do absoluto que a vanguarda – e também a poesia – chegaram à arte “abstrata” ou “não objetiva”. O poeta ou artista de vanguarda tenta de fato imitar Deus, criando algo válido unicamente em seus próprios termos, tal como a própria natureza é válida, tal como uma paisagem – não a sua imagem – é esteticamente válida; algo *dado*, incriado, independente de significados, similares ou originais. O conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria.

Mas o absoluto é absoluto, e o poeta ou artista, sendo o que é, cultiva certos valores relativos mais do que outros. Os próprios valores em nome dos quais ele invoca o absoluto são valores relativos, os valores da estética. Assim, ele acaba por imitar não Deus – e aqui estou usando “imitar” no seu sentido aristotélico –, mas os próprios processos e disciplinas da arte e da literatura. Esta é a gênese do “abstrato”! Ao desviar sua atenção do tema da experiência comum, o poeta ou artista a dirige para os meios de sua própria prática. O não-figurativo ou “abstrato”, se deve ter validade estética, não pode ser arbitrário e acidental, mas deve derivar da obediência a alguma injunção ou princípio de valor. Essa injunção, uma vez que se renunciou ao mundo da experiência

comum, extrovertida, só pode ser encontrada nos próprios processos ou disciplinas pelos quais a arte e a literatura já haviam imitado a experiência. Estes meios tornam-se, eles próprios, o tema da arte e da literatura. Se, para continuar com Aristóteles, toda arte e toda literatura são imitação, então o que temos aqui é a imitação da imitação. Para citar Yeats:

Nem há outra escola de canto, mas o estudo
Dos monumentos e de sua própria magnificência.²

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi e mesmo Klee, Matisse e Cézanne retiram sua inspiração principal do meio em que trabalham.³ O que anima sua arte parece residir sobretudo em sua preocupação exclusiva com a invenção e o arranjo de espaços, superfícies, formas, cores etc., deixando de lado tudo que não esteja necessariamente implicado nesses fatores. Poetas como Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Éluard, Pound, Hart Crane, Stevens, e até Rilke e Yeats, parecem concentrar sua atenção mais no esforço de criar poesia e nos próprios “momentos” da conversão poética, do que em uma experiência a ser convertida em poesia. Certamente, isso não pode excluir outras preocupações de seu trabalho, pois a poesia tem de lidar com palavras, e as palavras devem comunicar. Alguns poetas, como Mallarmé e Valéry,⁴ são mais radicais a esse respeito do que outros — sem falar daqueles que tentaram compor poesia apenas com puro som. No entanto, se a poesia fosse mais fácil de ser definida, a poesia moderna seria muito mais “pura” e “abstrata”. Assim como para os outros campos da literatura, a definição da estética de vanguarda proposta aqui não é um leito de Procusto. Mas, à parte o fato de que a maioria de nossos melhores romancistas contemporâneos freqüentaram a escola com a vanguarda, é significativo que o mais ambicioso livro de Gide seja um romance sobre a escrita de um romance, e que *Ulysses* e *Finnegan's Wake*, de Joyce, pareçam ser acima de tudo, como diz um crítico francês, a redução da experiência à expressão pela expressão, a expressão importando mais do que aquilo que está sendo expresso.

Que a cultura de vanguarda seja a imitação do processo de imitação (*the imitation of imitating*) — o próprio fato — é algo que não requer aprovação nem condenação. É verdade que essa cultura contém em si mesma algo do próprio alexandrismo que procura superar. Os versos de Yeats citados acima referiam-se a Bizâncio, que é muito próxima de Alexandria; e, em certo sentido, essa imitação do processo

de imitação é um modo superior de alexandrismo. Mas há uma diferença essencial: a vanguarda move-se, enquanto o alexandrismo permanece inerte. 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. Lutar contra a necessidade alardeando termos como “formalismo”, “purismo”, “torre de marfim” e assim por diante é tolo ou desonesto. Isto não quer dizer, no entanto, que a vanguarda seja *socialmente* favorecida por ser o que ela é. Muito pelo contrário.

A especialização da vanguarda nela mesma, o fato de seus melhores artistas serem artistas para artistas, seus melhores poetas, poetas para poetas, afastou grande número dos que anteriormente eram capazes de apreciar e admirar a arte e a literatura ambiciosas, mas que agora não têm disposição ou capacidade para se submeter a uma iniciação a seus segredos de ofício. As massas sempre permaneceram mais ou menos indiferentes à cultura em seu processo de desenvolvimento. Hoje essa cultura está sendo abandonada por aqueles a quem realmente pertence: nossas classes dominantes, pois é a elas que a vanguarda pertence. Nenhuma cultura pode se desenvolver sem uma base social, sem uma fonte estável de receita. E, no caso da vanguarda, isso era providenciado por uma elite interna às classes dominantes dessa sociedade da qual a vanguarda pretendia estar desvinculada, mas à qual sempre continuou ligada por um cordão umbilical de ouro. O paradoxo é real. E agora essa elite está minguando rapidamente. Já que a vanguarda constitui a única cultura viva que temos agora, a sobrevivência da cultura em geral no futuro próximo está ameaçada.

Não nos devemos deixar iludir por fenômenos superficiais e sucessos localizados. As exposições de Picasso ainda atraem multidões e se ensina T.S. Eliot nas universidades; as galerias dedicadas à arte modernista continuam em atividade e os editores ainda publicam alguma poesia “difícil”. Mas a própria vanguarda, já percebendo o perigo, torna-se a cada dia mais tímida. O academicismo e a arte comercial aparecem nos mais inesperados lugares. Isso só pode significar uma coisa: a vanguarda não está mais segura do público do qual depende: os ricos e os cultos.

Será a própria natureza da cultura de vanguarda a única responsável pelo perigo em que ela se encontra? Ou se trata apenas de uma perigosa responsabilidade? Haverá outros fatores, talvez mais importantes, envolvidos?

II

Onde há uma vanguarda, em geral também encontramos uma retaguarda. A verdade é que – simultaneamente à entrada em cena da vanguarda, um novo fenômeno cultural apareceu no Ocidente industrial: isso a que os alemães dão o maravilhoso nome de kitsch, a arte e a literatura populares, comerciais, com seus cromos, capas de revista, ilustrações, anúncios, ficção barata e sensacionalista, história em quadrinhos, música de cabaré, sapateado, filmes de Hollywood etc., etc. Por algum razão, esse fenômeno massivo foi encarado sempre como natural. É hora de examinar suas causas e razões.

O kitsch é um produto da revolução industrial que, urbanizando as massas da Europa ocidental e da América, implantou a chamada alfabetização universal.

Antes disso, o único mercado para a cultura formal, em contraposição à cultura popular, estivera entre aqueles que, além de saber ler e escrever, dispunham do ócio e do conforto que vão sempre de par com algum tipo de refinamento. Até então isso estivera inextricavelmente associado a saber ler e escrever. Com a introdução da alfabetização universal, porém, a capacidade de ler e escrever tornou-se quase uma habilidade menor, como dirigir um carro. Não pôde mais servir para distinguir as inclinações culturais de um indivíduo, pois não era mais a condição exclusiva de gostos refinados.

Os camponeses que se estabeleceram nas cidades, formando o proletariado e a pequena burguesia, aprenderam a ler e escrever por razões de eficiência, mas não conquistaram o ócio e o conforto necessários para o desfrute da cultura tradicional da cidade. Contudo, como as novas massas urbanas tinham perdido o gosto pela cultura popular, ambientada no campo e, ao mesmo tempo, descoberto uma nova capacidade de tédio, passam a exigir da sociedade um tipo de cultura adequado a seu próprio consumo. Para satisfazer a demanda do novo mercado, criou-se uma nova mercadoria: a cultura de *ersatz*, o kitsch, destinada aos que, insensíveis aos valores da cultura genuína, estão contudo ávidos pela diversão que só algum tipo de cultura pode fornecer.

O kitsch, que usa como matéria-prima os simulacros aviltados e academicizados da cultura genuína, vê com bons olhos e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. O kitsch é mecânico e funciona mediante fórmulas. 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.

A precondição do kitsch, uma condição sem a qual ele seria impossível, é a disponibilidade de uma tradição cultural plenamente amadurecida, de cujas descobertas, aquisições e consumada consciência de si pode tirar partido para seus próprios fins. Dela toma emprestado expedientes, truques, estratagemas, regras práticas e temas, converte-os num sistema e descarta o resto. Extrai sua seiva, por assim dizer, desse reservatório de experiências acumuladas. É isso o que realmente se pensa quando se diz que a arte e a literatura populares de nossos dias já foram a arte e a literatura audaciosas, esotéricas de ontem. Claro, não é nada disso. Ocorre que o novo é, após um certo tempo, saqueado na busca de novos “efeitos”, que são então diluídos e servidos como kitsch. Evidentemente, todo kitsch é acadêmico; inversamente, tudo que é acadêmico é kitsch. Pois o que é chamado acadêmico já não tem existência independente como tal, tendo se transformado na “fachada” presunçosa do kitsch. Métodos industriais tomam o lugar do artesanato.

Em virtude de poder ser fabricado mecanicamente, o kitsch tornou-se de uma tal maneira parte integrante de nosso sistema produtivo como a verdadeira cultura jamais o poderia, salvo acidentalmente. Capitalizado em um investimento fabuloso, ele precisa mostrar retornos compatíveis; é forçado a ampliar e, ao mesmo tempo, manter seus mercados. Embora o kitsch seja por essência seu próprio vendedor, para ele foi criada uma formidável máquina de vendas que exerce pressão sobre cada membro da sociedade. Armadilhas são montadas até naquelas áreas que formam, por assim dizer, as reservas da cultura genuína. Não basta hoje em dia, num país como o nosso, ter uma inclinação para a cultura; é preciso sentir por ela uma verdadeira paixão, que dê forças para resistir aos artigos falsos que a todos cercam e são impostos desde o momento em que se tem idade bastante para ler os suplementos de histórias em quadrinhos. O kitsch é ardiloso. São muitos os diferentes níveis em que opera, e alguns destes são elaborados o bastante para colocar em perigo quem busca ingenuamente a verdadeira luz. Uma revista como a *New Yorker*, que é fundamentalmente um kitsch de alta classe para o comércio de luxo, transforma e dilui uma grande quantidade de material de vanguarda para seus próprios fins. Aliás, nem todo item do kitsch é completamente desprovido de valor. Aqui e ali ele produz algo de valor, com autêntico sabor popular; e esses casos acidentais e isolados já enganaram pessoas que deveriam ter bom senso.

Os enormes lucros do kitsch são, para a própria vanguarda, uma fonte de tentação a que seus membros nem sempre resistiram. Escritores e artistas ambiciosos consentem em modificar seu trabalho sob a pressão do kitsch, quando não sucumbem inteiramente a ele. Surgem assim aqueles enigmáticos casos fronteirços, como o do romancista popular Simenon, na França, e o de Steinbeck neste país. Seja como for, o saldo final é sempre em detrimento da verdadeira cultura.

O kitsch não ficou confinado às cidades em que nasceu, mas se espalhou pelo campo, exterminando a cultura popular. Não mostrou tampouco qualquer consideração por fronteiras geográficas nacionais e culturais. Sendo mais um produto de massa da indústria ocidental, o kitsch realizou uma triunfante volta ao mundo, esmagando e desfigurando culturas nativas em cada país colonial, um após outro, de tal modo que está prestes a se tornar uma cultura universal, a primeira cultura universal jamais vista. Atualmente, o nativo da China, e até mesmo o índio sul-americano, o indiano, e inclusive o polinésio, passaram a preferir, aos produtos de sua arte nativa, capas de revista, suplementos ilustrados e moças de calendário. Como explicar sua virulência, seu irresistível poder de atração? Naturalmente, o kitsch feito à máquina pode ser vendido mais barato que o artesanato do nativo, o prestígio do Ocidente não deixando de influir nisso tudo; mas por que o kitsch é um artigo de exportação tão mais lucrativo que Rembrandt? Afinal de contas, é tão barato reproduzir uma coisa quanto a outra.

Em seu último artigo sobre o cinema soviético na *Partisan Review*,⁵ Dwight Macdonald ressalta que, nos últimos dez anos, o kitsch tornou-se a cultura dominante na Rússia soviética. Ele culpa o regime político – não só pelo fato de o kitsch ser a cultura oficial, mas também por este ser realmente a cultura dominante, a mais popular, e cita o seguinte trecho de *The Seven Soviet Arts*, de Kurt London: “... a atitude das massas, seja com relação aos antigos ou aos novos estilos de arte, permanece provavelmente dependente da natureza da educação que lhes é fornecida por seus respectivos Estados”. Macdonald acrescenta: “Por que, afinal de contas, deveriam camponeses ignorantes preferir Repin (um dos grandes expoentes do kitsch acadêmico russo na pintura) a Picasso, cuja técnica abstrata é, no mínimo, tão relevante para sua própria arte popular primitiva quanto o estilo realista do primeiro? Não, se as massas lotam o Tretiakov (museu moscovita de arte russa contemporânea: kitsch), é em grande parte porque foram condicionadas a fugir do ‘formalismo’ e a admirar o ‘realismo socialista’.”

Em primeiro lugar, não se trata de uma questão de escolha entre o meramente antigo e o meramente novo, como London parece pensar – , mas de uma escolha entre o antigo e o atualizado de má qualidade e o genuinamente novo. A alternativa a Picasso não é Michelangelo, mas o kitsch. Em segundo lugar, nem na Rússia atrasada nem no Ocidente avançado as massas preferem o kitsch simplesmente porque seus governos as condicionaram a tal. Ali onde sistemas educacionais se dão ao trabalho de mencionar a arte, somos ensinados a respeitar os grandes mestres, não o kitsch; e, no entanto, é Maxfield Parrish ou um equivalente que penduramos nas nossas paredes, em vez de Rembrandt ou Michelangelo. Além disso, como o próprio Macdonald assinala, por volta de 1925, quando o regime soviético estava incentivando o cinema de vanguarda, as massas persistiam em preferir os filmes de Hollywood. Não, o “condicionamento” não explica a potência do kitsch.

Seja na arte ou em qualquer campo, todos os valores são valores humanos, valores relativos. Parece ter subsistido, contudo, através dos tempos, uma espécie de acordo geral entre a humanidade culta no tocante ao que fosse arte de boa ou de má qualidade. O gosto variou, mas não além de certos limites. *Connoisseurs* contemporâneos concordam com os japoneses do século XVIII ao reputar Hokusai um dos maiores artistas de seu tempo; chegamos até a concordar com os egípcios antigos, considerando que a arte da Terceira e da Quarta Dinastias mereceu realmente ser escolhida como modelo (*paragon*) pelas que lhe seguiram. Podemos ter passado a preferir Giotto a Rafael, mas ainda reconhecemos que Rafael foi um dos melhores pintores de seu tempo. Portanto, tem havido um consenso que se fundamenta, acredito eu, numa distinção razoavelmente constante feita entre os valores que só podem ser encontrados na arte e aqueles que podem ser encontrados fora dela. Na prática o kitsch, graças a uma técnica racionalizada, baseada na ciência e na indústria, apagou essa distinção.

Vejamos, por exemplo, o que ocorre quando um camponês russo ignorante, como o mencionado por Macdonald, se posta com hipotética liberdade, frente a dois quadros, um de Picasso e outro de Repin. No primeiro ele vê, digamos, um jogo de linhas, cores e espaços representando uma mulher. A técnica abstrata – para aceitar a suposição de Macdonald, que tendo a pôr em dúvida – lembra-lhe de certo modo os ícones que deixou para trás na aldeia, e o camponês sente a atração do familiar. Vamos supor até que ele pressinta vagamente alguns dos notáveis valores artísticos encontrados pelos cultos em Picasso. Em seguida, ele se volta para o quadro de Repin e vê uma cena de batalha.⁶

A técnica não é tão familiar – como técnica. Mas isso pesa muito pouco para o camponês, pois subitamente ele descobre no quadro de Repin valores que lhe parecem muito superiores aos que conhecia na arte icônica. A própria falta de familiaridade é uma das fontes desses valores: os valores do nitidamente reconhecível, do miraculoso e do evocativo. No quadro de Repin, o camponês reconhece e vê coisas tal como reconhece e vê coisas fora das imagens – não há nenhuma descontinuidade entre arte e vida, nenhuma necessidade de aceitar uma convenção e dizer para si mesmo: “tal ícone representa Jesus porque pretende representar Jesus, mesmo que não me lembre em muito um homem”. Que Repin consiga pintar de forma tão realista e que as identificações sejam imediatamente evidentes, sem nenhum esforço da parte do espectador – isso é miraculoso. Agrada também ao camponês a riqueza de significados evidentes encontrados no quadro: “ele conta uma história”. Em comparação, Picasso e os ícones são para ele tão austeros e tão áridos. Mais ainda, Repin exagera a realidade e a dramatiza: pôr-do-sol, obuses explodindo, homens correndo e tombando. Já não se cogita mais sobre Picasso ou ícones. Repin é o que o camponês quer, e nada além de Repin. É, no entanto, uma sorte para Repin que o camponês esteja protegido dos produtos do capitalismo americano, porque seu quadro certamente não teria nenhuma chance no confronto com uma capa do *Saturday Evening Post* feita por Norman Rockwell.

Em última análise, pode-se dizer que em Picasso o espectador culto encontra os mesmos valores que o camponês encontra em Repin, pois o que este aprecia em Repin de certo modo é arte também. Não importa o quão inferior, nem se os instintos que o impelem a contemplar quadros são os mesmos do espectador culto. Os valores últimos que o espectador culto encontra na pintura de Picasso são obtidos num segundo momento, como resultado da reflexão sobre a impressão imediata deixada pelos valores plásticos. É só então que entram em jogo o reconhecível, o miraculoso e o evocativo. Estes não estão imediata ou externamente presentes na pintura de Picasso, precisando ser nela projetados pelo espectador sensível o bastante para reagir adequadamente a qualidades plásticas. Pertencem ao efeito “refletido”. Em Repin, ao contrário, o efeito “refletido” já estava incluído no quadro, pronto para a fruição não reflexiva do espectador.⁷ Onde Picasso pinta *causa*, Repin pinta *efeito*. Repin digere, de antemão, a arte para o espectador, poupando-lhe o esforço e fornecendo-lhe um atalho para usufruir o prazer da arte, que evita o que é necessariamente difícil na arte genuína. Repin, ou kitsch, é arte sintética.

O mesmo argumento se aplica à literatura kitsch: ela transmite para o insensível uma experiência vivida por procuração com uma imediatidade que nenhuma ficção séria pode pretender. E Eddie Guest e o *Indian Love Lyrics* são mais poéticos do que T.S. Eliot e Shakespeare.

III

Se a vanguarda imita os processos da arte, o kitsch, vemos agora, imita seus efeitos. A concisão dessa antítese não é gratuita; ela reflete e define o imenso intervalo que separa dois fenômenos culturais simultâneos como a vanguarda e o kitsch. Esse intervalo, grande demais para ser preenchido por todas as infinitas gradações do “modernismo” popularizado e do kitsch “modernista”, corresponde, por sua vez, a um intervalo social que sempre existiu na cultura formal, assim como nos demais campos da sociedade civilizada, cujos dois extremos convergem e divergem numa relação fixa com a estabilidade, crescente ou decrescente, de uma dada sociedade. Sempre houve, de um lado, a minoria dos poderosos – e portanto os cultos – e, de outro, a grande massa dos explorados e pobres – os ignorantes. A cultura formal sempre pertenceu aos primeiros, enquanto os últimos se contentaram com uma cultura popular ou rudimentar. Ou com o kitsch.

Nessa sociedade estável, que funciona suficientemente bem para manter fluidas as contradições entre as classes, a dicotomia cultural é algo atenuada. Os axiomas de poucos são compartilhados pela maioria; esta crê supersticiosamente no que os primeiros acreditam de fato. Em tais momentos da história, as massas são capazes de sentir respeito e admiração pela cultura de seus senhores, por mais elevada que seja. Isso se aplica, pelo menos, à cultura plástica, que é acessível a todos.

Na Idade Média, o artista plástico simulava pelo menos respeitar os mínimos denominadores comuns da experiência. Em certa medida, isso continuou verdadeiro até o século XVII. Havia, disponível para a imitação, uma realidade conceitual universalmente válida, cuja ordem o artista não podia alterar. O tema da arte era determinado por aqueles que encomendavam as obras, as quais não eram criadas, como na sociedade burguesa, com base na especulação. Precisamente porque seu conteúdo era determinado de antemão, o artista ficava livre para se concentrar em seu meio. Não precisava ser filósofo, nem visionário, bastava-lhe ser simplesmente artífice.

Enquanto houve acordo geral em relação aos assuntos mais dignos da arte, o artista foi poupado da necessidade de ser original e inventivo em seu “tema” e pôde dedicar toda a sua energia a problemas formais. Para ele, pessoal e profissionalmente, o meio se tornava o conteúdo de sua arte, exatamente como o meio do pintor abstrato é hoje o conteúdo público da sua arte — embora com a diferença de que o artista medieval tinha de dissimular sua preocupação profissional em público — tinha sempre de dissimular e subordinar o lado pessoal e profissional na obra de arte acabada, oficial. Se, como um membro comum da comunidade cristã, seu tema lhe despertava alguma emoção pessoal, isso só contribuía para o enriquecimento do significado público da obra. Somente com o Renascimento é que as inflexões pessoais se tornaram legítimas, embora ainda devessem ser mantidas nos limites do simples e universalmente reconhecível. E somente com Rembrandt é que os artistas “solitários” — solitários em sua arte — começaram a aparecer.

Porém, mesmo durante o Renascimento, e durante todo o tempo em que a arte ocidental esteve empenhada em aperfeiçoar sua técnica, vitórias nesse domínio só podiam ser assinaladas pelo sucesso na imitação realística, já que não havia disponível nenhum outro critério objetivo. Assim, as massas ainda podiam encontrar objetos de admiração e fascínio na arte dos mestres. Até a ave que bicava a fruta no quadro de Zêuxis poderia aplaudir.

É uma banalidade dizer que a arte se torna caviar para a maioria quando a realidade que imita já não corresponde, nem de longe, à realidade que o público reconhece. Mesmo nesse caso, porém, o ressentimento que o homem comum sente é silenciado pela reverência que os patronos dessa arte lhe inspiram. Só quando se torna insatisfeito com a ordem social administrada por estes patronos, começa a criticar a cultura. O plebeu encontra, então, coragem para, pela primeira vez, expressar sua opinião abertamente. Todo homem, do conselheiro de aldeia Tammany ao pintor de parede austríaco, considera-se com direito a ter uma opinião própria. Com freqüência, esse ressentimento com relação à cultura será encontrado ali onde a insatisfação com a sociedade é uma insatisfação reacionária, que se expressa em revivalismo e puritanismo e, mais recentemente, em fascismo. Revólveres e tochas começam então a ser mencionados quase simultaneamente à cultura. Em nome da piedade ou da pureza do sangue, em nome de hábitos simples e das virtudes sólidas, começa-se a destruir estátuas.

IV

Voltando por um momento ao nosso camponês russo, vamos supor que, após ele ter preferido Repin a Picasso, o aparelho educacional do Estado entre em jogo e lhe diga que está errado, que deveria ter escolhido Picasso — e lhe mostre por quê. É bem possível que o Estado soviético faça isso. Mas, sendo as coisas como são na Rússia — e em toda parte —, o camponês logo descobre que a necessidade de trabalhar arduamente o dia inteiro para seu sustento, e as circunstâncias rudes e desconfortáveis em que vive não lhe proporcionam suficiente tempo livre, energia e tranqüilidade para aprender a apreciar Picasso. Afinal, isso exige uma dose considerável de “condicionamento”. A cultura superior é uma das mais artificiais de todas as criações humanas, e o camponês não sente dentro de si nenhuma urgência “natural” que o leve a Picasso apesar de todas as dificuldades. Enfim, quando sentir vontade de ver imagens, o camponês retorna ao kitsch, porque isso ele é capaz de apreciar sem esforço. O Estado é impotente com relação a essa questão, e assim permanecerá enquanto os problemas da produção não tiverem sido resolvidos num sentido socialista. O mesmo vale, é claro, para os países capitalistas, e torna todo o discurso sobre arte para as massas pura demagogia.⁸

Atualmente, onde quer que um regime político implante uma política oficial de cultura, o interesse é demagógico. Se o kitsch é a tendência oficial da cultura na Alemanha, na Itália e na Rússia, não é porque seus respectivos governos são controlados por filisteus, mas porque o kitsch é, como em toda parte, a cultura de massa nesses países. O incentivo ao kitsch é meramente mais um dos expedientes baratos com que os regimes totalitários procuram cair nas boas graças de seus súditos. Visto que esses regimes não podem elevar o nível cultural das massas — mesmo que o quisessem — por nenhum recurso, exceto uma rendição ao socialismo internacional, eles se dispõem a adular as massas rebaixando toda a cultura ao seu nível. É por essa razão que a vanguarda é proscrita, e não tanto porque uma cultura superior seja inerentemente uma cultura mais crítica. (Se a vanguarda poderia ou não florescer sob um regime totalitário, não é uma questão pertinente no momento.) De fato, o principal problema com a arte e a literatura de vanguarda, do ponto de vista de fascistas e stalinistas, não é que sejam demasiado críticas, mas que sejam excessivamente “inocentes”, sendo muito difícil injetar-lhes uma propaganda efetiva, ao passo que o kitsch é mais maleável para esse fim. O kitsch mantém um ditador em estreito contato com a “alma” do povo. Se a cultura oficial ficasse acima do nível geral das massas, haveria o perigo do isolamento.

Contudo, se fosse concebível que as massas exigissem arte e literatura de vanguarda, Hitler, Mussolini e Stalin não hesitariam muito tempo em tentar satisfazer tal demanda. Hitler é um inimigo natural da vanguarda, por razões tanto doutrinárias quanto pessoais, e no entanto isso não impediu Goebbels, em 1932-33, de cortejar assiduamente artistas e escritores de vanguarda. Quando Gottfried Benn, um poeta expressionista, aderiu aos nazistas, foi recebido com grande estardalhaço, embora Hitler estivesse, naquele mesmo momento, condenando o expressionismo como *Kulturbolschewismus*. Isto foi num tempo em que os nazistas sentiram que o prestígio da vanguarda junto ao público alemão culto podia lhes ser proveitoso, e considerações práticas dessa natureza, sendo os nazistas políticos hábeis, sempre tiveram precedência sobre as inclinações pessoais de Hitler. Mais tarde os nazistas se deram conta de que, em matéria de cultura, era mais rentável satisfazer os desejos das massas do que os de seus patrões; estes últimos, quando se colocou a questão de preservar seu poder, mostraram-se tão dispostos a sacrificar sua cultura quanto seus princípios morais, ao passo que as massas, precisamente porque o poder lhes estava sendo negado, precisavam ser iludidas de todas as outras maneiras possíveis. Era necessário promover, através de um estilo ainda mais grandioso do que nas democracias, a ilusão de que as massas realmente governam. A literatura e a arte que elas apreciam e compreendem deviam ser proclamadas as únicas verdadeiras e todas as outras deviam ser suprimidas. Nessas circunstâncias, personalidades como Gottfried Benn, por mais ardoroso que fosse seu apoio a Hitler, tornaram-se um estorvo; e nunca mais ouvimos falar delas na Alemanha nazista.

É claro que, não sendo estranho aos papéis políticos que Hitler e Stalin desempenham, o filisteísmo de ambos é também um fator secundário na determinação das políticas culturais de seus respectivos regimes. Seu filisteísmo pessoal simplesmente acrescenta brutalidade e obscurantismo a uma linha de ação que, de todo modo, seriam obrigados a adotar em função de seu programa político — ainda que, pessoalmente, eles fossem entusiastas da cultura de vanguarda. O que a aceitação do isolamento da Rússia revolucionária força Stalin a fazer, Hitler é obrigado a executar em seu esforço para mascarar e arrefecer as contradições do capitalismo. Quanto a Mussolini, seu caso é um exemplo perfeito da *disponibilité* de um realista nessas questões. Durante anos ele manteve um olhar benevolente diante dos futuristas e construiu estações ferroviárias e habitações estatais modernistas. Ainda podemos ver nos subúrbios de Roma edifícios residenciais mais

modernistas do que os de praticamente qualquer outro lugar do mundo. Talvez o fascismo quisesse mostrar sua atualidade, esconder que era um retrocesso; talvez quisesse se adaptar aos gostos da elite abastada a que servia. Seja como for, Mussolini finalmente parece ter percebido que seria mais útil satisfazer os gostos culturais das massas italianas que os de seus patrões. As massas demandam objetos de admiração e deslumbramento; as elites podem passar sem eles. E assim vemos Mussolini anunciando um “novo estilo imperial”. Marinetti, Chirico et al. foram relegados ao esquecimento e a nova estação ferroviária de Roma não será modernista. O fato de Mussolini ter demorado a descobrir isto só ilustra, mais uma vez, a relativa hesitação com que o fascismo italiano inferiu as implicações necessárias de seu papel.

O capitalismo em declínio descobre que qualquer coisa de qualidade que ainda seja capaz de produzir se transforma quase invariavelmente numa ameaça à sua própria existência. Os avanços na cultura, não menos que na ciência e na indústria, corroem a própria sociedade sob cuja égide se tornaram possíveis. Nesse caso, como em qualquer outra questão, torna-se hoje necessário citar Marx palavra por palavra. Hoje, já não nos voltamos para o socialismo na esperança de uma nova cultura — que surgirá inevitavelmente, desde que de fato tenhamos socialismo. Hoje, nos voltamos para o socialismo *simplesmente* para preservar a cultura viva que temos agora, qualquer que seja ela.

Notas

1. O exemplo da música, que foi durante muito tempo uma arte abstrata, e que a poesia de vanguarda tanto tentou igualar, é interessante. A música, Aristóteles o diz de modo bastante curioso, é a mais imitativa e a mais viva de todas as artes porque imita o seu original — o estado d'alma — de maneira mais imediata. Hoje, isto nos choca como o exato oposto da verdade, porque nenhuma arte nos parece ter menos referência a algo externo a si mesmo do que a música. No entanto, à parte o fato de que num certo sentido talvez Aristóteles ainda possa ter razão, é preciso explicar que a antiga música grega era estreitamente associada à poesia e dependia de seu caráter como um acessório do verso para tornar clara sua significação imitativa. Platão, falando sobre a música, diz: “Quando não há palavras, é muito difícil reconhecer a significação da harmonia e do ritmo, ou ver que um objeto de valor está sendo por eles imitado.” Até onde sabemos, toda música originalmente servia a uma função acessória. Contudo, uma vez que esta foi abandonada, a música foi forçada a se recolher a si mesma para encontrar uma injunção ou princípio. Isso é encontrado nos diferentes meios de sua própria composição e execução.

2. *Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence.* (N.O.)

3. Devo esta formulação a uma observação feita pelo professor de arte Hans Hofmann em uma de suas conferências. Do ponto de vista desta formulação, o surrealismo nas artes plásticas é uma tendência reacionária que busca restaurar um tema “externo”. A principal preocupação de um pintor como Dali é representar os processos e conceitos de sua consciência, não os processos de seu meio.

4. Ver as observações de Valéry sobre sua própria poesia.

5. Dwight Macdonald, “Soviet society and its cinema”, *Partisan Review*, v.VI, n.2, inverno [1938-1939], p.80-95. Segundo John O’Brian (*CG I*, nota 4, p.14), Greenberg escreveu a Macdonald logo após a publicação do artigo (carta datada de 9 de fevereiro de 1939), retomando mais longamente nesses ensaios as idéias expressas naquela carta. (N.O.)

6. Em 1972, nas novas edições de *A&C*, Greenberg acrescenta o seguinte pós-escrito: “Para minha consternação, muitos anos depois que este artigo foi publicado vim a saber que Repin nunca havia pintado cenas de batalha. Não era seu gênero de pintura. Eu lhe havia atribuído quadros de outra pessoa, prova de meu provincianismo em matéria de arte russa do século XIX.” [trad. bras. p.39]. (N.O.)

7. T.S. Eliot disse alguma coisa no mesmo sentido ao comentar as deficiências da poesia romântica inglesa. Na verdade, os românticos podem ser considerados os perpetradores do pecado original cuja culpa o kitsch herdou. Eles apontaram o caminho para o kitsch. Sobre o que essencialmente escreve Keats senão sobre o efeito da própria poesia sobre ele?

8. Pode-se objetar que esse tipo de arte, como arte popular para as massas, se desenvolveu sob condições rudimentares de produção — e que em grande parte é de alto nível. É verdade, mas arte popular não é Atenas, e é Atenas que queremos: cultura formal com sua infinidade de aspectos, sua exuberância, sua grande abrangência. Além disso, nos é dito atualmente que a maior parte do que consideramos bom na cultura popular é o remanescente estático de culturas aristocráticas formalmente mortas. Nossas antigas baladas inglesas, por exemplo, não foram criadas pelo “povo”, mas pela pequena nobreza rural, pós-feudal, da Inglaterra, e sobreviveram na boca do povo muito tempo depois que aqueles para quem foram compostas tinham passado a buscar outras formas de literatura. Infelizmente, até a era da máquina a cultura foi prerrogativa exclusiva de uma sociedade que vivia graças ao trabalho de servos ou escravos. Os membros dessa sociedade eram os reais símbolos da cultura. Para que um homem dedicasse seu tempo e energia a criar ou ouvir poesia era preciso que um outro produzisse o suficiente para assegurar a própria sobrevivência e o conforto do primeiro. Hoje, na África, verificamos que a cultura das tribos escravocratas é muito superior às das tribos que não possuem escravos.

Nota das organizadoras

Seu primeiro texto sobre arte publicado após sua primeira viagem à Europa (França, Inglaterra, Itália e Suíça) no início de 1939, “Vanguarda e kitsch” é escolhido por Greenberg como abertura de *A&C*. Apesar das repetidas declarações do crítico quanto ao caráter “naïve” e “simplista” de sua argumentação baseada numa visão marxista de cunho trotskista (ver a entrevista a Ann Hindry nesta edição), o texto é publicado em *A&C* sem revisão, a não ser um pequeno pós-escrito de 1972 (ver nota 6). Segundo o autor, a imensa fortuna crítica deste texto, fortemente marcado por Bertolt Brecht, deve-se ao fato de ter respondido, através da oposição entre vanguarda e kitsch, à questão de uma cultura de massa (negando a visão stalinista de uma cultura proletária) e à defesa intransigente de uma arte de vanguarda, única cultura viva passível de garantir a cultura em geral no contexto de hecatombe que o início da guerra anunciava. Vanguarda entendida como um fenômeno único que caracteriza o esforço do modernismo contra a decadência (ver Saul Ostrow, “Avant-garde and kitsch, fifty years later. A conversation with Clement Greenberg”, *Arts Magazine*, dez. 1989, p.56-7). Do próprio Greenberg, ver “Where is the avant-garde?”, 1967, *CG IV*, e “Looking for the avant-garde”, 1977. Neste último, o autor considera que embora ainda presente no contexto contemporâneo, a vanguarda não seria a “*ostensible avant-garde*”, representada pelos Lichtenstein, Rauschenberg ou Beuys, que são imediatamente absorvidos pela cultura oficial, a qual, num “*supreme paradox*”, se desqualifica a si mesma.

LEITURA SUGERIDA: entre as críticas e releituras deste texto, citamos: Andrew Higgins, “Clement Greenberg and the idea of the avant-garde”, 1971; Thomas Crow, “Modernism and mass culture in the visual arts”; Robert Storr, “No joy in Mudville: Greenberg’s modernism then and now”, 1991; e o mais recente e ótimo livro de Thierry De Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, 1996.

Atualmente, o dogmatismo e a intransigência dos puristas da pintura “não objetiva” ou “abstrata” não podem ser descartados como meros sintomas de uma atitude de culto em relação à arte. Os puristas fazem exigências extravagantes à arte porque, em geral, a valorizam mais do que ninguém. Pela mesma razão, são muito mais atenciosos com ela. Uma boa parte do purismo é a tradução de uma extrema solicitude, de uma ansiedade quanto ao destino da arte, de uma preocupação com sua identidade. Devemos respeitar isso. Quando o purista insiste em excluir a “literatura” e o tema das artes plásticas, agora e no futuro, o máximo de que o podemos acusar de imediato é de uma atitude anti-histórica. 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. Neste ponto o purista não precisa reforçar sua posição com pretensões metafísicas. E quando insiste em fazê-lo, aqueles entre nós que reconhecemos os méritos do abstrato sem aceitar a totalidade de suas reivindicações, devemos apresentar nossa própria explicação para sua atual supremacia.

A discussão quanto à pureza em arte e, estreitamente ligadas a ela, as tentativas de estabelecer as diferenças entre as diversas artes não são inúteis. Uma espécie de confusão das artes é algo que sempre existiu, existe e existirá. Do ponto de vista do artista, absorto nos problemas de seu meio e indiferente aos esforços dos teóricos para explicar *completamente* a arte abstrata, o purismo é o extremo de uma reação salutar contra os erros cometidos na pintura e na escultura, decorrentes dessa confusão nos vários séculos passados.

I

Pode haver, acredito, algo como uma forma de arte dominante; foi o que a literatura se tornou na Europa por volta do século XVII. (Não que a ascendência de uma arte particular coincida sempre com suas melhores produções. Em matéria de realização, a música era a arte mais notável desse período.) Em meados do século XVII, as artes pictóricas haviam sido, quase em toda parte, relegadas às cortes, onde acabaram por degenerar numa decoração de interiores relativamente banal. A classe mais criativa da sociedade, a burguesia mercantil em ascensão, impelida talvez pela iconoclastia da Reforma (o desprezo jansenista de Pascal pela pintura é um sintoma) e pelo baixo custo e mobilidade relativos do meio físico após a invenção da imprensa, havia desviado a maior parte de sua energia criativa e aquisitiva para a literatura.

Ora, quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo de toda arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhe os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais. Disso resulta uma confusão das artes, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante. No entanto, as artes subservientes só podem ser manipuladas desse modo quando já alcançaram um grau de domínio técnico que lhes permita se atrever a dissimular seus meios. Em outras palavras, o artista precisa ter adquirido sobre seu material um domínio tal que possa anulá-lo aparentemente em favor da *ilusão*. A música foi salva da sina das artes pictóricas nos séculos XVII e XVIII por sua técnica comparativamente rudimentar pela relativa brevidade de seu desenvolvimento como arte formal. Afora o fato de a música ser por natureza a arte mais distanciada da imitação, suas possibilidades ainda não tinham sido exploradas o suficiente para que ela pudesse tentar efeitos ilusionistas.

Mas a pintura e a escultura, as artes por excelência da ilusão, já haviam adquirido a essa altura uma destreza tal que as tornava infinitamente suscetíveis à tentação de igualar os efeitos, não apenas da ilusão, mas das outras artes. Não só a pintura podia imitar a escultura, e a escultura imitar a pintura, como ambas podiam tentar reproduzir os efeitos da literatura. E foram os efeitos da literatura que a pintura dos séculos XVII e XVIII mais se esforçou por lograr. A literatura, por várias razões, havia conquistado a ascendência, e as artes plásticas – especialmente na forma da pintura de cavalete e da

estatuária – tentaram ganhar acesso ao seu domínio. Embora isso não explique por completo o declínio dessas artes durante esse período, esta parece ter sido a forma que ele assumiu. Pois houve de fato um declínio, em comparação ao que havia ocorrido na Itália, em Flandres, na Espanha e na Alemanha no século anterior. Bons artistas, é verdade, continuaram a aparecer – não preciso exagerar o declínio para defender meu ponto de vista – mas não boas *escolas* de arte, nem bons seguidores. As circunstâncias que cercaram o aparecimento dos grandes artistas individuais parecem transformar quase todos em exceções; pensamos neles como grandes artistas “apesar de”. Há uma escassez de eminentes pequenos talentos. E o próprio nível de “excelência” baixa no confronto com a obra do passado.

Em geral, a pintura e a escultura nas mãos dos talentos menores – e é isso que conta – convertem-se em meros espectros e “títeres” da literatura. Toda a ênfase é retirada do meio e transferida para o tema. Já não se trata sequer de imitação realista, pois isso já é ponto pacífico, mas da capacidade de interpretar temas para alcançar efeitos poéticos e assim por diante.

Nós mesmos, ainda hoje, estamos próximos demais da literatura para avaliar sua posição como arte dominante. Talvez um exemplo do inverso possa tornar mais claro o que quero dizer. Na China, acredito, a pintura e a escultura tornaram-se as artes dominantes no curso do desenvolvimento da cultura. Vemos ali um papel subordinado ser reservado à poesia, que, em conseqüência, assume as limitações que lhes são próprias: o poema se limita ao momento único da pintura e a uma ênfase nos detalhes visuais. Os chineses chegam a exigir encanto visual da caligrafia em que o poema é inscrito. E, comparada às suas artes pictóricas e decorativas, a poesia mais recente dos chineses não parece um tanto aguada e monótona?

Lessing, em seu *Laokoon*, escrito na década de 1760, identificou a presença de uma confusão das artes tanto prática quanto teórica. Mas viu os seus efeitos prejudiciais exclusivamente em termos de literatura, e suas opiniões sobre artes plásticas apenas exemplificam os típicos equívocos de sua época. Ele criticou os poemas descritivos de poetas como James Thomson, vendo neles uma invasão do domínio da pintura de paisagem, mas, sobre a invasão da poesia pela pintura, tudo que conseguiu foi condenar pinturas alegóricas que requeriam uma explicação e quadros como *O filho pródigo*, de Ticiano, que incorporam “dois pontos necessariamente separados do tempo num único e mesmo quadro”.

II

O ressurgimento romântico, ou revolução romântica, pareceu de início oferecer alguma esperança para a pintura, mas quando ele saiu de cena a confusão das artes havia se agravado. Segundo a teoria romântica da arte, o artista sente algo e transmite seu sentimento a seu público — não a situação ou a coisa que o estimulou. Para preservar o caráter imediato do sentimento era ainda mais necessário que antes, quando a arte era imitação mais que comunicação, ocultar a função do meio. O meio, ainda que necessário, era um deplorável obstáculo físico entre o artista e seu público, que num estado ideal iria desaparecer por completo, deixando a experiência do espectador ou leitor idêntica à do artista. Embora a música, considerada como uma arte do puro sentimento, estivesse começando a ganhar uma estima quase igual, essa atitude representa um triunfo final para a poesia. Todo apreço pelas artes como *métiers*, ofícios, disciplinas — de que algum vestígio sobrevivera até o século XVIII — se perdeu. As artes passaram a ser vistas como nada mais nada menos que um dom, entre muitos, da personalidade. Shelley expressou isso do melhor modo quando, em sua *Defense of Poetry*, exaltou a poesia acima das demais artes porque seu meio era o que mais se aproximava, nas palavras de Bosanquet, de não ser meio algum. Na prática, essa estética incentivou aquela forma específica e difundida de desonestidade artística, que consiste em tentar escapar dos problemas do meio de uma arte buscando refúgio nos efeitos de outra. A pintura, mais suscetível a evasões desse tipo, foi quem mais sofreu nas mãos dos românticos.

A princípio as coisas não se afiguravam assim. Em conseqüência do triunfo dos burgueses e do modo como se apropriaram de todas as artes, uma lufada de ar fresco soprou em todos os campos. Se a revolução romântica na pintura foi de início uma revolução mais na temática do que em qualquer outra coisa, com o abandono da literatura retórica e frívola da pintura do século XVIII em busca de um conteúdo literário mais original, mais pujante, mais sincero, ela trouxe também consigo uma maior audácia nos meios pictóricos. Delacroix, Géricault, e mesmo Ingres, foram empreendedores o bastante para encontrar forma nova para o novo conteúdo que introduziram. Mas o saldo final de seus esforços foi tornar a opressão da literatura sobre a pintura ainda mais fatal para os talentos menores que os seguiram. As piores manifestações da pintura literária e sentimental já haviam começado a aparecer no final do século XVIII — especialmente na Inglaterra, onde um ressurgimento que produziu

algo da melhor pintura inglesa foi igualmente eficaz em acelerar o processo de degeneração. Nessa altura, as escolas de Ingres e Delacroix se uniram às de Morland, Greuze e Vigée-Lebrun para se converter na pintura oficial do século XIX. Houve acadêmicos antes, mas pela primeira vez tivemos academicismo. Na França do século XIX, a pintura experimentou um ressurgimento de atividade como não se vira desde o século XVI, e o academicismo pôde produzir pintores tão bons como Corot e Theodor Rousseau, e até Daumier — mas, a despeito disso, os acadêmicos levaram a pintura a um nível que, sob alguns aspectos, foi o mais baixo de todos os tempos. O nome desse nível mais baixo é Vernet, Gérôme, Leighton, Watts, Moreau, Böcklin, os pré-rafaelitas etc. O fato de alguns desses pintores terem real talento só tornou sua influência ainda mais perniciosa. Era preciso ter talento, entre outras coisas, para desencaminhar a arte a tal ponto. A sociedade burguesa ditou ordens a esses talentos, e eles as cumpriram — com talento.

O dano foi causado menos pela imitação realista em si do que pela ilusão realista a serviço da literatura sentimental e declamatória. Talvez as duas andem de mãos dadas. É o que parece, a se julgar com base na arte ocidental e greco-romana. Todavia, no que diz respeito à pintura ocidental, é verdade que, enquanto foi a criação de uma cultura urbana de mentalidade racionalista e científica, ela sempre teve propensão a um realismo que tentava obter alusões através de um aniquilamento do meio, e esteve mais interessada em explorar os significados práticos dos objetos do que em apreciar sua aparência.

III

Por volta de 1848, o romantismo já se esgotara. Foi a última grande tendência, *diretamente* resultante da sociedade burguesa, capaz de inspirar e estimular o artista profundamente responsável, o artista consciente de certas obrigações inflexíveis para com os padrões de seu ofício. Depois disso, o ímpeto, embora de fato tivesse se originado na sociedade burguesa, só podia surgir sob a aparência de uma negação dessa sociedade, como uma rejeição. Não haveria uma guinada para uma nova sociedade, mas a emigração para uma boêmia que viria a ser o santuário da arte em meio ao capitalismo. Seria a tarefa da vanguarda desempenhar, em oposição à sociedade burguesa, a função de encontrar formas culturais novas e adequadas para a expressão dessa mesma sociedade, sem sucumbir, ao mesmo tempo, às suas divisões ideológicas e à sua recusa em permitir às

artes serem sua própria justificação. A vanguarda, a um só tempo filha e negação do romantismo, torna-se a encarnação do instinto de autopreservação da arte. Ela só está interessada, e só se sente responsável, pelos valores da arte; e, dada a sociedade tal como ela é, tem uma percepção orgânica do que é bom e do que é nocivo para a arte.

Como o primeiro e mais importante item de seu programa, a vanguarda viu a necessidade de se livrar das idéias que contaminavam a arte com as lutas ideológicas da sociedade. Por idéias passou-se a entender tema em geral. (Tema como distinto do conteúdo, no seguinte sentido: toda obra de arte tem que ter conteúdo, mas o tema é algo que o artista pode ou não ter em mente quando está realmente trabalhando.) Isso significou uma nova e maior ênfase na forma, e envolveu também a afirmação das artes como vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autônomos e respeitáveis por si mesmos, e não como meros canais de comunicação. Este foi o sinal para uma revolta contra o predomínio da literatura, que era o tema na sua forma mais opressiva.

A vanguarda buscou, e até hoje busca, diversas variantes; sua ordem cronológica não é nada clara, mas pode ser melhor retraçada na pintura, que, por ser a principal vítima da literatura, torna o problema mais nítido. (Forças provenientes de fora da arte desempenham um papel mais abrangente do que tenho espaço para considerar aqui. E sou obrigado a ser bastante esquemático e abstrato, já que estou mais interessado em traçar linhas gerais do que em explicar e coligir todas as manifestações particulares.)

No segundo terço do século XIX a pintura já havia degenerado do pictórico ao pitoresco. Tudo depende da anedota ou da mensagem. A imagem pintada se desdobra num espaço vazio, indeterminado; é por mero acaso que está num quadrado de tela e dentro de uma moldura. Poderia igualmente ter sido soprada no ar ou formada de plasma. Ela tenta ser alguma coisa que o espectador mais imagina do que vê — um baixo-relevo ou então uma estátua. Tudo contribui para a negação do meio, como se o artista tivesse vergonha de admitir que de fato pintou sua pintura, em vez de a ter gerado em sonho.

Esse estado de coisas não podia ser superado de um só golpe. A campanha pela redenção da pintura deveria ser marcada, de início, por um embate relativamente lento. A pintura do século XIX fez sua primeira ruptura com a literatura quando, na pessoa de Courbet, o *communard*, fugiu do espírito para a matéria. Courbet, o primeiro verdadeiro pintor de vanguarda, tentou reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos,

pintando unicamente o que os olhos podiam ver, como uma máquina, sem o auxílio do espírito. Escolheu por tema a prosaica vida contemporânea. Como tantas vezes fazem os vanguardistas, tentou demolir a arte burguesa oficial virando-a pelo avesso. Quando se leva alguma coisa tão longe quanto ela pode ir, muitas vezes se volta ao ponto de partida. Uma nova planaridade (*flatness*) começa a aparecer na pintura de Courbet, e uma nova e mesma atenção a cada polegada da tela, fosse qual fosse sua relação com os “centros de interesse”. (Zola, os Goncourt e poetas como Verhaeren foram os equivalentes de Courbet na literatura. Também eles eram “experimentais”; também eles estavam tentando se libertar de idéias e de “literatura”, isto é, tentando fundar sua arte numa base mais estável que o ecúmeno burguês em desintegração.) Se a vanguarda parece relutante em reivindicar o naturalismo para si, é porque a tendência foi com demasiada freqüência incapaz de alcançar a objetividade que professava, isto é, sucumbiu a “idéias”.

O impressionismo, levando adiante o pensamento de Courbet em sua busca de objetividade materialista, abandonou a experiência do senso comum e procurou emular a imparcialidade da ciência, imaginando, com isso, chegar à própria essência não só da pintura como da experiência visual. Estava se tornando importante determinar os elementos essenciais de cada uma das artes. A pintura impressionista torna-se mais um exercício de vibrações de cor do que de representação da natureza. Enquanto isso, Manet, mais próximo de Courbet, atacava o tema em seu próprio terreno ao incluí-lo em suas pinturas e anulá-lo aqui e ali. Sua indiferença insolente a seu tema, que era muitas vezes em si mesmo notável, e sua modelagem planar da cor foram tão revolucionárias quanto a técnica impressionista propriamente dita. Da mesma forma que os impressionistas, ele viu os problemas da pintura como problemas antes de mais nada do meio, e chamou a atenção dos espectadores para isso.

IV

A segunda variante do desenvolvimento da vanguarda foi simultânea à primeira. É fácil reconhecer essa variante mas muito difícil expor suas motivações. Tendências seguem direções opostas, e intenções opostas se encontram. Juntando tudo isso, porém, há o fato de que, no final das contas, as intenções opostas realmente se encontram. Há um esforço comum em cada uma das artes para expandir os recursos expressivos do meio, não para expressar idéias e noções, mas para expressar mais

imediatamente sensações, os elementos irreduzíveis da experiência. Ao longo desse percurso, parecia que a vanguarda, em sua tentativa de escapar da “literatura”, resolvera triplicar a confusão das artes, levando-as a imitar qualquer outra arte exceto a literatura.¹ (Nessa altura, o opróbrio em relação à literatura se expandira de modo a incluir tudo que a vanguarda condenava na cultura burguesa oficial.) Cada arte iria demonstrar suas forças capturando os efeitos de suas artes irmãs ou tomando uma destas como tema. Uma vez que a arte era o único valor que restava, que tema poderia ser melhor para cada arte do que os processos e efeitos de uma outra? A pintura impressionista, com suas progressões e difusões de cor, com seus humores e atmosferas, estava alcançando efeitos aos quais os próprios impressionistas aplicavam os termos da música romântica. A pintura foi, porém, a menos afetada por essa nova confusão, que vitimou principalmente a poesia e a música. A poesia – pois também ela tinha de escapar da “literatura” – estava imitando os efeitos da pintura e da escultura (Gautier, os parnasianos, e mais tarde os imagistas) e, é claro, os da música (Poe havia restringido a “verdadeira” poesia ao poema lírico). A música, fugindo da sentimentalidade indisciplinada, impenetrável, dos românticos, tentava descrever e narrar (música programática). Dizer que nisso a música imita a literatura seria ir contra a minha própria tese. Mas a música, quando começa a ser figurativa, imita tanto a pintura, quanto a poesia; além disso, parece-me que Debussy usou a música programática mais como pretexto para experimentar do que como fim em si mesmo. Assim como os pintores impressionistas tentavam chegar à estrutura subjacente à cor, Debussy tentava chegar ao “som subjacente à nota”.

Afora o que estava acontecendo dentro de seu campo, a música como arte começou ela própria a ocupar uma posição muito importante em relação às demais artes. Em razão de sua natureza “absoluta”, da distância que a separa da imitação, de sua absorção quase completa na própria qualidade física de seu meio, bem como em razão de seus recursos de sugestão, a música passou a substituir a poesia como a arte-modelo (*paragon art*). Era a arte que as outras artes de vanguarda mais invejavam, e cujos efeitos mais arduamente tentavam imitar. Por conseguinte, a música foi o principal agente da nova confusão das artes. O que atraía a vanguarda para a música, tanto quanto seu poder de sugestão, era, como disse, sua natureza de arte da sensação imediata. Quando Verlaine disse, “*De la musique avant toute chose*”, estava não só pedindo à poesia que fosse mais sugestiva – o poder de sugestão, afinal de contas, era um ideal poético imposto à música – mas também que atingisse o leitor ou ouvinte com sensações mais imediatas e mais fortes.

Mas foi só quando o interesse pela música levou a vanguarda a considerá-la como um *método* de arte, e não como um tipo de efeito, que encontrou o que estava procurando. Descobriu então que a vantagem da música residia sobretudo no fato de ela ser uma arte “abstrata”, uma arte de “pura forma”. E era assim por ser incapaz, objetivamente, de comunicar qualquer outra coisa senão uma sensação, e porque essa sensação não podia ser concebida em quaisquer outros termos senão os do sentido pelo qual penetrava na consciência. Uma pintura imitativa pode ser descrita em termos de identidades não visuais, uma peça de música não, quer esta tente ou não imitar. Os efeitos da música são, essencialmente, os efeitos da pura forma; os da pintura e da poesia são muitas vezes contingentes às naturezas formais dessas artes. Só aceitando o exemplo da música e definindo cada uma das outras artes unicamente nos termos do sentido ou faculdade que percebe seu efeito e excluindo de cada arte tudo que é inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade, é que as artes não musicais poderiam atingir a “pureza” e a auto-suficiência que desejavam; ou melhor, que desejavam na medida em que eram artes de vanguarda. A ênfase, portanto, deveria incidir sobre o físico, o sensorial. A influência corruptora da “literatura” só se faz sentir quando os sentidos são negligenciados. A mais recente confusão das artes foi o resultado de uma concepção equivocada da música como a única arte imediatamente sensorial. Ocorre que as outras artes também podem ser sensoriais, desde que olhem para a música não para lhe macaquear os efeitos, mas para tomar emprestado seus princípios como arte “pura”, isto é, como uma arte que é abstrata porque não é quase nada senão sensória.²

V

Norteando-se, quer consciente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas “legítimas” fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarcia. A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. Para provar que seu conceito de pureza é mais do que uma tendência do gosto,

os pintores apontam a arte oriental, a arte primitiva e a das crianças como exemplos da universalidade, naturalidade e objetividade de seu ideal de pureza. Compositores e poetas, embora em grau muito menor, podem justificar seus esforços para atingir a pureza referindo-se aos mesmos precedentes. A dissonância está presente na música primitiva e não na ocidental, a “ininteligibilidade” na poesia popular. A questão, evidentemente, ganha maior nitidez nas artes plásticas, pois, em sua função não decorativa, foram as que estiveram mais estreitamente associadas à imitação, e onde o ideal do puro e do abstrato encontrou maior resistência.

As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. 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. No caso das artes visuais, o meio se revela físico; por isso a pintura pura e a escultura pura buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente. No caso da poesia, que, como disse, também precisou escapar da “literatura” ou dos temas para se salvaguardar da sociedade, concluiu-se que o meio é essencialmente psicológico e sub- ou supralógico. O poema deve visar à consciência geral do leitor, não simplesmente sua inteligência.

Seria conveniente por um momento considerar a poesia “pura”, antes de passar à pintura. A teoria da poesia como encantamento, hipnose ou droga – como um agente psicológico, portanto – remonta a Poe e, em última instância, a Coleridge e Edmund Burke, com seus esforços para situar o prazer da poesia na “Fantasia” ou “Imaginação”. Mallarmé, contudo, foi o primeiro a basear nessa teoria uma prática consistente de poesia. O som, ele concluiu, é apenas um auxiliar da poesia, não o próprio meio; além disso, a poesia hoje é sobretudo lida, não recitada: o som das palavras é parte de seu significado, não aquilo que o contém. Para livrar a poesia do tema e dar plenos poderes à sua verdadeira força afetiva é necessário libertar as palavras da lógica. A singularidade do meio da poesia está no poder que tem a palavra de evocar associações e conotar. A poesia já não reside nas relações das palavras entre elas enquanto significados, mas nas relações das palavras entre elas enquanto personalidades compostas de som, histórias e possibilidades de significado. A lógica gramatical é conservada porque necessária para pôr essas personalidades em movimento, pois palavras não relacionadas são estáticas quando lidas e não recitadas em voz alta. Tenta-se descartar a métrica, a forma e o ritmo, porque estes são considerados muito locais e determinados, demasiadamente vinculados a momentos e lugares

específicos e a convenções sociais para pertencer à essência da poesia. Fazem-se experimentos em prosa poética. Mas, como no caso da música, descobriu-se que a estrutura formal era indispensável, que algo dessa estrutura era parte integrante do meio da poesia como um aspecto de sua resistência... O poema ainda oferece possibilidades de significação, mas apenas possibilidades. Caso uma delas fosse realizada com demasiada precisão, o poema perderia a maior parte de sua eficácia, que é agitar a consciência com infinitas possibilidades, aproximando-se do significado em seus limites sem contudo jamais nele cair. O poeta escreve não tanto para *expressar* como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor de modo a produzir a emoção da poesia. O conteúdo do poema é o que ele faz para o leitor, não o que comunica. E a emoção do leitor derivaria do poema como um objeto único e não dos referentes externos ao poema. Isto é a poesia pura tal como os audaciosos poetas contemporâneos tentam defini-la pelo exemplo de sua obra. Obviamente, trata-se de um ideal inatingível, ainda que a maior parte da poesia dos últimos cinquenta anos tenha tentado alcançá-lo, quer seja poesia sobre nada ou poesia sobre o impasse da sociedade contemporânea.

No caso das artes plásticas, é mais fácil isolar o meio e, por conseguinte, pode-se dizer que a pintura e a escultura de vanguarda atingiram uma pureza muito mais radical do que a poesia de vanguarda. A pintura e a escultura são capazes de se tornar mais completamente aquilo que fazem e nada mais; como a arquitetura funcional e a máquina, elas *parecem* o que *fazem*. A pintura ou a estátua se esgota na sensação visual que produz. Não há nada para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir. A poesia pura luta pela sugestão infinita; as artes plásticas puras, pela mínima. Se o poema, como afirma Valéry, é uma máquina para produzir a emoção da poesia, a pintura e a estátua são máquinas para produzir a emoção da “visão plástica”. As qualidades puramente plásticas ou abstratas da obra de arte são as únicas que contam. Enfatize o meio e suas dificuldades, e de imediato os valores puramente plásticos, os valores próprios da arte visual passam para o primeiro plano. Subjugue o meio a ponto de toda percepção de sua resistência desaparecer, e os usos adventícios da arte se tornam mais importantes.

A história da pintura de vanguarda é a de 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. Através dessa rendição, a pintura se desembaraça não só da imitação – e com ela da “literatura” – como também do corolário da imitação realista, a confusão

entre pintura e escultura. (A escultura, de sua parte, enfatiza a resistência de seu material aos esforços do artista para submetê-lo em formas não características da pedra, do metal, da madeira etc.) A pintura abandona o claro-escuro e a modelagem sombreada. As pinceladas são muitas vezes definidas por razões próprias. O moto do artista do Renascimento, *Ars est artem celare*, é trocado por *Ars est artem demonstrare*. As cores primárias, as cores “instintivas”, fáceis, substituem os tons e a tonalidade. A linha, que é um dos elementos mais abstratos da pintura, visto que jamais é encontrada na natureza como definição de contornos, retorna à pintura a óleo como a terceira cor entre duas outras áreas de cor. Sob a influência do formato quadrado das telas, as formas tendem a se tornar geométricas – e simplificadas, porque a simplificação também é uma parte da adaptação instintiva ao meio. Mais importante que tudo, porém, o próprio plano da pintura fica cada vez mais raro, achatando-se e comprimindo os planos fictícios de profundidade até que eles se encontrem como um só no plano real e material que é a verdadeira (*actual*) superfície da tela; ali ficam lado a lado, ou encadeados, ou transparentemente impondo-se uns aos outros. Onde o pintor ainda tenta indicar objetos reais, suas formas se aplainam e se espalham na atmosfera densa, bidimensional. Uma vibrante tensão se instaura à medida que os objetos lutam para conservar seu volume contra a tendência do plano real do quadro a reafirmar sua planaridade material, comprimindo-os, reduzindo-os a silhuetas. Num estágio posterior, o espaço realista se fragmenta e se estilhaça em planos (*flat planes*) que avançam, paralelos à superfície plana. Por vezes esse avanço rumo à superfície é acelerado pela pintura de um segmento de madeira ou de textura em *trompe l'oeil*, ou pelo desenho exato de letras impressas, dispostas de modo a destruir a ilusão parcial de profundidade ao atacar de um só golpe os vários planos juntos. Assim o artista enfatiza deliberadamente o caráter ilusório dos efeitos que pretende criar. Por vezes esses elementos são usados num esforço para preservar uma ilusão de profundidade, sendo postos no plano mais próximo de modo a empurrar os outros para trás. Mas o resultado é uma ilusão óptica, não uma ilusão realista, e só acentua ainda mais a impenetrabilidade da superfície plana.

A destruição do espaço pictórico realista e, com ele, a do objeto, foi levada a cabo por meio da paródia que foi o cubismo. O pintor cubista eliminava a cor porque, consciente ou inconscientemente, estava parodiando, com o objetivo de destruir, os métodos acadêmicos para a obtenção de volume e profundidade, que são o sombreado e a perspectiva, e que como tais pouco têm a ver com a cor no sentido comum da palavra.

O cubista usou esses mesmos métodos para fragmentar a tela numa multiplicidade de sutis planos recessivos, que parecem se deslocar e desaparecer em profundidades infinitas, e no entanto insistem em retornar à superfície da tela. Quando contemplamos uma pintura cubista da última fase, estamos testemunhando o nascimento e a morte do espaço pictórico tridimensional.

E assim como, na pintura, a planaridade original da tela esticada luta constantemente para superar todos os demais elementos, na escultura, a figura de pedra parece estar prestes a recair no monolito original, a peça fundida parece se reduzir e se homogeneizar numa volta ao magma original de que brotou, ou tenta lembrar a textura e a plasticidade da argila em que antes foi trabalhada.

Por fim, a escultura paira hesitante à beira da arquitetura “pura”, e a pintura, tendo sido alçada de profundidades fictícias, é forçada a atravessar a superfície da tela, para emergir do outro lado na forma de papel, tecido, cimento e objetos reais de madeira e outros materiais colados, grudados ou pregados no que originalmente era o plano transparente do quadro, que o pintor já não ousa perfurar – ou, se ousa, só o faz para provocar. Artistas como Hans Arp, que começam como pintores, acabam por escapar da prisão do plano único, passando a pintar sobre madeira ou estuque e a usar moldes ou carpintaria para elevar ou rebaixar planos. Em outras palavras, eles passam da pintura para o baixo-relevo colorido, e finalmente – a tal ponto precisam se afastar para voltar à tridimensionalidade sem correr ao mesmo tempo o risco da ilusão – se tornam escultores e criam objetos no espaço, através dos quais liberam seus sentimentos de movimento e direção da geometria cada vez mais ascética da pintura pura. (Exceto no caso de Arp e de um ou dois outros, a escultura da maioria desses pintores metamorfoseados, por força de sua origem na disciplina da pintura, é sobretudo não escultórica. Usa cor, formas frágeis e intrincadas, e uma variedade de materiais. É construção, fabricação.)

Os franceses e os espanhóis em Paris levaram a pintura às raias da abstração pura, mas, com poucas exceções, ficou para os holandeses, alemães, ingleses e italianos a tarefa de consumá-la. Foi nas mãos destes que o purismo abstrato foi consolidado numa escola, dogma e credo. Em 1939, o centro da pintura abstrata já se deslocara para Londres; enquanto em Paris a geração mais jovem de pintores franceses e espanhóis havia reagido contra a pureza abstrata e retornado a uma confusão entre literatura e pintura tão extrema quanto qualquer outra do passado. Esses jovens surrealistas ortodoxos não devem ser identificados, contudo, com

pseudo- ou falsos surrealistas da geração anterior, como Miró, Klee e Arp, cuja obra, a despeito de sua intenção aparente, só contribuiu para a maior expansão da pintura abstrata pura e simples. Na verdade, boa parte dos artistas — senão a maioria — que deu contribuições importantes para o desenvolvimento da pintura moderna chegou a ela com o desejo de explorar a ruptura com o realismo imitativo em busca de uma expressividade mais forte, mas a lógica do desenvolvimento foi tão inexorável que, no final das contas, sua obra não passou de um degrau a mais rumo à arte abstrata, e a uma maior esterilização dos fatores expressivos. Foi assim, quer o artista fosse Van Gogh, Picasso ou Klee. Todos os caminhos levaram ao mesmo lugar.

VI

Vejo que não apresentei nenhuma explicação para a atual superioridade da arte abstrata além de sua justificação histórica. Assim, o que escrevi tornou-se uma apologia histórica da arte abstrata. Argumentar a partir de qualquer outra base exigiria mais espaço do que disponho, e envolveria uma incursão pela política do gosto — para usar a expressão de Venturi — da qual não há saída — no papel. Minha própria experiência da arte me obrigou a aceitar a maioria dos padrões de gosto a partir dos quais a arte abstrata se originou, mas não sustento que sejam os únicos padrões válidos por toda a eternidade. Considero-os simplesmente os mais válidos neste momento específico. Não tenho dúvida alguma de que serão substituídos no futuro por outros padrões, talvez mais abrangentes do que qualquer um possível agora. E, mesmo agora, eles não excluem todos os outros critérios possíveis. Ainda sou capaz de apreciar um Rembrandt mais por suas qualidades expressivas do que por sua consecução de valores abstratos — por mais rica que esta possa ser.

É suficiente dizer que não há nada na natureza da arte abstrata que a force a ser assim. O imperativo vem da história, da época em conjunção com um momento particular alcançado numa tradição particular da arte. Essa conjunção mantém o artista numa situação da qual, no presente momento, ele só pode escapar abrindo mão de sua ambição e retornando a um passado gasto. Esta é a dificuldade para os que estão insatisfeitos com a arte abstrata, sentindo que ela é demasiado decorativa ou demasiado árida e “desumana”, e que desejam um retorno à figuração e à literatura nas artes plásticas. Não

poderíamos nos livrar da arte abstrata por meio de uma simples evasão. Ou por negação. Só podemos nos desembaraçar da arte abstrata assimilando-a, abrindo nosso caminho através dela. Para chegar aonde? Não sei. Parece-me, ainda assim, que o desejo de retornar à imitação da natureza na arte não teve outra justificativa senão o desejo de certos adeptos da arte abstrata de lhe dar força de lei permanente.

Notas

1. Esta é a confusão das artes pela qual Babbit [Irving Babbit, *The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, 1910] responsabilizou o romantismo.

2. As idéias sobre música que Pater expressa em *The School of Giorgione* refletem essa transição do musical para o abstrato melhor do que qualquer outra obra de arte isolada.

Nota das organizadoras

Este artigo foi publicado em *Partisan Review*, jul.-ago., 1940. Revisto pelo autor e sem modificações substanciais, foi posteriormente publicado em *Pollock and After: The Critical Debate*, org. Francis Francina, 1985.

Neste seu segundo texto publicado sobre arte, Greenberg aprofunda sua defesa da arte abstrata deixando de lado a crítica sócio-cultural desenvolvida menos de um ano antes em “Vanguarda e kitsch” (cf. nesta edição). Esta última palavra nem mesmo é citada, e a célebre oposição é então substituída pela dualidade vanguarda/academicismo, retomando o clássico debate em torno do Laocoonte. A primazia é dada à perspectiva histórica — o próprio crítico faz menção à limitação de sua “apologia histórica da arte abstrata”. Perspectiva que será, nos anos 60, condensada em “Pintura modernista” (cf. nesta edição), tornando-se o cerne do debate em torno de sua crítica.

LEITURA SUGERIDA: sobre o início dos anos 40, ver o texto de Greenberg “New York painting only yesterday”, 1957, *CG IV* (publicado substancialmente modificado em *A&C*, com o título “The late thirties in New York”). E sobre essa questão indicamos: M. Fried, “Modernist painting and formal criticism”, 1964; B. Cavaliere, R.C. Hobbs, “Against a newer Laocoon”, 1977; T. de Duve, “Clement Lessing”, 1979, in *Essais datés I*, 1987, e “Les silences de la doctrine”, in *Clement Greenberg entre les lignes*, 1996; T.J. Clark, “A teoria da arte de Clement Greenberg”, 1982 (cf. nesta edição), e M. Fried, “How modernism works: A response to T.J. Clark”, 1982; F. Francina, “Introduction”, in *Pollock and After: The Critical Debate*, 1985; A. Danto, “Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d’art essentialiste”, 1993; H. Damisch, “O autodidata”, 1993 (cf. nesta edição).

O pleno significado da revolução ocorrida na pintura ocidental nos últimos sessenta anos não ficará claro ainda por algum tempo. Mas aquela parte de seu significado que diz respeito à concretude do meio em si mesmo já é evidente. É preciso apenas colocá-la em perspectiva histórica.

A grande revolução anterior na pintura ocidental levou da planaridade hierática do gótico e do bizantino à tridimensionalidade do Renascimento. O estímulo para essa revolução veio de uma nova consciência do espaço provocada por relações econômicas e sociais em expansão no final da Idade Média e pela crescente convicção de que a principal missão do homem na Terra é a conquista de seu meio ambiente. Na pintura, o problema imediato foi adaptar a nova percepção de profundidade e volume à planaridade da superfície do quadro; um problema menos óbvio, embora mais difícil e crucial, foi o de sintetizar profundidade, volume e superfície numa unidade ao mesmo tempo dramática e decorativa. No formato conservador do mural, Giotto criou uma nova síntese que, mediante a simplificação das formas e das superfícies e a exclusão dos pequenos detalhes, tornou seus murais hieráticos e decorativos, sem que deixassem de ser, ao mesmo tempo, dramáticos e tridimensionais. A preferência profana pelas formas redondas foi disciplinada, os volumes foram inflados a baixa pressão de modo a respeitar a planaridade da parede, e o fundo foi empurrado para uma profundidade não maior que a do pano de fundo num palco.

Em Siena, um pouco mais tarde, chegou-se a uma síntese talvez ainda mais conservadora na peça de altar e na pintura de cavalete. Sassetta subordinou a tridimensionalidade a princípios decorativos tomados do gótico ou da miniatura oriental. O formato de sua *Viagem dos magos* – na recente doação de Griggs ao Metropolitan – é surpreendentemente pequeno: o espectador tem que chegar suficientemente perto para lê-lo. Contra um fundo de tom neutro em baixo-relevo, a cor é percebida num padrão de notas planas em *stacatto*

em formas tratadas com um leve esboço de volume. O desenho é razoavelmente correto, mas as exigências de correção não podem interferir na função decorativa da linha. Por um momento a arte de Sassetta suspendeu a transição, ao descobrir um estilo em que o artista está prestes a alcançar a segurança de dizer exatamente o que quer. Isso contrasta com o estilo inseguro de outro artista de Siena do século XV, Giovanni di Paolo, em sua *Apresentação no templo* (no legado Blumenthal ao Metropolitan), em que a antiga tradição da miniatura gótica e oriental aparece em conflito direto com a nova tradição do naturalismo. O fundo arquitetural plano, pouco profundo, mas ricamente detalhado, não dá espaço para as figuras do primeiro plano; a modelagem escultural de seus trajés ressalta da superfície do quadro e gera um efeito de abarrotamento. Em suas figuras, Giovanni explorou a ilusão da terceira dimensão mais do que Giotto. Porém, como em Giovanni o fundo é ainda mais estritamente bidimensional: ele não conseguiu alcançar nem a unidade estrutural nem a decorativa.

Com a ajuda do meio flexível do óleo, o conflito entre a forma tridimensional e a superfície plana foi finalmente resolvido pela anulação desta última. Os pintores italianos ou flamengos do século XV conseguiam absorver-se de tal modo na ilusão da terceira dimensão que concebiam instintivamente sua tela como uma superfície transparente, e não opaca. Porém, ainda permaneceram algumas das dificuldades com relação ao controle da ênfase no volume. Houve uma tendência a insistir simultaneamente no brilho da superfície, que o óleo permitia, e numa modelagem extremamente escultural, combinação por vezes excessiva. Mas o *Quattrocento* estava preocupado com técnicas e com a acumulação de dados: seus pintores preferiam, por exemplo, retratar pessoas idosas porque seus rostos ofereciam mais detalhes ao pincel. Ainda não tinham chegado àquele ponto de repleção em que, no interesse de grandes efeitos, há uma tendência ao sacrifício e à simplificação.

Foi apenas perto do final do século XV e no século XVI que Verrocchio, Leonardo, Perugino, Rafael, Michelangelo, Correggio, Giovanni Bellini, Giorgione e Ticiano aperfeiçoaram os recursos para obter uma consistente unidade estrutural, tonal e decorativa na pintura tridimensional. Esses recursos foram — além da perspectiva científica, que podia tanto organizar quanto desorganizar um quadro —, a indicação e o ordenamento da ilusão de espaço tridimensional vazio que a forma interrompe (Rafael), a subordinação da cor local a um tom ou clave dominante, e a um padrão de luz e sombra. Era preciso acreditar bastante na ilusão de profundidade para organizar elementos no espaço

ilusionista e, ao mesmo tempo, suspender a ilusão o suficiente para vê-los como as formas planas que são na realidade física. Mas a tendência era esquecer quase por completo esta realidade, havendo então tanto uma perda quanto um ganho. A pintura pós-renascentista sacrificou demasiadas qualidades intrínsecas a seu meio. Os quadros eram organizados exclusivamente com base no efeito ilusionista e com pouquíssimas referências às condições físicas da arte.

O século XIX começou a dissolver os fatos e tornou obsoletas as concepções gerais sob as quais a arte ilusionista operava. Passou-se a perceber que a Terra não mais podia proporcionar ao homem ocidental, ou à sua economia, um espaço indefinido de expansão; que os fatos comprovados eram as únicas certezas; e que cada uma das atividades da cultura só podia ser exercida com segurança dentro de seu próprio território e somente quando cada território estivesse rigorosamente definido. É inaugurada a era da especialização e dos objetivos intelectuais e espirituais delimitados — após Hegel, por exemplo, os filósofos pararam de construir sistemas de mundo.

E com Manet e Courbet a pintura ocidental reverteu sua direção. O impressionismo levou tão longe a reprodução fiel da natureza que a pintura figurativa foi virada pelo avesso. Incitados por um positivismo tomado da ciência, os impressionistas fizeram a descoberta — formulada mais claramente em sua arte do que em suas teorias — de que a interpretação mais direta da experiência visual deve ser bidimensional. O novo meio da fotografia forneceu provas adicionais disso. As sensações de uma terceira dimensão não são dadas pela visão enquanto tal mas por associações adquiridas com a experiência do movimento e do tato. Os dados da visão, considerados mais literalmente, não passam de cores. Observemos assim como uma planaridade começa a se insinuar nas pinturas impressionistas, como estas permanecem próximas da superfície, apesar da “perspectiva atmosférica”, e como a natureza física da tela e da tinta sobre ela aplicada é abertamente declarada — a fim de, também, enfatizar a diferença entre pintura e fotografia.

Os sucessores do impressionismo tornaram tudo isso mais explícito. A pintura, convertendo-se em antiidealista, rendeu-se mais uma vez à superfície plana literal. A correção do desenho, o claro-escuro em preto-e-branco, os efeitos luminosos tridimensionais, a perspectiva atmosférica e linear etc., etc. foram sendo progressivamente, embora não consistentemente, eliminados. A superfície uniformemente lisa e transparente por trás da qual a pintura antes se desdobrava foi transformada no *locus real (actual)* da pintura, em vez de sua janela de

vidro. Para respeitar a planaridade bruta da superfície em que estava tentando criar uma nova e menos enganosa ilusão de terceira dimensão, Cézanne fragmentou os objetos que pintava em multiplicidades de planos, que eram tão proximamente paralelos quanto possível à superfície da tela; e, para mostrar recuo, os planos eram empurrados para trás de maneira relativamente abrupta – até as bordas recuadas dos objetos chegavam a ficar voltadas frontalmente para o espectador, como cortesãos a se afastar da presença do rei. Além disso, as pinceladas de Cézanne, paralelas, grosseiramente retangulares, fazem eco ao formato da tela. E foi a nova compreensão da importância de todos os fatores físicos que também induziu às distorções de seu desenho, como do desenho de Van Gogh e de Gauguin – determinadas tanto pelas tensões entre a moldura do quadro e as formas dentro deste como por compulsões expressivas. A natureza física do meio e o materialismo da arte foram afirmados ainda de outras maneiras: o pigmento era por vezes aplicado de maneira tão tênue que a tela ficava visível, ou era acumulado em empastamentos tais que o quadro se tornava quase uma espécie de relevo. (Há um paradoxo no fato de tanto Van Gogh quanto Gauguin estarem tentando libertar a pintura do materialismo em que acusavam os impressionistas de a terem mergulhado.)

Os fovistas, já na primeira década deste século, construíram quadros estruturados com cor chapada, intensa, que era arbitrária em qualquer sentido figurativo e mais ou menos dissociada do contorno. O cubismo, parodiando pelo exagero os métodos tradicionais de representar volume e luz, num esforço desesperado para restaurar a terceira dimensão pelo método de Cézanne, acabou por anulá-la; o que produziu foram pinturas completamente planas – e assim realizou a contra-revolução. Picasso, Braque, Gris e os outros através dos quais o cubismo se desdobrou se recusaram a aceitar essas conclusões categóricas e, tão logo chegaram a quadros em que as identidades dos objetos haviam desaparecido, deram meia-volta e retornaram à representação; mais tarde, porém, outros artistas aceitaram em bloco a lógica do cubismo e se tornaram abstracionistas rematados, resignando-se ao não representativo e, até certo ponto, à inviolabilidade da superfície plana. Com uma velocidade que ainda parece espantosa, operou-se uma das mais epocais transformações da história da arte.

O significado mais profundo dessa transformação é que, num período em que ilusões de todo tipo estão sendo destruídas, é preciso renunciar também aos métodos ilusionistas da arte. O gosto mais finamente sintonizado com a arte contemporânea tornou-se positivista,

tal como a melhor inteligência filosófica e política da época. A ficção, em que a arte ilusionista pode ser subsumida, não é mais capaz de fornecer a mais intensa experiência estética. A poesia é lírica e “pura”; o romance sério tornou-se confessional ou extremamente abstrato, como em Joyce e Stein; a arquitetura subordinou-se à função e ao engenheiro construtor; a música deixou de ser “programática”. Deixem que a pintura se restrinja à disposição pura e simples da cor e da linha, e não nos enredem em associações com coisas que podemos experimentar mais autenticamente em outra parte. O pintor pode continuar jogando com ilusões, mas só para fins de sátira. Se a profundidade limitada e a superfície plana lhe parecerem demasiado restritivas, que se torne um escultor – como o fez Arp, originalmente um pintor.

No entanto, mesmo como escultor o artista não pode mais imitar a natureza. Não sobrou nada na natureza para as artes plásticas explorarem. As técnicas artísticas fundadas nas convenções de representação esgotaram sua capacidade de revelar novos aspectos da realidade exterior de modo a proporcionar o mais elevado prazer. Mas o problema reside também na própria realidade exterior. A arte bizantina era de tendência abstrata porque subordinava a realidade exterior a um dogma. De todo modo, a realidade não era a aparência. A arte naturalista se subordina à aparência: se algum dogma está envolvido, ele emana da aparência, e esta é tomada como a verdade e o real. Hoje sabemos que a questão do que é um objeto corpóreo pode ser respondida de muitas maneiras diferentes, dependendo do contexto, e que a aparência é apenas um contexto entre muitos, e talvez um dos menos importantes. Apresentar a aparência de um objeto ou de uma cena num momento único do tempo é excluir a referência a um número muito grande de outros contextos em que ele existe simultaneamente. (Afinal, a ciência e a indústria não dissolveram o conceito da entidade no conceito de processo?) Em vez de ser despertada, a imaginação moderna é entorpecida pela representação visual. Incapaz de representar o mundo exterior de maneira suficientemente sugestiva, a arte pictórica é compelida a expressar tão diretamente quanto possível apenas o que se passa no interior do eu (*self*) – ou, no máximo, os inelutáveis *modos* (*modes*) segundo os quais aquilo que está fora do eu é percebido (Mondrian).

A pintura se aproxima da condição da música, que, segundo Aristóteles, é o mais direto e portanto o mais subjetivo meio de expressão, tendo pouquíssimo a ver com a representação da realidade

exterior. O ganho que ajuda a neutralizar a perda acarretada pela restrição da pintura e da escultura ao subjetivo reside na necessidade em que se vê a pintura de se tornar, em compensação, ainda mais sensível, sutil e variada e, ao mesmo tempo, mais disciplinada e objetivada por seu meio físico.

Nenhum imperativo categórico obriga a arte a corresponder ponto por ponto às tendências principais de sua época. Os artistas farão tudo o que puderem a partir disso, e tudo o que puderem fazer não está determinado de antemão. Boas paisagens, naturezas-mortas e torsos continuarão a ser produzidos. Parece-me, contudo — e a conclusão é imposta pela observação, não pela preferência —, que a arte pictórica mais ambiciosa e vigorosa destes tempos é abstrata ou segue nessa direção.

Nota das organizadoras

Artigo publicado em *The Nation*, em 15 de abril de 1944.

Como crítico da revista *The Nation* desde 1942, Greenberg publica até 1944 dois outros ensaios: "Primitive painting", 1942, republicado e substancialmente revisto em *A&C*, e "Surrealist painting", 1944. Próximo ao modelo de explicação histórica da arte moderna desenvolvido por Alfred Barr (*Cubism and Abstract Art*, 1936) e em meio ao amplo debate que se segue (ver Meyer Schapiro, "The social basis of art", 1936, e "The nature of abstract art", 1937), "Arte abstrata" representa um texto de formação, onde Greenberg, menos preocupado com as formas de arte na sociedade burguesa, enfatiza a relação entre a especialização moderna e a da natureza física dos meios.

LEITURA SUGERIDA: sobre esta questão, indicamos: Hubert Damisch, "O autodidata" (nesta edição) e Serge Guilbaut, "The new adventures of the avant-garde in America", in *Pollock and After: The Critical Debate*, org. Francis Francina, 1985 (ver também "Introduction", de F. Francina). De Greenberg, indicamos "The 'crisis' of abstract art", 1964, in *CG IV*, e "The role of nature in modern painting", in *CG II*, 1949 (substancialmente revisto em *A&C*).

A arte e a literatura parecem, em geral, buscar seus referenciais ali onde a mentalidade ou sensibilidade social do momento histórico específico encontra sua verdade mais sólida. Na Idade Média, essa área de certeza, ou antes, de plausibilidade, coincidiu com a religião; no Renascimento e por algum tempo depois, com a razão abstrata. O século XIX deslocou a área de plausibilidade para a realidade factual, empírica, uma noção que sofreu considerável mudança nos últimos cem anos, sempre na direção de uma concepção mais estreita do que constitui um indiscutível fato de experiência. Nossa sensibilidade se deslocou da mesma maneira, exigindo da experiência estética uma ordem de efeitos cada vez mais literal e tornando-se cada vez mais relutante em admitir ilusão e ficção. Assim, não foi apenas a divisão do trabalho extremamente desenvolvida de nossa sociedade que sugeriu a maior especialização das diversas artes; esta é sugerida também por nosso gosto pelo real, imediato, de primeira mão, o qual deseja que a pintura, a escultura, a música e a poesia se tornem mais concretas, limitando-se estritamente ao que há nelas de mais palpável, isto é, seus meios, e abstendo-se de tratar ou de imitar o que reside fora do terreno de seus efeitos exclusivos. Isto não significa o mesmo que Lessing expressou em seu protesto contra a confusão das artes; Lessing ainda concebia as artes como imitativas de uma realidade externa que devia ser incorporada por meio de ilusão; a sensibilidade moderna, porém, reclama a exclusão de toda realidade externa ao meio da respectiva arte — ou seja, a exclusão do tema. Somente se restringindo aos meios pelos quais alcançam virtualidade como arte, à essência literal de seu meio, e somente evitando tanto quanto possível a referência explícita a qualquer forma de experiência não imediatamente dada através de seus meios, podem as artes comunicar aquele senso de experiência concretamente sentida, irreduzível, em que nossa sensibilidade encontra sua certeza fundamental.

Este é o complexo de fatores – de modo algum completamente expressos – que acredito ser responsável por, entre outras coisas, fenômenos como a poesia “pura”, o romance “puro” e a pintura e a escultura “puras” ou abstratas. Observe-se, por exemplo, a ênfase com que escritores como Mallarmé, Valéry, Joyce, Gertrude Stein, Cummings, Dylan Thomas, Stefan George e Hart Crane chamam atenção para seu meio, que, em vez de se dissimular ou se fazer transparente para nos assegurar o acesso mais rápido possível a seu conteúdo ou tema, torna-se ele próprio grande parte do tema. Eu poderia ilustrar detalhadamente essa tendência na literatura moderna, mas não é de literatura que estou interessado em tratar aqui.

Convém lembrar, contudo, que nenhuma tentativa de obra de arte “pura” jamais conseguiu ser mais do que uma aproximação – sobretudo na literatura, que usa palavras que significam outras coisas que não elas próprias. A tendência à “pureza” ou à abstração absoluta existe apenas como tendência, intenção, não como realização. Como tendência, porém, ela é suficiente para explicar muita coisa do estado atual, não só da literatura como das artes visuais, que são impelidas ao mesmo tipo de insistência na natureza palpável de seus meios que vemos em Mallarmé, Joyce e Gertrude Stein.

A natureza literal do meio da pintura consiste em configurações de pigmento numa superfície plana, assim como o meio essencial da poesia consiste em configurações rítmicas de palavras ordenadas segundo as regras da linguagem. A pintura moderna se ajusta a nosso desejo do positivo e do literal declarando, abertamente, ser o que a pintura sempre foi, mas durante muito tempo tentou dissimular: cores dispostas numa superfície bidimensional. Renuncia-se à ilusão da terceira dimensão, assim como à ficção da representação, que pertence tão pouco ao papel literal da pintura quanto ao da música; transpor a imagem de um objeto tridimensional para uma superfície plana, mesmo que apenas esquematicamente, é considerado por um pintor moderno, como Modrian em sua fase final, uma negação e uma violação da natureza do meio. A sensibilidade moderna tende a considerar isso um embuste, e por isso mesmo superficial, estagnante, sem concretude.

Mondrian mostrou que ainda é possível fazer autêntica pintura de cavalete submetendo-se ao mesmo tempo a essa estrita – e mais do que estrita – noção de pintura. Começa-se, contudo, a ver nisso um perigo para a arte da pintura tal como a conhecemos. A arte pictórica desse tipo torna-se muito próxima da decoração. Pode-se dizer que em grande parte a grandeza de Mondrian consistiu em ter conseguido incorporar com

tanto êxito as virtudes da decoração à pintura de cavalete, mas isso pouco garante o futuro. O tipo de pintura que se identifica exclusivamente com sua superfície tende inevitavelmente à decoração e a sofrer certa limitação em sua possibilidade de expressão. Isso pode ser compensado com uma maior intensidade e concretude – a arte abstrata contemporânea fez isso com notável sucesso –, mas uma perda ainda se faz sentir à medida que a unidade e a dinâmica da pintura de cavalete são enfraquecidas, como fatalmente ocorre em toda pintura absolutamente plana. O fato, eu temo, é que a pintura de cavalete, no modo literalmente bidimensional que nossa época, com sua positividade, lhe impõe, pode se tornar em breve incapaz de dizer, acerca do que sentimos, o bastante para nos satisfazer plenamente, e não poderemos mais contar com a pintura tão amplamente quanto costumávamos para um ordenamento visual de nossa experiência.

Não quero sugerir com isto que a pintura esteja prestes a declinar como arte; afirmá-lo não é essencial para minha argumentação aqui. O que deve ser salientado é que o lugar da pintura como a arte visual suprema está hoje ameaçado, quer ela esteja ou não em declínio. E quero também chamar atenção para a escultura, arte que esteve em relativo desuso por vários séculos, mas que ultimamente sofreu uma transformação que parece dotá-la de maior capacidade para a expressão da sensibilidade moderna do que a pintura tem hoje. Essa transformação, ou revolução, é um produto do cubismo.¹

Entre o Renascimento e Rodin, a escultura sofreu como veículo de expressão em razão de seu apego à tradição greco-romana monolítica, corpórea, de talhar e modelar. O tema ideal dessa tradição foi o torso e a cabeça humana, e ela rejeitou como impróprio tudo que era inanimado e imóvel. Uma arte confinada ao monolito podia dizer muito pouco ao homem pós-renacentista, e assim a pintura conseguiu monopolizar o tema, a imaginação e o talento nas artes visuais: quase tudo o que aconteceu neste campo, entre Michelangelo e Rodin, aconteceu na tela. O fato de a escultura estar menos distante que qualquer das outras artes daquilo que é imitado – de seu tema –, e de ser necessário menor poder de abstração para transpor a imagem, digamos, de um animal para a pedra em pleno-relevo que para uma superfície plana, ou em palavras – foi algo que também pesou contra ela durante vários séculos. A escultura era um meio *literal* demais.

Rodin foi o primeiro escultor a realmente tentar alcançar o nível da pintura, dissolvendo formas de pedra em luz e ar na busca de efeitos análogos aos da pintura impressionista. Foi um grande artista,

mas destruiu sua tradição e só deixou ambigüidades atrás de si. Maillol e Lehmbruck foram também grandes escultores, e foi talvez Rodin quem os tornou possíveis, embora o primeiro tenha buscado sua inspiração na arqueologia e o segundo na pintura expressionista. Eles marcam um fim, e sua arte abriu caminho para que algo de radicalmente novo preenchesse o vazio deixado pela extinção da tradição greco-romano-renascentista.

Nesse meio tempo, surgira o cubismo na pintura. Sob sua influência direta, e a influência ainda mais direta da escultura negra, Brancusi foi capaz de iniciar a transição do monolito para um novo tipo de escultura, derivado da pintura moderna e das talhas em madeira da África e da Oceania: um tipo de escultura inteiramente novo para a civilização européia, a arte não mais restrita à massa sólida e às formas humanas e animais. Brancusi não consuma ele próprio a transição. O que faz, pelo menos em seu trabalho em pedra e metal, é levar o monolito a um tal extremo, reduzi-lo a tal simplicidade arquetípica, que este fica mais ou menos esgotado como um princípio de forma. A nova escultura começa de fato com as colagens cubistas de Braque e Picasso, que surgem de um modo de pintura que empurra as formas para fora do plano do quadro, em vez de fazê-las recuar para as recessões do espaço ilusionista.² Desde então, a nova escultura se desenvolveu através das construções em baixo-relevo que Picasso e depois Arp e Schwitters criaram ao elevar a colagem acima do plano da pintura; a partir daí Picasso, tão magnífico escultor quanto pintor, ao lado dos construtivistas russos Tatlin, Pevsner e Gabo, e também Archipenko, Duchamp-Villon, Lipchitz, Laurens e depois Giacometti, a lançaram finalmente na verdade positiva do espaço livre, completamente fora do plano do quadro.³

Essa nova escultura, pictórica, de projetista, abandonou de certa forma os materiais tradicionais da pedra e do bronze em favor de outros mais flexíveis a serem trabalhados com ferramentas modernas como o maçarico de oxiacetileno: aço, ferro, ligas, vidro, plásticos. Sem dar nenhuma importância à unidade de seu meio físico, é capaz de usar na mesma obra diversos materiais diferentes e qualquer variedade de cores aplicadas – como convém a uma arte que está atenta em seus produtos quase tanto ao que é pictórico quanto ao que é escultural. Se é que o escultor-construtor é movido por idéias, é mais por aquelas concebidas por analogia com a paisagem do que por aquelas derivadas de objetos isolados.

A nova escultura é libertada também, como devia estar evidente pelo que disse, das exigências da representação imitativa. E é

precisamente nisso que reside sua vantagem sobre a pintura moderna, até onde o domínio da expressão esteja em questão. A mesma evolução na sensibilidade que negou à pintura a ilusão da profundidade e da representação, fez-se sentir na escultura pela tendência a negar a ilusão ao monolito, que na arte tridimensional tem demasiadas conotações de representação. Liberta da massa e da solidez, a escultura encontra um mundo muito mais amplo diante de si, e se vê em condições de dizer tudo o que a pintura já não pode dizer. O mesmo processo que empobreceu a pintura enriqueceu a escultura. A escultura sempre foi capaz de criar objetos que parecem ter uma realidade mais densa, mais literal, do que os criados pela pintura; isso, que antes era uma desvantagem, é agora o que constitui o seu maior apelo para nossa nova sensibilidade positivista, e também o que lhe dá maior liberdade. A escultura está agora livre para inventar uma infinidade de novos objetos e dispõe de uma riqueza potencial de formas às quais nosso gosto não pode, em princípio, se opor já que todos eles terão sua realidade física evidente por si mesma, tão palpável e independente quanto são hoje as casas em que vivemos e os móveis que usamos. Originalmente, a mais transparente de todas as artes porque a mais próxima da natureza física de seu tema, a escultura desfruta atualmente da vantagem de ser a arte a que menos adere uma conotação de ficção ou ilusão.

A nova escultura tem ainda outra vantagem. Por mais abstrata e plana que seja uma pintura, algo do passado continua aderido a ela, simplesmente por que ela é pintura, e a pintura tem um passado tão rico e recente. Até pouco tempo atrás, isso era um trunfo, mas receio que este tenha começado a perder valor. A nova escultura não tem praticamente nenhuma associação histórica – pelo menos não com o passado de nossa própria civilização –, o que lhe confere uma virgindade que incita a audácia do artista e o convida a dizer tudo sem medo de censura pela tradição.⁴ Tudo de que ele precisa lembrar do passado é a pintura cubista, tudo o que precisa evitar é o naturalismo.

Tudo isto, acredito, explica por que o número de jovens escultores promissores neste país é tão maior, proporcionalmente, que o de jovens pintores promissores. Dos últimos, temos quatro ou cinco que poderão figurar um dia na história da arte de nossos tempos. Mas temos não menos que nove ou dez jovens escultores-construtores com a possibilidade, ao que tudo indica, de dar uma contribuição audaciosa, séria e original: David Smith, Theodore Roszak, David Hare, Herbert Ferber, Seymour Lipton, Richard Lippold, Peter Grippe, Burgoyne Diller, Adaline Kent, Bram Lassaw, Noguchi – e ainda outros. Nem todos estes

artistas são ricamente dotados e nem todos romperam com o monólito; seus estilos são tão variados quanto a escultura é variada desde 1905. Mas, por desiguais que sejam em talento, todos revelam frescor, inventividade e gosto positivo, qualidades que devem, penso eu, ao fato de seu meio ser tão novo e tão convincente que produz trabalho interessante quase automaticamente, assim como a nova pintura naturalista do século XV na Itália e em Flandres extraiu obras-primas até de mãos medíocres. O mesmo parece estar se passando, pelo que posso inferir, com a nova escultura em Paris e em Londres.

Até agora não se deu suficiente atenção à novidade da nova escultura. Não se dá suficiente atenção à escultura em geral. Para a maioria de nós, educados como fomos para só ver pintura, uma peça de escultura se dissipa muito rapidamente num fundo indiferenciado, como um objeto ornamental prosaico. A nova escultura-construção tem que lutar contra esse hábito de visão e é por essa razão, acho eu, que foram feitas tão poucas tentativas de avaliá-la seriamente e relacioná-la com o resto da arte e com o sentimento de nosso tempo.⁵ No entanto, esse novo “gênero” é talvez a mais importante manifestação das artes visuais desde a pintura cubista, e é neste momento mais fértil e efervescente do que qualquer outra arte, exceto a música.

Notas

1. Além de inúmeras críticas sobre exposições de escultores e deste ensaio, Greenberg escreveu dois outros: “Cross-breeding of modern sculpture”, 1952 (publicado em *A&C* sob o título “Modernist sculpture, its pictorial past”) e “Recentness of sculpture”, publicado originalmente no cat. *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles County Museum of Art, abr.-jun. 1967, e, sem revisão, em *Art International*, 20 de abril de 1967, e em *Minimal Art: a Critical Anthology*, org. G. Battcock, 1968. (N.O.)

2. Há nisso uma curiosa simetria histórica. Nossa pintura ocidental, naturalista, teve suas origens na escultura dos séculos XII e XIII, que estava duzentos anos à frente da pintura em matéria de capacidade de imitar a natureza e que continuou a dominar as demais artes até o final do século XV.

3. Em “Review of a joint exhibition of Antoine Pevsner and Naum Gabo”, *The Nation*, 17 de abril de 1948, Greenberg afirma: “O essencial é que a construção não é mais uma estátua, mas uma pintura no espaço tridimensional, e que o escultor nessa arena (*in the round*)

está liberado da necessidade de observar as injunções de gravidade e massa, tornando-se livre então para reagir às paisagens, panoramas e arquiteturas em vez de somente às formas corpóreas” (*CG* II, p.226). Contrariamente a seus postulados teóricos, no caso da escultura, Greenberg suspende a interdição de uma arte invadir o domínio de outra. Se nessa primeira versão ainda é atribuída uma importância decisiva ao caráter literal da escultura e a seu antiilusionismo, em *A&C* o acento é posto na opticalidade para a escultura se liberar de toda referência tátil e, como toda forma, só existir em termos ópticos, como uma “miragem”, e assim realizar o “aspecto mais positivo da ‘estética’ modernista”. Ver, entre outros, Yve-Alain Bois, “As emendas de Greenberg”, *Revista Gávea* 12, e C. Brunet e G. Tiberghien, “Entrevista com Rosalind Krauss”, *Revista Gávea* 13. (N.O.)

4. Um dos modos em que se revela a vantagem da nova escultura sobre a pintura é por nossa impressão de vermos escultura ilegítima, ilustrações de escultura ou de idéias essencialmente esculturais na obra de pintores como Matta, Lam, e por vezes Sutherland — três dos que tanto devem a Picasso — e em boa parte da obra do próprio Picasso. Nunca temos, porém, a impressão de que a nova escultura é pintura ilegítima. Ela é demasiado original, assim como a pintura de Mantegna, que tanto devia à outra arte, era original demais para ser qualificada como escultura ilegítima.

5. Na versão de *A&C*, Greenberg reavalia esta previsão e diz que talvez não estivesse completamente errado, pois, embora a pintura, a seu ver, continue a ser a arte mais fértil, a escultura-construção é a mais representativa da unidade que constitui o estilo do modernismo. Em “Recentness of sculpture”, atribui à escultura o papel determinante: se esta ainda não encontrou sua força real foi por temer não ser identificada imediatamente como arte, mas confundida com um objeto industrial qualquer. Diante do impasse a que chegou a pintura, pois tão “inelutavelmente arte” até mesmo como uma tela não pintada, seria a escultura a arte passível de avançar no *borderline* entre arte e não-arte (característica determinante da modernidade). Esse limite então só poderia ser buscado na tridimensionalidade, onde se encontra tanto a escultura quanto tudo o que é material.

Deixando de lado explicitamente a questão da não subordinação ao pictórico, reivindicada pela escultura minimalista, Greenberg critica essa arte por seu excessivo caráter conceitual, seu efeito de “presença” e “bom *design*”, o que não a aproximava do limite da não-arte. (N.O.)

Nota das organizadoras

Ensaio publicado em *Partisan Review*, jun. 1949; substancialmente revisto, foi republicado, sob o título “Sculpture in our time”, em *Arts Magazine*, jun. 1958, e posteriormente em *A&C*, com título original e a indicação das datas: 1948-58 [trad. bras., p. 150-5]. Traduzido para o francês, em sua versão original, em *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, 1986.

LEITURA SUGERIDA: decisivo no debate em torno da arte minimal, este texto encontrou sua ressonância e seu desdobramento no célebre “Art and objecthood”, de Michael Fried, *Artforum*, jun. 1967. Ver também: “1967-1987: genealogies of art and theory”, in *Discussion in Contemporary Culture*, Seattle, Dia Foundation/Bay Press, 1987, org. Hal Foster (com a participação de M. Fried, R. Krauss e B. Buchloh).

A pintura abstrata mais recente escandaliza muitas pessoas, entre as quais não são poucas as que aceitam em princípio a arte abstrata. A nova pintura (a escultura é uma outra questão) ainda provoca escândalo, quando apenas parte do que é novo na literatura ou mesmo na música ainda parece fazê-lo. Isso pode ser explicado pela evolução extremamente lenta da pintura como arte modernista. Embora talvez tenha iniciado sua "modernização" mais cedo que as demais artes, ela acabou por manter um número maior de convenções "dispensáveis", ou pelo menos estas se mostraram mais resistentes a serem isoladas e suprimidas. Essas convenções, enquanto sobrevivem e podem ser isoladas, continuam a ser atacadas, em todas as artes que pretendem sobreviver na sociedade moderna. Esse processo cessou na literatura porque esta tem menor número de convenções para dispensar antes de chegar a sua própria essência, que reside na comunicação de significados conceituais. As convenções dispensáveis na música, por outro lado, parecem ter sido isoladas muito mais cedo, razão por que o processo de modernização se desacelerou, ou mesmo parou, em seu campo. (Estou simplificando drasticamente. E está entendido, espero, que a tradição não é demolida pela vanguarda pelo puro efeito revolucionário, mas no intuito de manter o nível e a vitalidade da arte sob as circunstâncias regularmente variáveis dos últimos cem anos – e que a demolição tem sua própria continuidade e tradição.)

Isto é, a vanguarda sobrevive na pintura porque esta ainda não alcançou o ponto de modernização em que terá de parar de descartar convenções herdadas, sob pena de deixar de ser viável como arte. Em parte alguma essas convenções parecem continuar sendo atacadas como o são hoje neste país, e a comoção em torno de certo tipo de arte abstrata americana é um sinal disso. Ela é praticada por um grupo de pintores que se fez notar em Nova York há cerca de doze anos atrás e que, a partir de então, ficou conhecido como os "expressionistas

abstratos” ou, menos amplamente, como os *action painters*. (Parece-me que foi Robert Coates, da *New Yorker*, que cunhou a primeira expressão, não de todo precisa. Harold Rosenberg, em *Art News*, inventou a segunda, mas a restringiu por envolver não mais que três ou quatro dos artistas que o público conhece sob o primeiro rótulo. Em Londres, o tipo de arte em questão é por vezes chamado “pintura à americana” [*American-type painting*])¹ O expressionismo abstrato é o primeiro fenômeno na arte americana a suscitar um protesto constante, e o primeiro a ser deplorado séria e freqüentemente 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. Paris, por mais coisas que tenha perdido, continua rápida na percepção do genuinamente “avançado” – embora, em sua maioria, os expressionistas abstratos não tenham tido a intenção de ser “avançados”; a intenção deles era fazer bons quadros, e “avançaram” na busca de qualidades análogas às que admiram na arte do passado.

As pinturas que fazem surpreendem porque, para o olhar não iniciado, parecem repousar em demasia no acidente, no capricho e nos efeitos fortuitos. Parece estar em jogo uma espontaneidade desgovernada, preocupada apenas em registrar o impulso imediato, e o resultado parece não passar de um tumulto de borrões, salpicos e garatujas – “oleaginoso” e “amorfo”, como descreveu um crítico britânico. Tudo isso é aparência. Há coisas boas e ruins no expressionismo abstrato, e uma vez que se consiga apontar a diferença, descobre-se que o que há de bom deve sua realização a uma disciplina mais severa do que a que pode ser encontrada em outras áreas da pintura contemporânea; só que o expressionismo abstrato torna explícitos certos fatores que disciplinas anteriores deixavam implícitos, e deixa implícitos muitos que estas não deixavam.

Para produzir arte significativa é necessário em geral assimilar a arte importante do período anterior, ou dos períodos anteriores. Isso é tão válido hoje como sempre foi. Uma grande vantagem de que os expressionistas abstratos americanos desfrutaram de início foi a de já terem assimilado Klee e Miró – isto, dez anos antes de que os dois se tornassem uma influência séria em Paris. Outra foi que o exemplo de Matisse foi mantido vivo em Nova York por Hans Hofmann e Milton Avery numa época em que, no exterior, os pintores jovens

tendiam a minimizar sua importância. Picasso, Léger e Mondrian estavam em grande evidência na época, especialmente Picasso, mas não bloqueavam nem o caminho nem a visão.² De particular importância foi o fato de que muitas das primeiras pinturas abstratas de Kandinsky puderam ser vistas em Nova York, no que é hoje o Solomon Guggenheim Museum. Em conseqüência de tudo isso, uma geração de artistas americanos pôde começar uma carreira plenamente alinhada com o seu tempo e tendo uma cultura artística não provinciana. Talvez tenha sido a primeira vez que isso aconteceu.

Duvido, no entanto, que isso tivesse sido possível sem as oportunidades para fazer um trabalho inteiramente livre que o WPA Art Project³ proporcionou à maioria desses artistas no final dos anos 30. Penso também que nenhum deles teria decolado tão bem sem o público pequeno, mas relativamente sofisticado, que os alunos de Hans Hofmann formavam para a arte ambiciosa. O que acabou por se converter numa vantagem adicional foi a distância que este país manteve da guerra e, tão imediatamente importante quanto tudo o mais, a presença aqui durante os anos da guerra de artistas europeus como Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Ernst e Lipchitz, bem como de muitos críticos, marchands e colecionadores. Sua proximidade e atenção deu aos jovens pintores expressionistas autoconfiança e a impressão de estar no centro da arte. Além disso, em Nova York eles podiam medir forças com a Europa com mais proveito para si mesmos do que jamais o teriam podido fazer como expatriados em Paris.

A justificação para o termo “expressionista abstrato” reside no fato de que a maioria dos pintores que ele designa se norteou pelo expressionismo alemão, russo ou judaico, desprendendo-se da arte abstrata cubista tardia. Mas todos eles partiram da pintura francesa, adquiriram dela seu senso básico de estilo, e ainda se mantêm em algum tipo de continuidade com ela. Não menos importante foi o fato de que extraíram dessa pintura sua mais vívida noção de uma arte maior, ambiciosa, e da direção geral que a arte tinha de seguir na época em que viviam.

Picasso estava muito presente no espírito desses pintores, em especial o Picasso do início e de meados dos anos 30, e o primeiro problema que tiveram de enfrentar, para de fato dizer o que tinham a dizer, foi o de como ampliar a ilusão tão rigidamente demarcada de profundidade superficial (*shallow depth*) em que Picasso estivera trabalhando em seus quadros mais ousados, desde que encerrara seu período cubista “sintético”. Ao lado disso vinha aquele cânon do desenho em linhas e

curvas suaves, mais ou menos simples, que o cubismo havia imposto e que dominara quase toda a arte abstrata desde 1920. Eles tinham de se libertar disso também. Esses problemas não foram atacados de maneira programática (houve muito pouco de programático no expressionismo abstrato), e sim enfrentados simultaneamente por vários jovens pintores que, em sua maioria, fizeram suas primeiras exposições na galeria de Peggy Guggenheim entre 1943 e 1944. O Picasso dos anos 30 – a quem acompanharam mais pelas reproduções dos *Cahiers d'Art* do que vendo propriamente as telas – os desafiava e estimulava, assim como os instruía. Não sendo plenamente abstrata, a arte de Picasso lhes sugeriu nesse período novas possibilidades de expressão para a pintura abstrata e quase abstrata como nenhuma outra o fez, nem mesmo a fase de Klee entre 1930 e 1940, imensamente inventiva e fértil, mas igualmente irrealizada. Digo igualmente irrealizada, por Picasso ter levado adiante tão pouco do que anunciou nos anos 30 – o que pode ter servido, contudo, para tornar seu impacto sobre certos jovens artistas ainda mais estimulante.

Para romper com um precedente irresistível, o jovem artista busca em geral um precedente alternativo. Em sua fase tardia, Arshile Gorky se submeteu a Miró para se distanciar de Picasso, e nesse processo fez vários quadros em que hoje vemos qualidades próprias, embora na época – o final dos anos 30 – parecessem excessivamente copiados. Mas o Kandinsky de 1910-18 teve um papel ainda mais libertador e, durante os primeiros anos da guerra, estimulou Gorky a uma maior originalidade. Um pouco mais tarde, o incentivo pessoal de André Breton começou a lhe inspirar uma confiança que até então lhe faltara, mas Gorky submeteu sua arte uma vez mais a uma influência, dessa vez a de Matta y Echaurren, um pintor chileno muito mais jovem do que ele. Matta era, e talvez ainda seja, um desenhista inventivo, e um pintor sob certos aspectos ousado, mas inveteradamente espalhafatoso e superficial. Foram necessárias a maior perícia, a cultura mais profunda como pintor e a devoção mais desinteressada à arte de Gorky para fazer com que as idéias de Matta parecessem substanciais. Nos últimos quatro ou cinco anos de sua vida, Gorky transmutou a tal ponto essas idéias e, buscando um caminho próprio, acrescentou a elas tanto sentimento que a questão de sua derivação tornou-se claramente irrelevante. Gorky descobriu seu próprio caminho para atenuar a tensão do espaço picassóide e aprendeu a fazer flutuar formas planas num fundo móvel e indefinido, num equilíbrio difícil, diferente em tudo de Miró. Até o fim, no entanto, ele continuou

sendo um cubista tardio, um adepto do gosto francês, um pintor de cavalete ortodoxo, um virtuose da linha, das nuances de cor, mais que um colorista. Ele é, a meu ver, um dos maiores artistas que tivemos neste país. Sua arte foi em geral pouco reconhecida durante sua vida, mas alguns anos após sua morte trágica em 1948, aos 44 anos, ela foi invocada e imitada por pintores mais jovens de Nova York, que queriam preservar a elegância e a arte do desenho para a pintura abstrata. Seja como for, Gorky concluiu mais do que começou alguma coisa, e concluiu tão bem que quem quer que o siga estará fadado ao academicismo.

Willem de Kooning era um artista maduro muito antes de sua primeira exposição em 1948. Sua cultura é similar à de Gorky (de quem era íntimo) e também ele é um desenhista antes de mais nada, talvez um desenhista ainda mais talentoso que Gorky e certamente mais inventivo. A ambição é um problema para de Kooning tanto quanto o fora para seu falecido amigo, mas no sentido inverso, pois ele tem tanto as vantagens quanto as desvantagens – que podem ser maiores – de uma aspiração maior e mais sofisticada, de certo modo, que a de qualquer outro artista vivo que eu conheça, exceto Picasso. Diante disso, de Kooning propõe uma síntese do modernismo e da tradição, e um maior controle sobre os meios da pintura abstrata, que a tornaria capaz de afirmações num estilo grandioso, equivalente ao do passado. Os contornos desencarnados das composições de figuras nuas de Michelangelo e Rubens invadem suas telas abstratas, mas os rastros mesclados de brancos, cinzas e pretos pelos quais são inseridos numa ilusão superficial de profundidade – que de Kooning, tanto quanto qualquer outro pintor da época, pode aprofundar sem risco de um efeito de segunda mão – evocam persistentemente o Picasso do início dos anos 30. Mas há até semelhanças mais essenciais, embora elas pouco tenham a ver com imitação da parte de de Kooning. Também ele suspira pela *terribilità*, movido por um mesmo tipo de cultura e uma mesma nostalgia da tradição. Como Picasso, ele não pode se afastar da figura humana, e do modelado, para a qual seus dons para a linha e o sombreado tão bem o qualificam. E parece haver até mais orgulho luciferiano por trás da ambição de de Kooning: se a realizasse, todas as outras pinturas ambiciosas teriam de cessar por algum tempo, porque ele teria demarcado todos os limites para uma geração vindoura.

Se a arte de de Kooning encontrou mais pronta aceitação que a maioria das demais formas de expressionismo abstrato, é porque sua necessidade tanto de incluir o passado como de antecipar o futuro tranqüiliza a maioria de nós. E, de todo modo, ele continua sendo um cubista tardio. Depois, há sua poderosa, sinuosa linha ingresiana. Quando

abandonou a abstração total, vários anos atrás, para atacar a forma feminina com uma fúria maior que a de Picasso no final dos anos 30 e nos anos 40, os resultados frustraram e chocaram os colecionadores; no entanto, os métodos com que essas selvagens disseções foram realizadas eram patentemente cubistas. De Kooning é, de fato, o único pintor de que tenho notícia neste momento que leva adiante o cubismo sem o repetir. Em certas de suas últimas *Mulheres (Women)*, que são menores do que as anteriores, o brilho do sucesso conquistado demonstra que riqueza de recursos essa tradição deixou quando usados por um artista de gênio. Mas de Kooning ainda está por mostrar a plena medida deste gênio na tela.

Hans Hofmann é o mais notável fenômeno da “escola” do expressionismo abstrato (não se trata realmente de uma escola) e um de seus poucos membros a que já podemos chamar de “mestre”. Famoso como professor aqui e no exterior, não começou a expor antes de 1944, já com sessenta e poucos anos, e só logo depois que sua pintura se tornara inequivocamente abstrata. Desde então ele se desenvolveu como membro de um grupo em que o mais velho dos demais integrantes é pelo menos vinte anos mais moço do que ele. Era simplesmente natural que tivesse sido o mais maduro desde o início. Mas sua precocidade, mais que a maturidade, obscureceu o fato de que, por volta de 1947, ele concebeu, e com sucesso, quadros a partir de idéias cuja exploração posterior e mais persistente por outros iria constituir uma espécie de título à originalidade. Quando eu próprio me queixei pela imprensa, não muito tempo atrás, de que Hofmann não estava conseguindo realizar suas verdadeiras potencialidades, foi porque não me mantivera em dia com ele. Uma reaproximação com alguns de seus trabalhos anteriores e a própria continuidade de seu sucesso me esclareceram quanto a isso.

Em muitos casos, os quadros de Hofmann esforçam-se para superar a convenção do cavalete, mesmo quando tendem a ela, fazendo muitas coisas a que essa convenção se opõe. Por tradição, convenção e hábito, esperamos da estrutura pictórica que seja apresentada em contrastes de claro e escuro,⁴ ou *valor*. Hofmann, que começou a partir de Matisse, dos fovistas e de Kandinsky, tanto quanto de Picasso, tende a justapor cores intensas, vibrantes, cujo calor e luminosidade uniformes tornam os contrastes de valor dissonantes, mais do que os obscurecem. Ou, quando eles são tornados mais óbvios, isso é feito por vibrantes contrastes de cor, igualmente dissonantes. Quase o mesmo ocorre em sua composição e desenho: uma linha repentina e afiada como uma navalha tende a perturbar todas as nossas noções do permissível, ou grupos espessos de

tinta, sem o suporte de margem ou forma, desafiam nosso senso pictórico. Quando Hofmann fracassa é ou por forçar essas coisas, ou por lutar por uma unidade óbvia e apropriada demais, como que para tranquilizar o espectador. Como Klee, ele trabalha numa variedade de maneiras, sem parecer consolidar sua arte em nenhuma delas. Ele parece aceitar de bom grado, no entanto, seus quadros ruins sob o pretexto de que estes possam ajudar a fazer outros melhores, o que depõe a favor de sua autoconfiança. Muita gente é desencorajada pela dificuldade da arte de Hofmann – em especial diretores de museu e curadores – , sem perceber que é a dificuldade que os desencoraja, não o que pensam ser seu mau gosto. O difícil em arte costuma se anunciar com menos exaltação. Vista com mais vagar, contudo, a exaltação dá lugar à calma e a uma nobre e impassível intensidade. A arte de Hofmann é afinal, pintura de cavalete, com a concentração e a relativa abundância de incidentes e eventos que pertencem classicamente a esse gênero.

Adolph Gottlieb e Robert Motherwell receberam igualmente menos reconhecimento do que mereciam. Nada há de semelhante em suas pinturas, eu os reúdo momentaneamente porque ambos permanecem mais próximos do cubismo tardio, sem na verdade pertencer a ele, do que os pintores de que ainda vou falar. Embora se possa pensar que todos os expressionistas abstratos partiram do impulso inspirado, Motherwell se inclui entre eles por razões de dependência e por carecer de verdadeira mestria. Embora realize a composição simplificada, quase-geométrica, estabelecida por Picasso e Matisse e prefira, ainda que nem sempre, contrastes de cor claros e simples dentro de uma gama bastante restrita, ele é menos um cubista tardio que de Kooning. Há em Motherwell uma espécie promissora de caos mas, novamente, não do tipo geralmente atribuído ao expressionismo abstrato. Suas primeiras colagens, de um cubismo explosivo, análogo ao de de Kooning, adquiriram com o tempo uma unidade profunda e original e, entre 1947 e 1951, aproximadamente, ele pintou vários quadros bastante grandes, que a meu ver estão entre as obras-primas do expressionismo abstrato: alguns deles, em largas faixas verticais, com ocre contraposto a pretos e brancos chapados, atestam o quanto a decoração é capaz de transcender a si mesma na pintura de cavalete de nossos dias. Ao mesmo tempo, porém, Motherwell pintou alguns dos quadros mais fracos feitos por um expressionista abstrato de destaque, e um acúmulo destas obras ao longo dos últimos três ou quatro anos obscureceu-lhe o verdadeiro valor.

Gottlieb é igualmente um artista muito irregular, mas muito mais sólido e competente do que em geral se supõe. Considero-o capaz de efeitos controlados de maior amplitude do que qualquer outro expressionista abstrato, e somente certa falta de audácia ou de necessária presunção o impediu de deixar isso mais evidente para o público, que o critica por permanecer muito próximo da grade planar de Klee ou Torrès-Garcia, o pintor uruguaio. Com o passar dos anos, à sua maneira tranqüila, prosaica, Gottlieb tornou-se um dos artesãos mais seguros da pintura contemporânea, um dos que podem posicionar uma silhueta plana, irregular, o que há de mais difícil de ajustar ao retângulo, com uma exatidão acima da capacidade de pintores aparentemente mais fortes. Alguns de seus melhores trabalhos, como as “paisagens” e as “marinhas” que expôs em 1953, tendem a ser difíceis demais para olhos treinados no cubismo tardio. Por outro lado, seus quadros de 1954, os primeiros em que se deixou tentar por uma exibição de virtuosismo e que permaneceram nos limites do cubismo tardio, foram mais apreciados pelo público do que tudo o que ele havia exposto antes. Os zigzagues do trajeto de Gottlieb nos últimos anos, em que ele se tornou um colorista e um pintor pictórico⁵ (e até demais) entre seus afastamentos e retornos ao cubismo, tornam o seu desenvolvimento muito interessante de ser observado. Neste momento, ele parece um dos menos desgastados de todos os expressionistas abstratos.

Jackson Pollock foi de início um cubista tardio e um pintor de cavalete seguro, como qualquer dos expressionistas abstratos que mencionei. Compôs alusões à caligrafia de Picasso no início dos anos 30, com sugestões tomadas de Hofmann, Masson e da pintura mexicana, especialmente Siqueiros, e começou com um tipo de pintura em cores sombrias, sulfúreas, que impressionou as pessoas menos pela novidade de seus métodos do que pela força e a originalidade do sentimento a eles subjacente. No âmbito de uma noção de espaço raso (*shallow space*) generalizada a partir da prática de Miró e Masson, bem como de Picasso, e norteando-se um pouco pelo Kandinsky da primeira fase, ele inventou uma linguagem de formas e caligrafia barrocas que deformava esse espaço, moldando-o à sua própria medida e veemência. Pollock permaneceu próximo do cubismo até pelo menos 1946, e a excelência precoce de sua arte pode ser tomada como uma realização de coisas que Picasso deixara apenas em estado de promessa em seu período 1932-40. Embora não seja capaz de construir com a cor, Pollock tem um instinto para oposições audaciosas de claro e escuro e a capacidade de subjugar o retângulo da tela e afirmar sua planaridade

ambígua e sua forma nada ambígua como uma imagem única e inteira, concentrando numa só as várias imagens distribuídas sobre ela. Seguindo adiante nessa direção, ele acabou por ir além do cubismo tardio.

Mark Tobey é reputado, sobretudo em Paris, o primeiro pintor a alcançar a composição *all over*, cobrindo toda a superfície do quadro com um sistema fortemente indiferenciado de motivos uniformes que geram a impressão de que poderiam ser continuados indefinidamente além da moldura, como um padrão de papel de parede. Tobey expôs os primeiros exemplos de sua “escrita branca” em Nova York em 1944, mas Pollock não havia visto nada delas, nem mesmo em reprodução, quando, no verão de 1946, fez uma série de pinturas *all-over* executadas com borrifos de tinta pastosa.⁶ Várias delas eram obras-primas de clareza. Um pouco mais tarde, Pollock começou a trabalhar com emaranhados e manchas de tinta metálica que abria e laçava, entrelaçava e desenlaçava com uma largueza e uma força distantes de qualquer coisa sugerida pela arte bastante limitada, de gabinete, de Tobey. Um dos motivos inconscientes da guinada de Pollock para a composição *all-over* foi o desejo de conseguir um impacto mais imediato, mais denso e mais decorativo do que seu cubismo tardio o permitira. Ao mesmo tempo, contudo, queria controlar a oscilação entre uma superfície física enfatizada e a sugestão de profundidade tão lúcida, tensa e equilibradamente quanto Picasso e Braque haviam controlado um movimento algo similar com os planos facetados e o pontilhismo de cor de suas telas cubistas de 1909-13. (O cubismo “analítico” está sempre presente de algum modo no espírito de Pollock.) Tendo conseguido esse tipo de controle, ele se sentiu dividido entre a pintura de cavalete e algo mais indefinido e difícil e, nos dois ou três últimos anos, recuou.

A pintura *all-over* de Tobey nunca despertou tanto protesto quanto a de Pollock. Ao lado das pinturas de Barnett Newman, elas ainda são consideradas a *reductio ad absurdum* do expressionismo abstrato e da arte moderna em geral. Embora Pollock seja atualmente um nome famoso, sua arte não foi fundamentalmente aceita ali onde seria de esperar. Até hoje, poucos de seus colegas artistas são capazes de distinguir seu trabalho bom do ruim – pelo menos em Nova York. Sua mais recente exposição, em 1954, foi a primeira a conter pinturas forçadas, rebuscadas, arrançadas demais, mas obteve maior aceitação do que qualquer das anteriores, entre outras coisas porque deixou claro o artesão consumado que ele se tornara, e o quanto era capaz de usar a cor agradavelmente, agora que não tinha certeza do que queria dizer com

ela. (Ainda assim, havia duas ou três pinturas notáveis presentes.) Em contrapartida, sua exposição de 1951, que incluiu quatro ou cinco enormes telas de perfeição monumental e é até hoje o ponto culminante de seu trabalho, foi a mais friamente recebida de todas.

Muitos dos expressionistas abstratos eliminaram por vezes a cor de suas pinturas e trabalharam apenas com o preto, o branco e o cinza. Gorky foi o primeiro deles a fazê-lo, em pinturas como *The Diary of Seducer*, de 1945 – que por acaso é também, na minha opinião, sua obra-prima. Mas coube a Franz Kline, cuja primeira exposição foi em 1951, trabalhar exclusivamente com preto e branco numa sucessão de telas com fundos brancos vazios suportando uma única grande imagem caligráfica em preto. Que esses quadros fossem grandes não era surpresa: os expressionistas abstratos estavam compelidos a fazer telas enormes pelo fato de terem renunciado cada vez mais a uma ilusão de profundidade na qual podiam desenvolver eventos pictóricos sem saturação; as superfícies cada vez mais planas de suas telas os forçaram a se mover lateralmente ao longo do plano da pintura e buscar no seu mero tamanho físico o espaço necessário para a narração de seu tipo de estória pictórica.

No entanto, as inequívocas alusões de Kline à caligrafia chinesa e japonesa estimularam a cantilena, já suscitada pelo exemplo de Tobey, acerca da influência oriental na pintura abstrata americana. Entretanto, nenhum dos expoentes do expressionismo abstrato, além de Kline, mostrara mais do que um interesse superficial pela arte oriental, e é fácil demonstrar que as raízes de sua arte residem quase inteiramente na tradição ocidental. O fato de a caligrafia do Extremo Oriente ser despojada e abstrata – porque envolve a escrita – não basta para tornar a semelhança com o expressionismo abstrato mais do que um caso de convergência. É como se o fato deste país ter uma costa para o Pacífico fornecesse uma idéia pronta e fácil para explicar o fato, de outro modo inexplicável, de estar agora produzindo um corpo de arte que algumas pessoas consideram original.

A ênfase do expressionismo abstrato no preto e branco tem a ver, de todo modo, com algo mais significativo para a arte pictórica ocidental do que para a oriental. Representa um daqueles exageros ou apoteoses que revelam um temor de perder seus objetos. O contraste de valor, a oposição e modulação da luz e sombra, foi a base da arte pictórica ocidental, seu principal recurso, muito mais importante do que a perspectiva, para gerar uma ilusão convincente de profundidade e volume; e foi também seu principal agente de estrutura e unidade. É por isso que os grandes mestres quase sempre aplicavam suas luzes e sombras – seu sombreado

– em primeiro lugar. Lidando com um objeto que lhe é apresentado como uma pintura, o olhar se orienta automaticamente pelos contrastes de valor e, na ausência deles, tende a se sentir quase tão perplexo, senão igualmente, quanto na ausência de uma imagem reconhecível. O amortecimento, pelo impressionismo, dos contrastes de sombra e luz em reação ao efeito da luz ofuscante do céu, levou-o a ser criticado por aquela falta de “forma” e “estrutura” que Cézanne tentou suprir com seus contrastes de cor quente e fria (que continuavam sendo, não obstante, contrastes de luz e sombra, como podemos ver por fotografias monocromáticas de suas pinturas). O preto e branco é a afirmação extrema do contraste de valor, e enfatizá-lo excessivamente, como o fazem muitos dos expressionistas abstratos – e não apenas eles – parece-me ser um esforço para conservar, mediante medidas extremas, um recurso técnico cuja capacidade de produzir forma e unidade convincentes está prestes a se esgotar.

Os expressionistas abstratos americanos encontraram bons motivos para experimentar essa sensação a partir de um desenvolvimento ocorrido em seu próprio círculo. Este é, penso eu, o mais radical de todos os desenvolvimentos ocorridos na pintura nas duas últimas décadas, e não tem nenhum equivalente em Paris (afora no trabalho tardio de Masson e Tal Coat), como tantas outras coisas do expressionismo abstrato americano desde 1944. Esse desenvolvimento compreende a supressão mais sistemática e radical de contrastes de valor até então vista na arte abstrata. Podemos perceber agora, desse ponto de vista, quanto o cubismo foi conservador ao retomar o esforço de Cézanne para resgatar a convenção de luz e sombra. Por sua paródia do modo como os velhos mestres sombreavam, os cubistas podem ter desacreditado o contraste de valor como um recurso para a criação da ilusão de profundidade e volume, mas o resgataram dos impressionistas, de Gauguin, de Van Gogh e dos fovistas como um recurso para a obtenção de estrutura e forma. Mondrian, sendo no íntimo um cubista, permaneceu tão dependente do contraste de luz e sombra quanto qualquer pintor acadêmico, até suas últimas pinturas, *Broadway Boogie Woogie* e *Victory Boogie Woogie*, que por acaso malograram. Até muito recentemente, a convenção era aceita sem discussão até na arte abstrata mais doutrinária, e o Kandinsky tardio, ainda que tenha sido levado a estragar seus quadros por sua insensibilidade aos efeitos do contraste de valor, nunca a questionou em princípio. A profética aventura de Malevich pelo “branco sobre branco” foi vista como um subterfúgio experimental (de fato tinha muito de *experimento* e, como quase todo experimento em arte, fracassou esteticamente). O

Monet tardio, cuja supressão de valores havia sido a mais coerentemente radical já vista na pintura até pouco tempo atrás, foi apontado como uma advertência, e o amortecimento *fin-de-siècle* dos contrastes em grande parte da arte de Bonnard e de Vuillard levou-a a ser depreciada pela vanguarda durante muitos anos. O mesmo fator chegou até a ter um papel na subestimação de Pissarro.

Recentemente, contudo, alguns dos Monets da última fase começaram a assumir uma unidade e uma força que nunca haviam tido antes. Essa expansão da sensibilidade coincidiu com a emergência de Clyfford Still como um dos pintores mais importantes e originais de nosso tempo, se não o melhor. Assim como os cubistas retomaram Cézanne, Still retomou Monet – e Pissarro. Suas pinturas foram as primeiras pinturas abstratas em que não vi praticamente nenhuma alusão ao cubismo. (A relação do começo ao fim com Kandinsky tornou-se, por contraste, muito evidente.) A primeira exposição de Still, em 1944, na galeria de Peggy Guggenheim, compôs-se predominantemente de quadros na via de um simbolismo abstrato, com certas sugestões “primitivas” e surrealistas que estavam no ar naquela época, e de que as “pictografias” de Gottlieb representavam uma versão. Fui surpreendido por silhuetas frouxas e teimosas, que pareciam desafiar qualquer consideração de plano ou moldura. A segunda exposição de Still, em 1948, revela uma maneira diferente, a de sua maturidade, mas ainda me senti surpreendido, e até ultrajado, pelo que tomei como uma profunda falta de sensibilidade e disciplina. As poucas grandes áreas verticalmente divididas que compunham sua pintura típica pareciam arbitrárias quanto à forma e à margem, e a cor quente e seca demais, sufocada pela falta de contrastes de valor. Só dois anos atrás, quando vi pela primeira vez isoladamente uma pintura de Still de 1948, obtive de sua arte uma primeira insinuação de prazer; posteriormente, à medida que pude ver outras obras isoladamente, essa insinuação tornou-se mais definida. (Até que nos familiarizemos com elas, suas telas brigam umas com as outras, quando lado a lado.) Fiquei mais impressionado do que nunca ao ver até que ponto a originalidade genuína em arte pode desconcertar e como, quanto maior é sua pressão sobre o gosto, mais obstinadamente este resiste a se ajustar a ela.

Turner foi na verdade o primeiro pintor a romper com a tradição européia de pintura de valor. Nas pinturas atmosféricas de sua última fase, agrupou intervalos de valores no extremo mais claro da escala de cor para obter efeitos mais pitorescos que qualquer outra coisa. Graças a estes, o público logo o perdoou pela sua dissolução da forma – aliás, não se esperava mesmo que nuvens e vapor, névoa, água e luz tivessem

forma ou contornos definidos, contanto que conservassem a profundidade, o que faziam nas telas de Turner; o que hoje consideramos uma ousada abstração da parte de Turner foi aceito na época como mais uma proeza do naturalismo. Tenho a impressão de que não foi acidental o fato da pintura de valores restritos de Monet ter conquistado uma aceitação semelhante. Evidentemente, cores iridescentes atraem o gosto popular, que tende muitas vezes a aceitá-las em troca da verossimilhança, mas as cores dos quadros de Monet em que ele envolveu – e tornou planas – formas com cor escura, como em alguns de sua série de *Nymphéas*, tiveram quase igual aprovação. Será possível sugerir que a propensão do público por pintura de valores restritos, tal como aparece tanto no caso de Turner quanto no de Monet, e na da fase final do impressionismo em geral, significou a emergência de um novo tipo de gosto que, embora contrariando as tradições elevadas de nossa arte e manifestado por pessoas com pouca compreensão destas, expressa contudo uma genuína mudança subterrânea na sensibilidade européia? Nesse caso, ficaria elucidado o paradoxo existente no fato de uma arte como a do Monet da fase final, que em sua época agradava ao gosto banal e até hoje faz a maior parte da vanguarda fremir, desponte de repente como mais avançada sob alguns aspectos do que o cubismo.

Não sei quanta atenção consciente Still dedicou a Monet ou ao impressionismo, mas sua arte independente e inflexível tem igualmente uma ligação com o gosto popular, embora de modo algum suficiente para torná-la aceitável para o público em geral. A pintura de Still é a primeira de tipo realmente whitmanesco que tivemos, não só porque faz gestos largos, soltos, ou porque rompe o domínio do contraste de valor, como a poesia de Whitman rompeu o domínio igualmente tradicional da métrica; mas igualmente porque, assim como a poesia de Whitman assimilou, com variável sucesso, muito de prosa jornalística e oratória trivial, assim também a pintura de Still está impregnada desse tipo trivial, prosaico, de pintura a que Barnett Newman deu o nome de *buckeye*.⁷ Embora pouco se tenha publicado a respeito, a pintura *buckeye* é provavelmente o tipo mais amplamente praticado e o mais homogêneo que hoje se vê no mundo ocidental. Tenho a impressão de detectar seus inícios nos óleos do Velho Crome⁸ e na Escola de Barbizon, mas ela só se espalhou a partir da popularização do impressionismo. A pintura *buckeye* não é “primitiva”, nem é o mesmo que “pintura de domingo”. Seus praticantes sabem desenhar com certo grau de correção acadêmica, mas seu domínio do sombreado, e dos valores do claro e escuro em geral, não é suficiente para controlar suas cores – seja por serem eles

simplesmente ineptos nesse departamento, seja por estarem ingenuamente empenhados num naturalismo mais vívido da cor que os princípios do contraste de valor, nascidos no estúdio, podem permitir. Os pintores *buckeye*, pelo que sei, fazem exclusivamente paisagens e trabalham mais ou menos diretamente a partir da natureza. Acumulando tinta seca — embora não exatamente em empastes —, eles tentam capturar a luminosidade da luz do dia, e o processo de pintar se torna um embate entre sombras quentes e luzes quentes, cujo resultado invariável é uma pintura lívida, seca, acre, com uma superfície aquecida e quebradiça que intensifica o fogo ácido dos vermelhos, marrons, verdes e amarelos que em geral predominam. As paisagens *buckeye* podem ser vistas em restaurantes do Greenwich Village (o Aurora, do Eddie, na rua Quatro, Oeste, costumava colecioná-los), nas lojas de quadros da Sexta Avenida (há uma perto da rua Oito) e nas mostras ao ar livre da Washington Square. Pelo que sei, são abundantemente produzidos na Europa também. Embora eu consiga perceber porque é fácil deixar-se enredar pelos efeitos *buckeye*, não sou capaz de compreender inteiramente porque eles haveriam de ser tão universais e tão uniformes, ou que tipo de cultura pictórica existe por trás deles.

Seja como for, Still foi o primeiro a introduzir efeitos *buckeye* na arte séria. Estes são visíveis nas bordas puídas como folhas mortas, que descem pelas margens ou cruzam o centro de tantas de suas telas, no calor uniformemente escuro de sua cor, e numa superfície pintada seca, áspera (como qualquer pintor *buckeye*, Still parece não ter nenhuma fé em pigmentos diluídos ou rarefeitos). Essas coisas podem estragar seus quadros, ou torná-los estranhos de um modo desanimador, mas quando ele consegue ser bem-sucedido com elas, ou apesar delas, isso representa simplesmente a conquista de mais uma área da experiência pela arte elevada, e sua liberação do kitsch.

A arte de Still tem especial importância na época atual porque mostra à pintura abstrata uma maneira de escapar de seu próprio academicismo. Um sinal indireto dessa importância é o fato de ele ser quase o único expressionista abstrato a “fazer” escola; quero dizer com isso que alguns dos muitos artistas a quem Still estimulou ou influenciou não ficaram condenados por isso a imitá-lo, tendo sido capazes de estabelecer estilos próprios fortes e independentes.

Barnett Newman, que é um desses artistas, substituiu Pollock como o *enfant terrible* do expressionismo abstrato. Ele estende faixas verticais de

cor ou valor vagamente contrastantes sobre fundos quentes e lisos — e é tudo. Mas Newman não está em absoluto relacionado com Mondrian ou com quem quer que seja da escola geométrica abstrata. Embora Still tenha sido o primeiro a abrir o quadro até o centro e a lançar áreas grandes, ininterruptas, de cor uniforme, numa oposição sutil e ao mesmo tempo espetacular, Newman estudou a fase final do impressionismo por si mesmo e extraiu suas conseqüências de maneira mais radical. Os poderes da cor que usa para fazer uma pintura são concebidos com um rigor máximo: a cor deve funcionar como um matiz e nada mais, e os contrastes devem ser buscados com a menor ajuda possível de diferenças de valor, saturação ou calor.

A pintura de cavalete dificilmente sobreviverá a uma abordagem como essa, e as imensas telas de Newman, a arder plácida e tranqüilamente, equivalem ao mais direto ataque já feito a ela até agora. E é um ataque ainda mais efetivo porque a arte a ele subjacente é profunda e honesta, e transmite um sentimento da cor sem paralelo na pintura recente. A arte de Mark Rothko é um pouco menos agressiva neste aspecto. Também ele foi estimulado pelo exemplo de Still. Os três ou quatro estratos sólidos, horizontais e de cor plana que compõem sua pintura típica permitem ao espectador pensar em paisagem — o que pode ser a razão da menor resistência encontrada por sua simplicidade decorativa. Dentro de um registro predominantemente quente, como os de Newman e Still, ele também é um colorista brilhante, original; como Newman, ele embebe sua tela com o pigmento, obtendo um efeito de tintura, e não o aplica como uma discreta camada de revestimento à maneira de Still.⁹ Entre os três pintores — que aliás começaram todos como “simbolistas” — Rothko é o único que parece estar ligado a alguma área da arte francesa após o impressionismo, e sua habilidade em sugerir contrastes de valor e calor em oposições de cor pura me fazem pensar em Matisse, que investiu nos contrastes de valor mais ou menos da mesma maneira. Isto pode explicar, também, a aceitação mais pronta do público à sua arte, sem em nada a depreciar. As grandes telas verticais de Rothko, com sua cor incandescente e sua sensualidade audaciosa e simples — ou melhor, sua sensualidade *firme* — estão entre as mais significativas jóias do expressionismo abstrato.

Uma qualidade concomitante da contenção dos contrastes de valor operada por Still, Newman e Rothko e de sua preferência pelos matizes quentes é a planaridade mais enfática de suas pinturas. Por não ser quebrada por diferenças bem acentuadas de valor nem por muitos incidentes de desenho ou composição, a cor emana da tela com um efeito

envolvente, que é intensificado pela própria extensão do quadro. Os espectadores tendem a reagir a isso mais em termos de *décor* ou ambiente do que naqueles geralmente associados a um quadro pendurado na parede. A questão crucial suscitada pelo trabalho desses três artistas é onde termina o pictórico e onde começa o decorativo. De fato, sua arte afirma elementos e idéias decorativos num contexto pictórico. (Se isso tem algo a ver com a preciosismo que persegue todos os três, não sei. Mas a escola de Still está muito sujeita a preciosismo.)

Por sua preferência pelo retilíneo, Rothko e, especialmente, Newman, estão mais expostos a ser tachados de decoradores do que Still. Isso os separa de Still também de uma outra maneira. Ao libertar a pintura abstrata de contrastes de valor, Still a libertou igualmente, como Pollock não o fizera, do desenho regular, quase geométrico, que o cubismo descobrira ser o meio mais seguro para impedir que as bordas das formas transpusessem uma superfície de quadro que tinha sido esticada, tendo por isso se tornado excessivamente sensível, reduzindo o efeito de profundidade a ele subjacente. Como Cézanne foi o primeiro a descobrir, o procedimento mais seguro diante desse risco era fazer eco ao formato retangular da própria superfície com linhas verticais e horizontais e com curvas cujos eixos fossem absolutamente verticais ou horizontais. No entanto, depois de explorada pelos cubistas e por Klee, Mondrian, Miró e outros, essa intuição tornou-se um clichê e levou ao tipo de academicismo cubista tardio que costumava encher as exposições do grupo dos American Abstract Artists e que ainda pode ser visto em boa parte da pintura abstrata francesa recente. O serviço que Still prestou foi nos mostrar como é possível tornar os contornos de uma forma menos patentes e, assim, menos perigosos para a “integridade” da superfície plana, estreitando o contraste de valor que sua cor fazia com o das formas ou áreas a ela adjacentes. Isso não só impede que as cores “saltem”, como os grandes mestres bem sabiam, como dá ao artista maior liberdade no desenho – liberdade que chega a beirar a insensibilidade, como no caso do próprio Still. O Kandinsky da primeira fase foi o único pintor abstrato antes de Still a vislumbrar isso, mas foi só um vislumbre. Pollock teve mais do que um vislumbre, independentemente de Still ou de Kandinsky, mas não se deixou guiar por ele. Em algumas das enormes telas “borrifadas” que fez em 1950 e expôs em 1951, os contrastes de valor estão por assim dizer pulverizados, espalhados pela tela como um vapor empoeirado (disso resultaram dois dos melhores quadros que ele jamais pintou). No ano seguinte, porém, como numa impetuosa contrição, ele fez um conjunto de pinturas usando apenas linha negra sobre uma tela não preparada.

São as intuições de Still que ajudam a explicar por que um pintor relativamente pouco apreciado como ele tem hoje tantos seguidores, não só em Nova York como na Califórnia (onde ensinou); e por que William Scott, o pintor inglês, pôde dizer que a arte de Still era a única arte completa e originalmente americana que já vira. Essas palavras não são necessariamente um elogio – Pollock, que talvez seja menos “americano”, e Hofmann, que é alemão de nascimento, têm ambos um potencial mais amplo que Still –, mas Scott as disse com essa intenção.

Os expressionistas abstratos começaram nos anos 40 com uma timidez que não podiam deixar de sentir, como artistas americanos. Tinham muita consciência do destino provinciano que espreitava à sua volta. Este país tivera bons pintores no passado, mas nenhum com originalidade ou talento constantes o suficiente para participar da tendência dominante da arte ocidental. Os objetivos dos expressionistas abstratos variavam dentro de certos limites, e eles não sentiam, e ainda não sentem, que constituem uma escola ou movimento com unidade suficiente para ser resumida numa única expressão – como “expressionista abstrato”, por exemplo. Mas, afora sua cultura como pintores e o fato de sua arte ser mais ou menos abstrata, a única coisa que tiveram em comum desde o início foi uma ambição – ou, melhor, o desejo de tê-la – de romper com o provincianismo. Na minha opinião, a maioria deles já o fez, quer de maneira bem ou mal-sucedida. Se todos fracassarem – o que não considero nada provável, pois alguns já alcançaram um sucesso definitivo! –, esse fracasso terá pelo menos mais ressonância que o do tipo de sucesso alcançado por predecessores tão eminentes como Maurer, Hartley, Dove e Demuth. E, se comparados com pintores que disputam atualmente com eles a atenção do público de arte americano, como Shahn, Graves, Bloom, Stuart Davis (um bom pintor), Levine, Wyeth etc., etc. tanto seu sucesso quanto sua ressonância e “centralidade” está assegurada.

Se eu disser que desde os dias do cubismo não se viu uma galáxia de pintores vigorosamente talentosos e originais como a formada pelos expressionistas abstratos, serei acusado de exagero chauvinista, ou até de falta de senso de proporção. Mas será que posso ao menos sugerir-lo? Não faço à arte americana concessões que não faça a qualquer outro tipo de arte. Na Bienal de Veneza, este ano, vi quanto a exposição de de Kooning superou de longe não só a de seu vizinho

no pavilhão americano, Ben Shahn, mas a de todos os demais pintores de sua geração ou mais jovens ali representados. Ainda vigora a impressão geral de que o surgimento de uma arte de primeira ordem na América é tão improvável quanto o de um ótimo vinho. Literatura – sim: hoje sabemos que temos alguma produção literária de qualidade porque os ingleses e os franceses nos notificaram disso. E exageraram, pelo menos no tocante a Whitman e Poe. O que espero é uma justa apreciação no exterior, não um exagero, dos méritos da pintura “à americana”. Só então, desconfio, os colecionadores americanos vão começar a levá-la a sério. Até lá, continuarão comprando o pálido equivalente francês dela que encontram na arte de Riopelle, De Stael, Soulages e congêneres. O artigo importado é, sem dúvida, mais charmoso, mas é um charme óbvio demais para garantir um poder duradouro....

A arte “avançada” – o que é atualmente o mesmo que arte ambiciosa – persiste na medida em que põe à prova a aptidão da sociedade para a arte elevada. Ela o faz testando os limites das formas e gêneros herdados, e do próprio meio, e foi isso que os impressionistas, os pós-impressionistas, os fovistas, os cubistas e Mondrian fizeram em seu tempo. Se o teste parece mais radical no caso da pintura abstrata americana, é porque ela sobrevém num estágio posterior. Os limites da pintura de cavalete correm grande risco de ser destruídos, visto que várias gerações de grandes artistas já trabalharam para expandi-los. Mas se forem destruídos, isso não significará necessariamente a extinção da arte pictórica como tal. Pode ser que a pintura esteja a caminho de um novo tipo de gênero, mas talvez não um gênero sem precedentes – uma vez que somos hoje capazes de ver, e apreciar, tapetes persas como pinturas –, e o que hoje consideramos meramente decorativo pode se tornar capaz de reter nosso olhar e nos tocar tanto quanto a pintura de cavalete.

Enquanto isso, aberração é algo que não existe em arte: nela existe simplesmente a arte de boa ou de má qualidade, a realizada e a não-realizada. Frequentemente, a distância que as separa é apenas a de um fio de cabelo – à primeira vista. E às vezes parece – à primeira vista – não haver entre elas distância maior do que a que separa uma grande obra de arte de outra que não é arte de maneira alguma. Este foi um dos pontos capitais que a arte moderna estabeleceu.

Notas

1. Na versão publicada em *A&C*, esse parêntese foi ampliado numa longa nota de rodapé. [trad. bras., p.215] Rejeitando todos os demais rótulos para essa pintura, Greenberg afirma que tomara a expressão “pintura à americana” de Patrick Heron: “Em Londres, escutei Heron referir-se a ‘American-type painting’, o que, no mínimo, tem a vantagem de não levar a conotações enganosas. É apenas pelo fato de *abstract expressionism* ser a expressão mais corrente que a emprego aqui com mais frequência do que qualquer outra.” Nessa nota, Greenberg, ao comentar a origem da expressão *action painting*, forjada por Harold Rosenberg, critica-a publicamente pela primeira vez, considerando-a tão enganosa quanto as expressões usadas para o equivalente francês (*tachisme* por Charles Estienne; *art informel* e *art autre* por Michel Tapié). (N.O.)

2. Se nesta primeira versão é dito que, apesar da excessiva evidência de Picasso, Léger e Mondrian, eles “não bloqueavam nem o caminho nem a visão”, em *A&C* Greenberg afirma que a evidência de Picasso era tal que “ameaçava bloquear o caminho, e mesmo a visão” [trad. bras., p.216]. Essa mudança de tom quanto ao cubismo e à escola francesa em geral é um dos traços marcantes das revisões introduzidas por Greenberg na segunda versão deste artigo.

Na primeira versão, por exemplo, os últimos parágrafos dizem respeito à necessidade sentida pelos artistas norte-americanos de romper com o provincianismo. Na versão de 1958, o que é exigido é o reconhecimento, por parte dos europeus, da “pintura à americana” como o ápice de toda a tradição modernista após Manet. (N.O.)

3. O Work Projects Administration (WPA), órgão do governo norte-americano durante o New Deal (1935-43), além de promover a geração de empregos na área da construção civil, incluiu, no campo cultural, o Federal Arts Project, o Federal Theater Project e o Federal Writers' Project. (N.T.)

4. No original, “*dark and light*” em vez do termo *chiaroscuro* (claro-escuro), corrente no inglês e usado pelo próprio Greenberg, por exemplo, no artigo “Arte abstrata” (cf. nesta edição). (N.T.)

5. Para a definição de *painterly* pelo próprio autor, ver o ensaio “Abstração pós-pictórica”, nesta edição. (N.O.)

6. Em *A&C*, Greenberg acrescenta que, já em 1944, ele e Pollock haviam ficado impressionados com os quadros da pintora primitiva Janet Sobel (dona de casa do Brooklyn), expostos na Peggy Guggenheim: “Pollock (e eu mesmo) os admirávamos furtivamente: eles mostravam pequenos desenhos esquemáticos de rostos quase perdidos num denso entrelaçamento de finas linhas pretas dispostas acima e abaixo de uma camada de cores marmóreas, quentes e translúcidas. O efeito produzido – foi o primeiro efeito realmente “*all-over*” que eu jamais vira, já que a exposição de Tobey só aconteceu alguns meses mais tarde – era estranhamente agradável. Mais tarde, Pollock admitiu que esses quadros o haviam impressionado.” [trad. bras., p.223]. (N.O.)

7. Literalmente “castanheiro-da-índia”. (N.T.)

8. O pintor inglês John Crome (1768-1821), assim chamado porque teve um filho também pintor, foi um dos precursores da paisagem inglesa. (N.T.)

9. Barnett Newman reagiu numa carta a Greenberg, de 9 de agosto de 1955 (Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, org. John P. O'Neil, Nova York, Albert Knopf, 1990, p.203) à afirmação de que embebia a tela com o pigmento. Na versão posterior, Greenberg corrige para "ele parece embeber", acrescentando "se bem que tenha sido provavelmente Rothko o primeiro a fazê-lo" (*A&C*, p.225 [trad. bras., p. 230]). Segundo Yve-Alain Bois, esse fato indica que Greenberg começa a estar cada vez menos atento à materialidade das obras que descreve ("As emendas de Greenberg", op.cit., p.345). (N.O.)

Nota das organizadoras

Publicado em *Partisan Review*, primavera 1955; *Forum* (Viena), out. 1955 (resumido e sob o título "Abstraktes America"); *A&C* (substancialmente alterado); *Partisan Review Anthology*, org. William Phillips e Philip Rahv, 1962; *Macula* 2, 1977 (sob o título "Peinture à l'américaine"); *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*, org. Francis Frascina e Charles Harrison, 1982; *Abstract Expressionism: Creators and Crisis*, org. Clifford Ross, 1990.

Texto canônico de Greenberg sobre o expressionismo abstrato, "Pintura à americana" é sua última contribuição para *Partisan Review*. Revisto apenas três anos depois, as alterações introduzidas são representativas da reviravolta promovida em muitos de seus postulados teóricos.

Yve-Alain Bois faz uma excelente análise das sucessivas correções teóricas introduzidas por Greenberg, em particular as transformações na abordagem do cubismo: da ênfase na materialidade dos meios e na planaridade à valorização da "opticalidade". O autor analisa também o abandono do conceito de "positivismo estético" (instrumento teórico tanto em "Vanguarda e kitsch" como em "Rumo a um mais novo Laocoonte") tomado como marca da vanguarda européia e causa da incapacidade de originalidade intelectual ou estética da arte norte-americana, já que dramaticamente inexistente nessa tradição cultural. ("Les amendements de Greenberg", *Les Cahiers MNAM* 45-6; trad. bras.: "As emendas de Greenberg", *Revista Gávea* 12, dez. 1994).

Segundo John O'Brian, os anos 50 marcam uma conversão ideológica de Greenberg, de um "trotskismo eliotiano", como o havia definido T.J. Clark, para a de um "anticomunismo kantiano" ("Introduction", *CG* III, p.105).

A colagem desempenhou um papel essencial na evolução do cubismo, e o cubismo teve, é claro, um papel essencial na evolução da pintura e da escultura modernas. Até onde sei, Braque nunca explicou muito claramente o que o induziu, em 1912, a colar na superfície de um desenho um pedaço de papel imitando veios de madeira. Mesmo assim, seu motivo, e o de Picasso ao segui-lo (supondo que Picasso de fato o tenha seguido), parece bastante evidente a esta altura – tão evidente que nos espanta aqueles que escrevem sobre colagem continuarem atribuindo sua origem a uma mera necessidade dos cubistas de um contato renovado com a "realidade".

No final de 1911, ambos os mestres já haviam conseguido, e bastante bem, virar pelo avesso as pinturas ilusionistas tradicionais. As profundidades fictícias da pintura haviam sido reduzidas a um nível bem próximo do da superfície real (*actual*) da pintura. O sombreado e até mesmo certo tipo de perspectiva, ao serem aplicados à representação de superfícies volumétricas como seqüências de pequenos planos facetados, tiveram o efeito de tornar o plano do quadro tensionado ao invés de côncavo. Tornara-se necessário estabelecer uma discriminação mais explícita entre a realidade resistente da superfície plana e as formas mostradas sobre ela numa complacente profundidade ideada. Do contrário, elas se unificariam imediatamente com a superfície e sobreviveriam exclusivamente como um padrão de superfície. Em 1910, Braque já havia inserido um prego de aspecto bastante gráfico, projetando uma sombra nítida, numa pintura que, afora isso, era desprovida de definições gráficas e sombras projetadas, *Natureza-morta com violino e paleta*. Desse modo, interpôs uma espécie de espaço fotográfico entre a superfície e o ilusionismo vago e frágil do espaço cubista, que a própria natureza-morta – mostrada como um quadro dentro de um quadro – habitava. Em 1911, algo similar foi conseguido pelo delineamento de um meio laço de corda na margem esquerda

superior de *Homem com uma guitarra*, do Museum of Modern Art. No mesmo ano, Braque introduziu letras maiúsculas e números reproduzidos com estêncil em *trompe-l'oeil*¹ em pinturas cujos temas não ofereciam nenhuma razão plausível para sua presença. Essas intervenções, com sua planaridade (*flatness*) auto-evidente, externa e abrupta, faziam o olhar parar na superfície literal, física, da tela, do mesmo modo que a assinatura do artista; aqui já não se tratava de interpor uma ilusão mais vívida de profundidade entre a superfície e o espaço cubista, mas de especificar a planaridade real da pintura de tal modo que tudo mais mostrado sobre ela fosse empurrado para o espaço ilusório por força de contraste. A superfície era agora indicada explicitamente, e não implicitamente, como um plano tangível mas transparente.

Foi com a mesma finalidade que Picasso e Braque começaram, em 1912, a misturar areia e outras substâncias estranhas à sua tinta; a superfície granulosa assim obtida chamava de imediato a atenção para a realidade tátil da pintura. Também nesse ano, Georges Braque “introduziu pedacinhos de superfícies marmorizadas verdes ou cinza em algumas de suas pinturas e também tiras retangulares pintadas imitando veios de madeira (cito do catálogo elaborado por Henry R. Hope para a retrospectiva de Braque no Museum of Modern Art em 1949). Um pouco mais tarde, ele fez sua primeira colagem, *Tigela de frutas*, passando três tiras de papel de parede imitando veios de madeira para uma folha de papel de desenho, em que traçou a carvão uma natureza-morta cubista bastante simplificada e algumas letras em *trompe l'oeil*. A essa altura o espaço cubista se tornara ainda mais raso, e a superfície real do quadro precisava ser identificada mais enfaticamente do que antes para que a ilusão pudesse ser destacada. Agora a presença corpórea do papel de parede empurrava as próprias letras para a profundidade ilusória por força de contraste. Mas nesse ponto a declaração da superfície tornou-se tão veemente e tão extensiva que pôde dotar sua planaridade de um poder de atração muito maior. As letras em *trompe-l'oeil*, simplesmente por serem inconcebíveis em algo diferente de um plano, continuavam a sugeri-lo e a retornar a ele. E sua tendência a fazê-lo era ainda mais acentuada pela localização das letras com relação à ilusão, e pelo fato de que o artista havia sugerido a inclusão das próprias tiras de papel de parede na ilusão de profundidade ao desenhar sobre elas e sombreá-las. As tiras, as letras, as linhas a carvão e o papel branco começam a trocar de lugar entre si na profundidade, e instaura-se um processo em que cada parte do quadro vai ocupar cada plano, seja real ou imaginário. Os planos imaginários

são todos paralelos uns aos outros; sua conexão efetiva reside em sua relação comum com a superfície; sempre que uma forma num plano se inclina ou se estende em direção à outra, ela salta imediatamente à frente. A planaridade da superfície permeia a ilusão, e a própria ilusão reafirma a planaridade. O efeito é fundir a ilusão com o plano do quadro sem depreciação de nenhum dos dois – em princípio.

Logo, a fusão se tornou mais estreita. Picasso e Braque começaram a usar papel e tecido colados de diferentes cores, texturas e padrões, bem como uma variedade de elementos em *trompe l'oeil*, dentro de um único trabalho. Planos rasos, com metade dentro e metade fora da profundidade ilusória, eram ainda mais comprimidos uns contra os outros, e o quadro como um todo trazido ainda mais para perto da superfície física. Outros truques são empregados para acelerar a confusão e o vaivém entre superfície e profundidade. A área em torno de uma borda de amostra de papel colado será sombreada para dar a impressão de estar se desprendendo da superfície para entrar no espaço real, e ao mesmo tempo alguma coisa será desenhada ou colada sobre uma outra borda para empurrá-la de volta para a profundidade e fazer a própria forma superposta parecer saltar fora da superfície. Superfícies pintadas parecerão como paralelas ao plano da pintura, ao mesmo tempo atravessando-o, como que para estabelecer a hipótese de uma ilusão de profundidade muito maior do que aquela realmente indicada. A ilusão pictórica começa a dar lugar ao que poderia ser chamado, mais propriamente, de ilusão de óptica.

O papel ou o tecido tinham de ser cortados, ou simulados, em formatos relativamente grandes e simples e, sempre que inseridos, forçavam a fusão dos pequenos planos facetados do cubismo analítico em formatos maiores. No interesse da harmonia e da unidade, esse processo de fusão foi ampliado ao resto do quadro. As imagens começaram a readquirir contornos definidos e até mais reconhecíveis, e o cubismo sintético estava a caminho. No entanto, com o reaparecimento de contornos lineares definidos, o sombreado foi bastante restringido. Isso tornou ainda mais difícil a obtenção de uma forma profunda ou volumétrica, e parecia não haver por onde escapar da planaridade literal da superfície – exceto pelo espaço real, não pictórico, diante da pintura. Esse, exatamente, foi o caminho que Picasso escolheu por um momento, antes de passar a resolver os termos do cubismo sintético por contraste de cor luminosa e padrões luminosos de cor, e por silhuetas incisivas cujo caráter reconhecível e localização evocavam pelo menos uma associação, senão uma representação, de espaço tridimensional.

Em algum momento de 1912, Picasso recortou e dobrou uma folha de papel na forma de um violão, colando e ajustando a ela outros pedaços de papel e quatro cordas tensionadas. Foi criada uma seqüência de superfícies rasas em diferentes planos no espaço real a que aderiria apenas a sugestão de uma superfície pictórica. Os elementos originalmente afixados de uma colagem haviam, de fato, sido expulsos do plano pictórico – a folha de papel de desenho ou a tela – para formar um baixo-relevo. Mas tratava-se de um baixo-relevo “construído”, não esculpido, e Picasso criou um novo gênero de escultura. A escultura-construção foi libertada há muito tempo de sua frontalidade de baixo-relevo e de todas as outras sugestões do plano do quadro, mas permanece até hoje marcada por suas origens pictóricas. Não foi à toa que o escultor-construtor Gonzalez descreveu-a como a nova arte de “desenhar no espaço”. Mas seria igualmente justo e mais descritivo chamá-la, numa referência mais específica a seu nascimento na colagem, de a nova arte de unir formas bidimensionais no espaço tridimensional.

Depois do cubismo clássico, o desenvolvimento da colagem orientou-se basicamente para seu poder de impacto. Arp, Schwitters e Miró compreenderam seu significado plástico o suficiente para fazer colagens cujo valor transcende o desconcertante mas, em geral, o gênero da colagem acabou por reduzir-se a meros arranjos e malabarismos de ilustração, ou à decoração pura e simples. As armadilhas da colagem (e do cubismo em geral) neste último aspecto são bem demonstradas no caso de Gris.

Nas mãos de seus inventores – e nas de Léger também –, o cubismo alcançou um novo tipo de decoração, exaltado e transfigurado, ao reconstruir a superfície plana do quadro por meio de sua própria negação. Eles partiram da ilusão e chegaram a uma literalidade quase abstrata. Com Gris foi o inverso. Segundo sua própria explicação, ele começou com formas planas e abstratas às quais adaptou imagens tridimensionais reconhecíveis. Enquanto as imagens de Braque e Picasso eram decompostas em três dimensões no curso de sua transposição em duas, as de Gris tendiam, sobretudo no início, a ser fragmentadas em termos apenas bidimensionais, de acordo com ritmos originados na superfície. Mais tarde Gris se deu conta de que o cubismo não era uma simples questão de revestimento decorativo e que sua ressonância de superfície derivava diretamente de uma ilusão subjacente que, embora esquemática, era plenamente sentida; e em suas colagens podemos vê-lo lutando com esse problema. Mas suas colagens deixam claro também o quanto sua solução era instável. Precisamente por ter considerado a superfície da pintura como algo dado, que não precisava ser recriado,

ele foi tomado por uma preocupação excessiva com a ilusão. Usava papéis colados, texturas em *trompe l'oeil* e letras para afirmar a planaridade, é verdade; mas quase sempre encerrava a planaridade em uma ilusão de profundidade, inserindo imagens executadas com vigor escultural no plano mais próximo do quadro, e muitas vezes no mais afastado também. Ao mesmo tempo, usava mais cor positiva em suas colagens que Picasso ou Braque, e mais sombreado claro-escuro. Como seu material afixado e seus *trompes l'oeil* raramente declaram a superfície de modo ambíguo, falta às colagens de Gris a imediaticidade da presença que marca as de Picasso e Braque. Paire em torno delas algo da presença enclausurada da pintura de cavalete tradicional. E no entanto, pelo fato de seus elementos decorativos tenderem a funcionar unicamente como decoração – como decoração da ilusão –, as colagens de gris também parecem mais convencionalmente decorativas. Em vez daquela fusão inconsútil do decorativo e da estrutura espacial da ilusão, que temos nas colagens dos dois outros mestres, há uma alternância, uma disposição, do decorativo e do ilusório. E se a relação entre ambos vai em algum momento além disso, trata-se mais provavelmente de uma confusão do que de uma fusão. As colagens de Gris têm seus méritos, mas foram superestimadas. Elas certamente não confirmaram a intenção do cubismo como uma renovação do estilo pictórico.

Essa intenção, a meu ver, era restaurar e exaltar a decoração construindo-a, dotando configurações declaradamente planas de um conteúdo pictórico, de uma autonomia como aquela até então só obtida mediante a ilusão. Elementos essencialmente decorativos em si mesmos foram usados não para adornar, mas para identificar, localizar, construir; e, ao serem assim usados, para criar obras de arte em que a função decorativa era transcendida ou transfigurada numa unidade monumental. Monumental é, de fato, a palavra que escolho para expressar a qualidade preeminente do cubismo.

Nota

1. Em “Collage”, *A&C*, Greenberg distingue dois modos de *trompe l'oeil*. Referindo-se ao uso das letras por Braque, escreve: “Foi nessa época, aparentemente, que ele [Braque] descobriu

que o *traompe-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 critica 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 antiescultural.

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 do pura e literalmente óptico, 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 empreendida 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. Ouve-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. E 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 rompa 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

de arte abstrata como algo nitidamente desenhado e pintado em cores chapadas, algo com contornos limpos e planos, cores claras, havia se tornado bastante enraizada. Ver tudo isso desaparecer sob uma lufada de pinceladas, borrões e tinta escorrida foi de início uma experiência desnorteante. Parecia que toda forma, toda ordem, toda disciplina haviam sido renegadas. Alguns dos rótulos que se associaram ao expressionismo abstrato, como *informel* e *action painting*² implicavam certamente isso: davam a entender que o que estava em questão era um tipo de arte absolutamente novo, que não era mais arte em nenhum sentido convencional.

Isso, é claro, era um absurdo. O que estava em jogo era sobretudo o efeito desconcertante produzido pela presença do pictórico num contexto abstrato. Esse contexto ainda era derivado do cubismo – como o contexto de todo tipo de arte abstrata sofisticada surgida depois deste, a despeito de todas as aparências. O pictórico propriamente dito tinha origem numa tradição formal que remontava aos venezianos. O expressionismo abstrato – ou abstração pictórica (*painterly abstraction*), como prefiro chamá-lo – era arte de qualidade e tinha raízes no passado da arte. As pessoas devem ter reconhecido isso no momento em que passaram a identificar diferenças de *qualidade* no expressionismo abstrato.

O expressionismo abstrato foi, e é, um certo estilo de arte e, como outros estilos de arte, teve seus altos e baixos. Tendo produzido arte de importância maior, transformou-se numa escola, depois numa maneira, e finalmente num conjunto de maneirismos. Seus pioneiros, muitos deles, atraíram imitadores, e depois alguns passaram a imitar a si mesmos. A abstração pictórica tornou-se uma moda, a ser substituída por outra moda – a *pop art* –, mas também a ser continuada, assim como substituída, por algo tão genuinamente novo e independente quanto a própria abstração pictórica o foi há dez ou vinte anos atrás.

O maneirismo mais evidente em que a abstração pictórica degenerou é o que chamo de “o toque da rua Dez” (“*Tenth Street touch*” em alusão à *East Tenth Street*, em Nova York), que se alastrou como praga pela pintura abstrata durante a década de 1950. A marca deixada por um pincel ou espátula carregados, quando é longa o bastante, se esgarça em tiras, ondulações e pingos de tinta, que criam variações de claro e escuro por meio das quais as pinceladas justapostas se fundem sem contrastes abruptos. (Essa foi uma solução automática para um dos problemas técnicos cruciais da pintura abstrata: o de afirmar a continuidade do plano do quadro quando se está trabalhando mais ou menos “no plano” – e foi uma das razões por que o “toque da rua Dez” ganhou tal popularidade.) A partir dessas variações ou gradações cerradas de claro

e escuro, constituiu-se a pintura expressionista abstrata típica, com sua típica densidade de modulações e seu aspecto saturado, agitado.

Não havia nada, em tudo isso, de mau em si mesmo, nada como arte de má qualidade. O que transformou essa constelação de traços estilísticos em arte de má qualidade foi sua standardização, sua redução a um conjunto de maneirismos, à medida que uma dúzia, e depois uma centena de artistas, continuaram a usar as mesmas tintas viscosas, mais ou menos nas mesmas gamas de cor, e com os mesmos “gestos”, para fazer o mesmo tipo de pintura. E a parte da reação contra a abstração pictórica que esta exposição tenta documentar é uma reação mais à standardização do que a um estilo ou escola, uma reação mais a uma atitude do que à abstração pictórica como tal.

No que diz respeito ao estilo, a reação apresentada nesta exposição se volta em grande parte contra o desenho amaneirado e sobretudo contra a estrutura amaneirada da abstração pictórica. Em contraste com as gradações entremeadas de claro e escuro da pintura expressionista abstrata pura, todos os artistas que participam desta exposição mostram um movimento rumo a uma abertura física da estrutura ou à clareza linear, ou a ambas as coisas. Sob esse aspecto, eles levam adiante uma tendência que teve início no seio da própria abstração pictórica, na obra de artistas como Still, Newman, Rothko, Motherwell, Gottlieb, Mathieu, o Kline de 1950-54, e mesmo Pollock. Boa parte da reação contra o expressionismo abstrato é, como já sugeri, um prolongamento dele. Não se trata, em absoluto, de repudiar suas melhores realizações.

Quase um quarto dos pintores aqui representados continuam de uma maneira ou de outra a ser pictóricos em seu tratamento ou execução.³ Um deles, John Ferren, conserva até o “toque da rua Dez”, mas ao encaixá-lo numa ampla área que a emoldura consegue, de certo modo, obter uma nova expressividade. O toque liquefeito de Sam Francis é familiar ao expressionismo abstrato em geral mas, mesmo em suas pinturas fechadas e densas do início da década de 1950, esse toque transmite de alguma maneira luz e ar. A tinta embebida e borrada de Helen Frankenthaler, cuja origem remonta quase à mesma época, mais abre do que fecha a pintura, e o faria mesmo sem a abertura de sua disposição. As superfícies pesadamente incrustadas de Arthur McKay se relacionam com a abstração pictórica da França, mas a clareza linear e a simplicidade de sua composição impedem associações que poderiam ser opressivas.

Clareza e abertura como tais, apresso-me a dizer, são qualidades relativas em arte. Até onde possam fazer parte dos aspectos físicos da pintura, não passam de recursos, sendo neutras em si mesmas e nada

garantindo quanto ao valor estético fundamental. Há de longe maior clareza e abertura numa pintura de Rembrandt, sob outros aspectos saturada e sombria, do que nos matizes claros e nas áreas sem marcas de muitos outros pintores. A clareza e a abertura físicas da arte apresentada nesta exposição não a tornam necessariamente melhor do que qualquer outro tipo de arte, e não afirmo que a abertura e a clareza que estes artistas preferem são o que assegura o sucesso de suas obras. Afirmo, contudo, que é a essas qualidades instrumentais que às pinturas desta exposição devem seu frescor, como algo diverso do sucesso ou insucesso que possam ter enquanto finalidades estéticas. Afirmo — e apenas com base na experiência — que, neste momento particular da pintura abstrata, abertura e clareza favorecem mais a originalidade do que a maioria das outras qualidades instrumentais — assim como a densidade e a compacidade, há vinte anos atrás.

Isto dito, quero dizer também que esta exposição não foi pensada como um panteão, como uma mostra dos melhores entre os novos pintores na escolha de um crítico. Seu propósito foi ilustrar uma nova tendência na pintura abstrata. Ela inclui vários artistas que penso estarem entre os melhores novos pintores, mas não todos eles. Mesmo que o fizesse, não seria uma exposição dos “melhores novos pintores”. Trinta e um é simplesmente um número grande demais para isso...⁴

Dentre os aspectos comuns a esses trinta e um artistas, além de sua inteira preferência pela abertura e pela clareza (e de todos serem americanos e canadenses), há o fato de todos terem aprendido com a abstração pictórica. Sua reação contra ela não constitui um retorno ao passado, um recuo para o ponto máximo atingido pelo cubismo sintético ou pela pintura geométrica. Alguns dos artistas dessa mostra parecem *hard-edged*⁵, mas isso não é o que mais conta para sua inclusão. Eles foram incluídos porque alcançaram a “dureza” (*hardness*) a partir da “fluidez” (*softness*) da abstração pictórica; não a herdaram de Mondrian, da Bauhaus, do suprematismo ou do que quer que tenha vindo antes.

Outra coisa que os artistas representados nesta exposição têm em comum, com duas ou três exceções, é o tom elevado, bem como a luminosidade de sua cor. Há, em muitos deles, a tendência a enfatizar antes contrastes de puro matiz do que contrastes de claro e escuro. No interesse destes, bem como da clareza óptica, eles evitam a tinta espessa e os efeitos táteis. Alguns diluem sua tinta ao máximo e embebem a tela não preparada fora do chassis (segundo o exemplo de Pollock em suas primeiras pinturas em preto e branco de 1951). Em sua reação contra a “caligrafia” e a “gestualidade” da abstração pictórica, esses artistas

preferem também uma execução relativamente anônima. Talvez este seja o motivo principal da regularidade geométrica do desenho na maioria das pinturas aqui expostas. Isso certamente nada tem a ver com doutrina, com a forma geométrica por si mesma. Estes artistas preferem bordas alinhadas e claras porque estas chamam menos atenção para si mesmas como desenho — e com isso deixam também de obstruir a cor.

Estes traços comuns de estilo tendem a criar uma tendência, mas decididamente não constituem uma escola, muito menos uma moda. Isso pode acontecer ainda, mas até agora não aconteceu. Se assim fosse, muitos dos pintores apresentados nesta exposição seriam desde já mais conhecidos do que são. Nesse momento é a *pop art* — o outro lado da reação contra o expressionismo abstrato — que constitui uma escola e uma moda. Há muita coisa na *pop art* que participa da tendência à abertura e à clareza em contraposição à saturação da segunda geração do expressionismo abstrato, e há um ou dois artistas *pop* — Robert Indiana e o “primeiro” James Dine — que poderiam se encaixar nesta exposição. Mas, por mais divertida que seja a *pop art*, não a considero realmente original. A *pop art* desafia o gosto apenas superficialmente. Até agora (com exceção, talvez, de Jasper Johns), a *pop art* equivale a um novo episódio na história do gosto, mas não a um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea. Um novo episódio nessa evolução foi o que procurei documentar aqui.

Notas

1. Remetemos para “After abstract expressionism”, 1962, *CG IV* (trad. bras.: “Depois do expressionismo abstrato”, *Revista Gávea 3*), texto em que Clement Greenberg retrata o percurso dos termos “linear” e “pictórico” do modernismo europeu ao expressionismo abstrato norte-americano. Greenberg vê o expressionismo abstrato (ou a abstração pictórica) como uma reação ao rigor (linear) do cubismo sintético: “Se ‘expressionismo abstrato’ designa alguma coisa, na verdade significa a afirmação do ‘pictórico’: um tratamento solto, rápido ou a aparência disso; massas que fazem manchas e se confundem, em lugar de formas que permanecem separadas, distintas; ritmos largos e bem aparentes; tons que se acentuam ou se degradam; cores de saturação ou de densidade desiguais; marcas visíveis de pincel, espátula, dedo ou trapo; em suma, uma constelação de características físicas análogas às definidas por Wölfflin quando este elaborou sua noção de *Malerische* a partir da arte barroca.” *Revista Gávea 3*, p.101. (N.O.)

2. *Action painting*. H. Rosenberg opõe à reflexão de Greenberg sobre o expressionismo abstrato a noção de uma pintura “em que a tela aparece como uma arena aberta para a ação

[do artista], mais do que um espaço em que um objeto real ou imaginário é reproduzido, recriado, analisado ou 'expresso'. O que passa para a tela não é uma imagem, mas um fato, uma ação." Ver "The american action painters", 1952 (trad. bras. em *A tradição do novo*, 1974) e "*Action painting: crise e distorções*", 1961 (cf. nesta edição). Greenberg responderá a Rosenberg apenas em 1962 com "How art writing earns its bad name", *CG IV*. Sobre a discussão em torno da leitura crítica do modernismo e do expressionismo abstrato, ver também "The critical reception of abstract expressionism", de Max Kozloff, 1965, e *Pollock and After, the Critical Debate*, coletânea editada por F. Frascina, que reúne, entre outros, textos de Greenberg ("Vanguarda e kitsch" e "Rumo a um mais novo Laocoonte", ambos nesta edição), de Max Kozloff ("American painting during the Cold War"), além do debate entre T.J. Clark e Michael Fried ("Clement Greenberg's theory of art", "How modernism works: a response to T.J. Clark", "Arguments about modernism: a reply to Michael Fried"). (N.O.)

3. Greenberg selecionou todos os artistas representados na exposição, exceto os da Califórnia, que foram selecionados por James Elliott, curador do Los Angeles County Museum of Art. A exposição esteve depois no Walker Art Center, Minneapolis, e na Art Gallery, Toronto. (N.E.)

4. John Coplans, ao fazer a crítica da exposição como editor geral de *Artforum* (verão 1964), não aceitou o desmentido de Greenberg. Escreveu que ele "havia estruturado a exposição para afirmar uma noção pessoal de estilo; isto é, para mostrar qual era, na sua opinião, a arte mais ambiciosa após o expressionismo abstrato e que meios ela *devia empregar* para conseguir esse aspecto." (N.E.)

5. *Hard-edged*: o termo, que se refere aos contornos claros e definidos de pinturas como as de Elsworth Kelly, surge a partir do título de uma exposição organizada em Nova York, em fins dos anos 50. (N.O.)

Nota das organizadoras

Este ensaio encontra-se publicado em: *Post-Painterly Abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, abr.-jun. 1964; *Art International*, verão 1964; *Readings in American Arts Since 1900: a Documentary Survey*, org. Barbara Rose, 1968 (resumido); *The Great Decade of American Abstraction: Modernist Art 1960 to 1970*, org. E.A. Jr. Carmean, 1974.

Os juízos estéticos são dados e contidos na experiência imediata da arte. Coincidem com ela; não são algo a que se chegue posteriormente através de reflexão ou pensamento. Os juízos estéticos são também involuntários: você não pode decidir se gosta ou não de uma obra de arte, como não pode decidir se o gosto do açúcar deve ser doce ou o do limão azedo. (Se juízos estéticos são ou não honestamente declarados, é outra questão.)

Por serem imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, os juízos estéticos não dão lugar à aplicação consciente de padrões, critérios, regras ou preceitos. Esses princípios qualitativos ou normas sem dúvida estão presentes em operações subliminares; do contrário, os juízos estéticos seriam puramente subjetivos, e a prova de que não o são é o fato de que os veredictos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam por convergir ao longo do tempo, formando um consenso. No entanto, esses princípios qualitativos objetivos, como tais, permanecem ocultos à consciência discursiva: não podem ser definidos ou explicitados. Essa é a razão pela qual, no julgamento da arte, não é possível manter algo como uma posição ou um ponto de vista. Uma posição, um ponto de vista, dependem de critérios qualitativos definíveis ou explicitáveis, e toda a experiência da arte mostra que isso não existe. A arte pode partir de qualquer coisa porque não há nada que nos diga o que ela não pode fazer – e não há nada que nos diga o que ela pode fazer, porque a arte já pôde, e pode, partir de qualquer coisa.

De todas as acusações a que este crítico de arte já foi exposto, a que mais o preocupa é a de que seus juízos estéticos correspondem a uma posição ou "linha". Há várias razões para essa acusação, e a maneira direta, declarativa, como ele escreve não é, suponho, a mais significativa. Mas há também uma relutância geral em ler atentamente, ou até uma incapacidade de fazê-lo, e uma tendência igualmente geral a atribuir motivos. Não há outro meio de enfrentar isso senão o enfadonho

expediente de desmentir explícita e reiteradamente tudo o que você, autor, não está realmente dizendo ou sugerindo. E é possível que, além disso, você tenha de chamar atenção repetidamente para as regras de inferência. E também de interromper seu discurso para ministrar pequenas aulas de estética elementar, como a que acabo de fazer.

Atribuir uma posição ou linha a um crítico é, de fato, querer tolher a liberdade. Pois no próprio caráter involuntário do juízo estético reside uma liberdade preciosa: a liberdade de ser surpreendido, dominado, de ter suas expectativas contrariadas, a liberdade de ser inconseqüente e de gostar de qualquer coisa em arte desde que seja bom — a liberdade, em suma, de deixar a arte permanecer aberta. Parte da emoção da arte, para os que se mantêm regularmente atentos a ela, consiste, ou deveria consistir, nessa abertura, nessa impossibilidade de prevermos nossas próprias reações. Você não espera gostar da movimentação da escultura hindu mas, ao conhecê-la melhor, encanta-se com ela (a ponto de preferi-la à talha budista de antes). Você não espera, em 1950, nada de genericamente novo na pintura abstrata de feição geométrica, mas então vê a primeira exposição de Barnett Newman. Você pensa que conhece os limites da arte acadêmica do século XIX mas, de repente, depara-se com Stobbaerts na Bélgica, Etty e Dyce na Inglaterra, Hayez na Itália, Waldmueller na Áustria e ainda outros. A melhor arte de nosso tempo continua sendo a abstrata, mas as evidências obrigam você a reconhecer que, num nível menos elevado, o sucesso continua sendo alcançado por uma proporção maior de pintura figurativa do que de pintura abstrata. Quando está julgando, você se vê obrigado a descartar pinturas abstratas que aparentam grande vigor, optando por paisagens e flores à primeira vista banais. Apesar de certos escrúpulos, você aceita sua impotência nesse caso, pelo fato de na arte as coisas acontecerem por um acordo próprio, não segundo a sua vontade, por você ter de gostar de coisas de que não quer gostar, e de não gostar de coisas de que quer gostar. Você adquire um gosto não só pelo que é desconcertante, mas pela sensação de desconcerto.

Isto não significa que a situação da arte, em qualquer momento, seja de desordem. O tempo e o lugar sempre impõem certo tipo de ordem na forma de probabilidades negativas. Assim, parece improvável que a pintura ilusionista venha a ser mais capaz de criar grande arte num futuro próximo do que o foi no passado recente. Mas o crítico não pode atuar *confiando* nessa probabilidade, e muito menos pode *apostar* nela, embarçando-se ou desapontando-se caso ela venha a ser contrariada (o que aliás, por uma idiosincrasia muito pessoal, eu gostaria de ver

acontecer). Você não pode legitimamente querer ou esperar nada da arte, exceto qualidade. E não pode estabelecer condições para a qualidade. Você tem seus preconceitos, seus conhecimentos e inclinações, mas tem a obrigação de reconhecê-los como tais e de impedir que interfiram.

A arte tem sua história como um mero fenômeno e também como qualidade. Em ambas é possível discernir ordem e lógica, e o esforço para discerni-las nada tem de ilegítimo. É ilegítimo, porém, acreditar na ordem e lógica específicas que você discerne, advogá-las e prescrevê-las, e outra acusação freqüente que preocupa este crítico é a de que ele defende a ordem e a lógica que *ele* discerne. Porque ele viu a “pureza” (palavra que sempre usa entre aspas) e a “redução” como parte da lógica imanente da arte modernista, considera-se que acredita na “pureza” e na “redução” e as advoga. Como se a “pureza”, por mais útil que possa ter sido como uma ilusão, fosse aos olhos dele algo mais que ilusão, e como se algum dia ele tivesse escrito alguma coisa que indicasse o contrário. Por ter este autor insistido no fato de que a escultura mais original do passado recente abre o monolito de uma maneira radical, considera-se que ele é também a favor da escultura “aberta” e contra a de tipo monolítico. Contudo, nada do que ele escreveu chega a aproximar-se de tal interpretação. O fato de se inferir tão freqüentemente que a análise e a descrição, sem mais nada, formam um programa revela, da parte dos que fazem tal inferência, não apenas preguiça, obtusidade ou analfabetismo, mas algo semelhante à má-fé. Não posso deixar de pensar isto. A má-fé deriva da necessidade de se exigir do crítico um compromisso, de modo a se poder dizer, quando se discordar dele, que tem motivos, que gosta dessa e não daquela obra de arte porque quer assim, ou porque seu programa o força a isso, não porque seu mero gosto ingovernável o impediria de fazer outra coisa.

O último problema, e o pior, porém, é que a maioria dos amantes da arte não acredita em algo como um gosto ingovernável. Presume-se que os juízos estéticos são voluntários. É por isso que divergências quanto à arte, música, literatura se tornam tão “naturalmente” pessoais e rancorosas. É por isso que posições, linhas e programas são trazidos à baila. Mas uma coisa é ter um juízo ou reação estética, outra é declará-lo. A declaração desonesta da experiência estética é o que mais nos acostuma à noção de que os juízos estéticos são voluntários. Não apenas você tem vergonha de dizer que um Norman Rockwell é mais capaz de tocá-lo que um Rafael (o que pode acontecer), como também receia parecer simplesmente incoerente — isto porque também se presume que os juízos estéticos, além de voluntários, são racionais, que são pesados e

ponderados. No entanto, é tão impossível escolher conclusões racionais quanto conclusões estéticas. Assim, ainda que fosse possível chegar a juízos estéticos por via de raciocínio, eles continuariam sendo involuntários — tão involuntários quanto nossa admissão do fato de que dois mais dois são quatro.

A única definição de “formalismo” relativa à arte que meu *unabridged Webster* fornece é: “Atenção enfática e predominante ao arranjo, *esp.* a regras prescritas ou tradicionais de composição, em pintura e escultura.” Tenho a impressão de que a palavra adquiriu seu presente significado, mais amplo e diferente, quando se tornou, na época da Primeira Guerra Mundial, o nome de um movimento literário de vanguarda russo que proclamava a “forma” a principal questão da poesia e da prosa. Logo depois ela se converteu em mais um dos “ismos” do léxico do ultraje bolchevique a que equivalem a arte e a literatura modernistas e de vanguarda em geral. Sejam quais forem suas conotações em russo, o termo adquiriu em inglês conotações profundamente vulgares. É por isso que fiquei surpreso ao vê-lo entrar em circulação, não há tanto tempo atrás, nos textos norte-americanos sobre arte. Nenhum crítico literário digno desse nome sonharia em utilizá-lo. Mais recentemente, passou-se a falar de certos artistas como pertencentes a uma escola “formalista”, pela razão exclusiva de terem sido promovidos por certos críticos que alguns outros críticos chamam de “formalistas”. Isto é de uma vulgaridade levada ao extremo (*vulgarity with a vengeance*¹).

Uma razão, entre outras, que torna o uso do termo “formalismo” estupidificante é que ele evita em grande parte a difícil questão relativa ao que se pode sensatamente dizer acerca de obras de arte. Ele presume que, em arte, é possível distinguir adequadamente “forma” e “conteúdo” para os propósitos do discurso. Isso, por sua vez, implica que o pensamento discursivo solucionou exatamente aqueles problemas da arte de cuja impenetrabilidade depende sua própria possibilidade.

A reflexão mostra que, numa obra de arte, tudo aquilo de que podemos falar, ou que podemos apontar automaticamente, se exclui do “conteúdo” da obra, de sua importância, teor, essência, ou “significado” (termos que não passam, todos eles, de aproximações a um termo genérico para aquilo de que, afinal de contas, as obras de arte “tratam”). Tudo que, numa obra de arte, não pertence a seu “conteúdo” pertence necessariamente à sua “forma” — se é que este último termo significa alguma coisa neste contexto. Em si mesmo, o “conteúdo” permanece

indefinível, imparafraseável, indiscutível. Não importa do que Dante ou Tolstoi, Bach ou Mozart, Giotto ou David pretendiam que sua arte tratasse, ou disseram que ela travava, suas obras vão além de qualquer coisa de especificável em seus efeitos. É isso que a arte, seja qual for a intenção do artista, *tem* de fazer, até mesmo a pior arte; é o caráter não especificável de seu “conteúdo” que constitui a arte como arte.

Tudo isto já foi dito antes, e não há como contorná-lo. Não há também nada de místico nisso. Há ainda algo que já foi dito antes, mas talvez não com suficiente ênfase: que a qualidade de uma obra de arte é inerente a seu “conteúdo” e vice-versa. Qualidade é “conteúdo”. Sabemos que uma obra de arte tem conteúdo por causa do seu efeito. A denotação mais direta de efeito é “qualidade”. Por que insistirmos em dizer que um Velásquez tem “mais conteúdo” do que um Salvador Rosa, quando podemos dizer simplesmente, e em referência direta à experiência de que estamos falando, que o Velásquez é “melhor” que o Salvador Rosa? Você não pode dizer nada de verdadeiramente relevante sobre o conteúdo de qualquer das duas pinturas, mas pode ser específico e pertinente acerca da diferença de seus efeitos sobre você. “Efeito”, como “qualidade”, é “conteúdo”, e a referência mais próxima à experiência real do primeiro dos dois termos torna “conteúdo” praticamente inútil para a crítica...

Há diferentes tipos de anti“formalismo”. A única coisa de que tenho certeza é que aqueles críticos mais ambiciosos que tentam lidar com o “conteúdo”, tanto na arte abstrata quanto na figurativa, não são menos sofisticados intelectualmente do que aqueles cujo anti“formalismo” os impele a condenar a arte abstrata em geral. Dizer que a arte *all-over* de Pollock reflete as tendências niveladoras de uma sociedade de massas é dizer algo irrelevante, em última análise, no contexto da crítica de arte — irrelevante porque nada tem a ver com a qualidade de Pollock. Dizer (como o faz Robert Goldwater) que a arte de Kline oferece uma “imagem ... de conflito otimista de uma ‘graça em tensão’ inteiramente não sentimental” é dizer algo tanto irrelevante quanto gratuito. A arte de boa qualidade é por definição não sentimental e, ademais, de que boa arte se pode dizer que ela não mostra graça em tensão? E se eu preferir dizer que Kline é pessimista, e não otimista, quem pode me contestar? Onde está a prova em que o dr. Goldwater e eu poderíamos basear nossa discussão a esse respeito? Não há sequer a prova do gosto. Pois você não tem que ser

capaz de *ver* pintura de modo a poder dizer se a arte de Kline revela otimismo ou pessimismo. Eu mesmo, que sou considerado aqui “formalista”, já me permiti esse tipo de discussão sobre “conteúdo”. Se não o faço mais, é porque me dei conta há alguns anos, para minha consternação, de que podia sempre afirmar o contrário do que já havia dito sobre “conteúdo”, sem ser pego em flagrante; de que podia dizer praticamente o que bem entendesse sobre “conteúdo” e soar “plausível”.²

O anti“formalista”, que considero como o mais sofisticado intelectualmente, admite a causa da arte abstrata, mas acusa o “formalista” de ignorar a importância crucial para a arte pictórica e escultural, quando ela é figurativa do tema ilustrado, seja como “forma” ou “conteúdo”. Eu mesmo, como “formalista” reputado, rebateria essa acusação. É mais do que evidente que o tema ilustrado – ou, digamos, a “literatura” – pode desempenhar, desempenha e desempenhou um papel crucial na arte figurativa. A fotografia (que minha experiência diz não ser necessariamente inferior à pintura enquanto arte) alcança suas mais elevadas qualidades pela “narração”. De todo modo, continua extraordinariamente difícil falar de maneira pertinente sobre o fator literário na pintura ou na escultura.

O significado de um tema ilustrado, *como* tema – a beleza, digamos, de uma menina, seu colorido, sua expressão, seu porte etc. – é acessível a qualquer olhar, não apenas aquele afeito à arte pictórica ou escultural. Uma pessoa incapaz de apontar a diferença qualitativa entre um retrato de Ingres e um publicado na capa da *Time* percebe o tema como tal tanto quanto aquela que é capaz de apontá-la. A iconografia é brilhantemente praticada por gente completamente cega aos aspectos não literários da arte. Ao que parece, o significado literário como tal raramente determina a diferença de qualidade entre pinturas ou esculturas. Mas é deliberadamente que digo “parece”. Pois, ao mesmo tempo, o tema ilustrado por uma pintura não pode ser pensado, ou “visto”, separadamente da própria pintura, assim como nenhuma outra coisa.

A coisa representada impregna, de todo modo, o efeito – não importa quão indiferente a ela você seja. O problema é mostrar algo de como isso acontece, e não consigo me lembrar de ter visto algum crítico de arte fazer isso com verdadeira pertinência – no que diz respeito à qualidade do efeito. E noto que até aqueles meus colegas da crítica que nesse momento mais se queixam do “formalismo” acabam eles próprios, na hora de pôr as cartas na mesa, recaindo no

“formalismo”, pois do contrário se veriam condenados a repetir lugares-comuns ou irrelevâncias.

A arte de Edvard Munch é um bom exemplo. Não conheço nada em arte que me impressione tanto, sob qualquer aspecto, quanto sua “literatura”. No entanto, o impacto puramente pictórico de sua arte (deixando de lado seus desenhos e gravuras) continua sendo uma outra coisa, uma coisa menor. Suas pinturas, por mais bem realizadas que muitas delas sejam em seus próprios termos pictóricos, não surpreendem meus olhos mais e mais vezes, como o fazem as grandes pinturas. Comparado com, digamos, Matisse, Munch parece sempre menor. Como então sua ilustração consegue transmitir com tanta força e comunicar com tanta intensidade? Eu gostaria que algum crítico não formalista me esclarecesse aqui, mesmo que parcialmente. Estou ansioso para ser instruído por um exemplo.

Estou inteiramente pronto para que me dêem um exemplo desse tipo já que, de certo modo, é muito mais fácil lidar em palavras com considerações literárias do que com considerações “abstratas” ou “formais”. É mais fácil fazer crítica literária plausível do que crítica de arte plausível. Você pode escrever longamente sobre as questões suscitadas pelo tipo de vida descrito num romance qualquer, ou mesmo num poema; e, quer você esteja ou não contribuindo para a sabedoria geral, o mais provável é que sua incapacidade de lidar com o romance ou o poema como arte passe despercebida. A reclamação de Ruskin a propósito de um quadro que mostrava crianças tomando vinho, mesmo que ele o apreciasse sob outros aspectos, sem dúvida soaria muitíssimo menos tola se ele estivesse falando de ficção. Não que a falta de pertinência dos críticos literários propriamente ditos permaneça oculta a longo prazo. Mas a dos literatos permanece, e também a dos iconógrafos. E não faço nenhuma objeção a isso – contanto que literatos e iconógrafos não se arvoreem a críticos.

Notas

1. Ver nota 1 à p. 108.

2. Robert Goldwater reagiu à caracterização que Greenberg fez de seus textos críticos enviando ao editor de *Artforum* uma carta a que Greenberg respondeu no mesmo número (nov.-dez. 1967). (N.E.)

Este ensaio encontra-se publicado em *Artforum*, out. 1967, e em *Modernism, Criticism, Realism*, org. Charles Harrison e Fred Orton, 1984 (inalterado). Foi originalmente publicado no âmbito de um amplo debate promovido pela revista *Artforum*, sob a rubrica "Problems of criticism": 1. R. Goldwater: "Varieties of critical experience", set. 1967; 2. C. Greenberg: "Complaints of an art critic", out. 1967; 3. Max Kosloff: "Venetian art and Florentin criticism", dez. 1967; 4. B. Rose: "The politics of art part I", fev. 1968; 5. B. Rose: "The politics of art part II", jan. 1969; 6. B. Rose: "The politics of art part III", maio 1969; 7. J. Schorr: "To save painting", dez. 1969; 8. G. Landerman: "Notes from the underground", set. 1970; 9. J. Burham: "It is not the art works which are under attack, but the epistemological structures through which the illusion of high art is consecrated", jan. 1971; 10. R. Krauss: "Pictorial space and the question of documentary", nov. 1971.

É comum a idéia do modernismo como algo de febril, acalorado. Assim, Irving Howe lista entre os "atributos formais ou literários do modernismo" o fato de a "Perversão – isto é: Surpresa, Arrebatamento, Choque, Terror, Afronta – tornar-se um Tema Dominante" (Introdução a uma coletânea de ensaios de vários autores intitulada *The Idea of the Modern*, Nova York, 1967). Algo próximo é a idéia de que o modernismo pode ser compreendido como uma versão extrema do romantismo. Um exame detido do modernismo, porém, não confirma a abrangência de nenhuma das duas idéias.

O modernismo é um fenômeno histórico específico, como o foi o romantismo, mas nem de longe representa uma atitude, postura ou perspectiva tão específicas. O modernismo pode prolongar certos aspectos do romantismo, mas também reage contra o romantismo¹ em geral, assim como, embora revivendo certos aspectos do classicismo, reage contra o classicismo em geral. No contexto do que se entende por termos como romantismo e classicismo quando são usados não historicamente, o modernismo como um todo se distingue por sua abrangência, sua abertura, e também sua indeterminação. Ele abarca as polaridades convencionais da história da arte e da literatura; ou melhor, ele as abandona (e, ao fazê-lo, expõe a limitada utilidade delas). Ao longo do tempo, o modernismo se define não como um "movimento", muito menos como um programa, mas antes como um tipo de tendência ou tropismo: tende ao valor estético, o valor estético como tal e como um fim último. Sob este aspecto, a especificidade do modernismo estaria em ser um intenso tropismo.

Essa preocupação mais consciente, quase exacerbada, com o valor estético surge em meados do século XIX em resposta a uma situação de emergência, a que é percebida como um crescente relaxamento dos padrões estéticos nas camadas mais elevadas da sociedade ocidental e também como a ameaça que isso representa para a prática séria da arte

e da literatura. A resposta modernista a essa situação torna-se efetiva porque se dá na atualidade da produção e não no discurso; na verdade, ela é mais consciente na prática da arte do que no discurso ou na crítica. Essa resposta começa a romper com muitas convenções e hábitos bem-estabelecidos, uma ruptura aparentemente radical. Mas, em geral, permanece apenas ostensivamente como ruptura e como radical. Na verdade, trata-se de um movimento “dialético” que opera no sentido de manter ou restaurar a continuidade: uma continuidade absolutamente essencial; continuidade com os padrões estéticos mais elevados do passado. Não são estilos, maneiras ou modos passados particulares que devem ser mantidos ou restaurados, mas padrões, níveis de qualidade. E esses níveis devem ser preservados do mesmo modo como foram alcançados primeiramente: por renovação e inovação constantes.

A situação de crise revelou-se duradoura, e o modernismo, uma resposta duradoura a ela. E, até agora, foi uma resposta mais ou menos bem-sucedida. Os padrões mais elevados do passado foram mantidos na produção, o que não significa necessariamente, numa comparação ponto por ponto, que se tenha alcançado o melhor do passado em termos de qualidade; basta que o melhor da produção modernista alcance um nível similar de qualidade.

A preocupação modernista com o valor estético, ou qualidade estética, como fim último, é nova em si mesma. O que a torna nova é sua explicitação, sua autoconsciência e sua intensidade. Essa autoconsciência e intensidade (juntamente com a crescente racionalidade do século XIX no ajustamento de meios a fins) não podia deixar de levar a uma preocupação muito mais rigorosa e ampla com a natureza do meio em cada arte, portanto com a “técnica”. Essa foi também uma preocupação contestadora, e por ter sido posta em prática por artistas, poetas, romancistas e compositores, e não por pedantes, não pôde deixar de se converter também numa preocupação “artesanal” (o que não quer dizer o mesmo que preocupação “mecânica” – ou pelo menos o melhor do modernismo mostrou que não quer dizer o mesmo). E é isso, a preocupação e a ênfase artesanal do modernismo, que se revelou ser sua ênfase abrangente, sua ênfase duradoura e também salvadora – aquela que traz sempre o modernismo de volta a si mesmo.

Sua ênfase artesanal é o que, mais do que qualquer outra coisa, contribui para o aspecto rigoroso, sóbrio, “frio” do modernismo. É também parte do que o faz reagir contra o romantismo. Uma tendência própria ao romantismo foi a de confiar excessivamente nos meios e na mestria e tomá-los como mais ou menos transparentes ou rotineiros.

Não digo que isso tenha sido um fator decisivo na deterioração dos padrões, mas foi um sintoma dessa deterioração. Não foi apenas a diluição de um romantismo popularizado e em declínio que provocou a reação de rigor dos primeiros modernistas; foi também certa falta de profissionalismo.

Não afirmo nem por um instante que o modernismo tenha a ver exclusivamente com rigor e sobriedade artesanal. Comecei por dizer que ele se distingue por sua abertura e abrangência de temperamento e atitude. E minha intenção era corrigir, não demolir, o que seria, a meu ver, uma visão demasiado unilateral. Essa visão, no entanto, quase convida a uma ataque radical quando se aplica à pintura e à escultura modernistas (e talvez à música modernista também). Pois essas artes revelam o modernismo como sendo quase essencialmente uma preocupação, em *primeiro* lugar, com os meios e a técnica exploratória, e uma preocupação bem à maneira do artífice. Manet e os impressionistas foram exemplos (*paragons*) de profissionalismo rigoroso; Cézanne também, à sua maneira; e também Seurat, Bonnard e Vuillard; assim também foram os fovistas – se houve algum profissional despojado, foi Matisse. O cubismo foi esmagadoramente artesanal em sua ênfase. E essa ênfase continua a dominar, sob toda a retórica jornalística, no expressionismo abstrato e na *art informel*. Temperamentos apolíneos podem, é claro, produzir obras dionisíacas, e temperamentos dionisíacos, obras apolíneas. E o rigor artesanal tampouco exclui a paixão; pode até despertá-la e provocá-la. E é claro que houve artistas modernistas notáveis, como Gauguin, Van Gogh, Soutine, cuja postura era tudo menos sobriamente artesanal; até eles, porém, se ocupavam de questões de “técnica” num grau e com uma consciência singularmente modernistas.

As preocupações artesanais se impõem de maneira mais evidente a um pintor ou escultor do que a um escritor e, no caso da literatura, eu teria muito mais dificuldade em tornar plausível minha idéia sobre a ênfase artesanal, “formalista”. Por razões que não cabe mencionar aqui, o meio das palavras exige uma aceitação mais incondicional do que qualquer outro em que a arte é praticada. Isto se aplica inclusive à poesia, o que talvez possa explicar por que, na poesia dos últimos cem anos, não é tão fácil discriminar o que é e o que não é modernista, como é possível na pintura...

Ainda assim, o fato é que, até agora, o modernismo na arte, se não na literatura, se sustentou ou fracassou por seu “formalismo”. Não que arte modernista e “formalismo” sejam coextensivos. E não que o “formalismo” não tenha se prestado a muita arte vazia, de má qualidade. Até agora, porém, todos os ataques ao aspecto “formalista” da pintura e da escultura modernistas equivaleram a um ataque ao próprio

modernismo, porque cada um deles redundou num ataque simultâneo aos padrões artísticos superiores. O passado recente da arte modernista demonstra isso com extrema clareza. A primeira investida frontal contra o “formalismo” surgida do 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. A prova está lá, no único lugar em que a prova artística pode estar: nas produções efetivas de Duchamp e da maioria dos dadaístas. No neodadaísmo dos últimos dez anos, a mesma prova continua lá, em suas obras, na qualidade inferior dessas obras. Assim, se o modernismo continua sendo uma condição necessária para a melhor arte de nosso tempo, como ele o foi para a melhor arte dos cem anos anteriores, logo o “formalismo”, ao que parece, continua sendo também uma condição necessária, o que é a justificação única e suficiente tanto do modernismo quanto do “formalismo”.

E se o “formalismo” deriva do aspecto rigoroso, “frio”, do modernismo, então este deve ser seu aspecto essencial, definidor, pelo menos no caso da pintura e da escultura. É assim que as coisas se mostram agora — e mais do que nunca. A questão é saber se isso continuará assim no futuro: isto é, se o modernismo continuará a se sustentar ou não por seu aspecto “frio” e por seu “formalismo”. Nestes últimos vinte anos, e até mais, o modernismo andou combalido na literatura; ainda não está abalado na pintura e na escultura, mas posso imaginar que venha a ficá-lo dentro de uma década (até na escultura, que parece ter diante de si um futuro mais radioso que a pintura). Nesse caso, isso pode ocorrer da mesma maneira como ocorreu, a meu ver, na literatura: através da porosidade do aspecto “quente” do modernismo, do aspecto entusiástico e febril, que é por onde os pseudo-intelectuais acharam mais fácil se infiltrar desde o princípio.

Deve haver em tudo isso, é claro, fatores mais profundos, mais amplos, do que a ambígua diferença entre os aspectos “quente” e “frio” do modernismo. Se o aspecto “quente” do modernismo tornou-se uma vulnerabilidade nestes últimos anos, isso é um sintoma, não uma causa; a causa ou causas têm de ser procuradas fora do modernismo e fora da arte ou da literatura.

Pós-escrito

A arte é por si mesma, é experimentada por si mesma, coisa que o modernismo reconheceu ao identificar o valor estético como um valor

último. Isto não significa, porém, que a arte ou o estético sejam um valor *supremo* ou a meta da vida. A negligência dessa distinção por parte dos primeiros adeptos da arte pela arte — a maioria dos quais de todo modo não era modernista — prejudicou uma percepção válida.

Pós-pós-escrito

Minha insistência na ênfase artesanal e “formalista” do modernismo dá lugar a todo tipo de mal-entendido, como constatei através de uma experiência cansativa. Qualidade, valor estético, têm origem na inspiração, na visão, no “conteúdo”, não na “forma”. Esta é uma maneira insatisfatória de exprimi-lo, mas por ora parece não haver melhor disponível. Contudo, a “forma” não só abre o caminho para a inspiração; pode também atuar como instrumento para ela; e preocupações técnicas, quando compelidas pela pesquisa e pelo rigor, podem gerar ou descobrir “conteúdo”. Quando uma obra de arte ou literatura é bem-sucedida, quando nos toca o suficiente, ela não o faz *ipso facto* pelo “conteúdo” que transmite; mas esse conteúdo não pode ser separado de sua “forma” — tanto no caso de Dante quanto no de Mallarmé, tanto no de Goya quanto no de Mondrian, tanto no de Verdi quanto no de Schönberg. Constrange-me ter de repetir isto, mas sinto que posso contar aqui com a ignorância de bom número de meus leitores quanto ao que pode e o que não pode ser legitimamente expresso em palavras a propósito de obras de arte.

Nota

1. Ver “Modern and post-modern”, 1980, texto em que, ao retomar sua análise do modernismo, Greenberg aborda a relação entre o romantismo e arte do século XX. (N.O.)

Nota das organizadoras

Este ensaio encontra-se publicado em *New Literary History*, v. III, 1971-2 (publicação trimestral da University of Virginia).

LEITURA SUGERIDA: sobre o formalismo e a leitura do modernismo, ver nesta edição “Uma visão do modernismo”, de R. Krauss, e “Viva o formalismo”, de Y.-A. Bois, além de “Outros critérios”, de L. Steinberg.

A experiência diz que a arte formalizada, aquela que a maioria das pessoas concorda em chamar de arte, proporciona em geral maior satisfação do que qualquer outro tipo de experiência estética. Formalizar a arte significa tornar a experiência estética comunicável: objetivando-a, tornando-a pública, ao invés de mantê-la privada ou solipsista, como acontece em grande parte com a experiência estética. (Ver o “Seminar One” deste autor em *Arts Magazine*, novembro 1973, e seu “Seminar Five” em *Studio International*, maio-jun. 1975.) Para ser comunicada, a experiência estética precisa ser submetida a convenções – ou “formas”, caso se prefira –, exatamente como uma linguagem, para poder ser entendida por mais de uma pessoa.

Convenções impõem resistências, obstáculos, controles ao modo de comunicação, ao mesmo tempo em que tornam essa comunicação possível e a guiam. As satisfações particulares que podemos auferir da arte formalizada se devem, essencialmente, à sensação de resistências vencidas por meio de escolhas ou decisões (decisões *intuídas*, ou o que chamo de decisões de juízo, ver os “Seminários” mencionados acima). A qualidade, o verdadeiro êxito ou a excelência da arte formal deriva, formalmente, dessas decisões, de sua intensidade ou densidade.¹

A densidade ou intensidade da decisão que participa do fazer da arte comunicável nada tem a ver com quantidade ou multiplicidade. É impossível, porém, não recorrer a termos quantitativos ao discutir essa questão: como quando afirmo, por exemplo, que o mesmo “tanto” de densidade de decisão pode, em princípio, participar da montagem de uma caixa e da cinzelagem ou modelagem de uma representação da figura humana. O tamanho, as proporções, o material e a cor de uma caixa podem suportar um peso tão grande de decisão intuída quanto a escultura que se destaca num frontão. O fato de isso até agora se ter demonstrado improvável (malgrado algumas das façanhas de um ou dois artistas minimalistas), não o torna em absoluto menos possível.

Repetindo: sob um certo aspecto, bastante real, a qualidade em arte parece ser diretamente proporcional à densidade ou ao peso de decisão que participou de sua realização. E boa parte dessa densidade é gerada sob a pressão da resistência oferecida pelas convenções de um meio de comunicação. Essa pressão pode também guiar, evocar e inspirar; possibilitar ou oferecer resistência; e ela guia, capacita, evoca e inspira precisamente em virtude de sua resistência. A métrica na poesia e na música, os passos no balé, as necessidades ordenadas de progressão no teatro, na ficção em verso ou prosa, no cinema: tudo isso possibilitou a criação, ao mesmo tempo em que a constrangeu — e por tê-la constrangido.

As convenções da arte, de qualquer arte, não são imutáveis, é claro. Elas nascem e morrem; declinam e depois se transformam, a ponto de se tornarem irreconhecíveis; viram pelo avesso. E existem as diferentes tradições históricas e geográficas de convenção. Mas, onde quer que exista arte formalizada, as convenções como tais não desaparecem, por mais que sejam transformadas ou substituídas. Isto vale tanto para a arte “menor”, a arte popular, a arte tribal ou a pré-urbana, quanto para a arte urbana superior.

A maior parte do que acabamos de dizer não é novidade. Mas a ênfase que pusemos na decisão ou escolha talvez seja. Nesse caso, o mérito deve ser atribuído ao que aconteceu na própria arte nos últimos anos. Foi o tédio, a vacuidade de tão grande parte da arte pretensamente avançada da década anterior que tornou óbvio — pelo menos para mim — quanto a consciência da decisão é essencial para a experiência satisfatória da arte formal. Pois a vacuidade da arte “avançada” neste momento mais se assemelha à da arte ou experiência estética “em estado bruto”, não formalizada, cuja vacuidade deriva precisamente da ausência de convenções suficientes e da carência de decisões tomadas ou aceitas sob a pressão de convenções.

“Convenção”, “convencional” tornaram-se termos pejorativos durante o século passado. Mas um dos serviços teóricos prestados pela arte “avançada” recente é começar a reabilitá-los, tornar-nos mais cuidadosos no seu uso, assim como nos tornamos também mais cuidadosos no uso do termo “acadêmico” num sentido pejorativo. Agora, quando protestamos contra a arte que se demonstra demasiado imitativa, insípida ou rotineira, temos de dizer “convencional *demais*”, ou “acadêmica *demais*” e não “acadêmica” ou “convencional” *tout court*. Agora, quando dizemos “acadêmico”, começamos a sentir que temos de especificar de qual academia se trata e admitir, ao mesmo tempo, que nem todas as academias são más. (Isto não se deve, contudo, apenas às lições aprendidas com a

arte ruim mais recente; tem a ver também com o fato inelutável de que o gosto continua se tornando mais universal, aspecto em que — e é o único — tem havido progresso em arte ou no contexto da arte.)

A arte ruim, inferior, não é necessariamente enfadonha ou vazia. O que há de relativamente novo na má qualidade da arte “avançada” recente — isto é, novo no contexto da arte formal — é o fato de ela *ser* tão enfadonha e vazia. E isso se deve à grande ausência de decisões que possam ser sentidas como “deliberadas”, como intuídas e obtidas sob pressão, e não meramente tomadas por omissão. É exatamente isto: que tantas das decisões envolvidas na arte supostamente mais nova sejam tomadas por omissão, tornem-se decisões automáticas e, por isso mesmo, arbitrárias. Era comum que o artista bem-avisado malograsse em consequência de decisões errôneas ou incompletas; mas o erro ou a incompletude se davam sob a pressão de convenções, o que as tornava decisões “deliberadas”. É por isso que mesmo os resultados malogrados podiam ser interessantes, pelo menos até certo ponto. Podíamos nos sentir intrigados pelo que dera errado, obter um prazer intelectual, senão estético, em verificar como havia dado errado (ainda que a possibilidade de auferirmos esse tipo de prazer dependesse de termos *gosto* suficiente para ver que alguma coisa dera errado). A verdadeira novidade da arte “avançada” no presente momento está sobretudo no quanto seus malogros são desinteressantes, infrutíferos.

Tenho a veleidade de acreditar que sou capaz de me pôr no estado de espírito do artista “avançado”. Acho que sou capaz disso pelo fato de a idéia de inovação, de novidade em arte, ter sido tão epidêmica desde meados dos anos 60, e de a atitude que a acompanha ter, conseqüentemente, se tornado tão familiar. Não temos afinal todos nós, no mundo da arte, uma idéia do que é decidir inovar? Ser arrojado? Assim, você começa por descartar toda, ou quase toda, convenção que possa reconhecer como convenção. Deixa a pintura de cavalete e a escultura “escultural” para trás; isto é, se “livra” das convenções porque essas artes, segundo supõe, foram controladas e guiadas. Em seguida você atina com uma “idéia”, “concepção” ou categoria: serialidade, objetividade, literalidade, processo, “condições de percepção”, ou simplesmente o incrível e sensacional. Esse se torna o momento decisivo da criação; todas as decisões seguintes são confiadas aos cuidados desse momento. Você não intui nem um passo adiante de seu caminho, não toma, se puder evitar, mais nenhuma decisão, não faz mais nenhuma escolha; em princípio, deixa que esse primeiro momento o conduza, lógica ou mecanicamente, ao longo de toda a execução.

Ninguém pode afirmar que a produção de arte superior por esse processo é impossível. A arte superior pode surgir de muitas maneiras, concebíveis ou inconcebíveis; não há nenhuma legislação ou prescrição, nem tampouco proscricção, em se tratando de arte. Há somente, num dado momento, probabilidades maiores ou menores – que não são, nem uma coisa nem outra, matéria de *crença*. Mas estou falando aqui da arte que já foi produzida da maneira que acabo de descrever. (A arte que já está lá é a única sobre a qual se pode falar.) Por acaso essa arte é quase toda como acabo de dizer: desinteressante e ruim. E tenho a pretensão de achar que sou capaz de explicar essa falta de qualidade, pelo menos esquematicamente. Essa arte foi feita de maneira demasiado livre de pressões estéticas pertinentes (senão de pressões físicas, econômicas e sociais). As decisões que dela participaram foram excessivamente tangenciais ao contexto estético, por mais que tenham sido norteadas por outros termos (como, digamos, os da repetição serial, ou da permutação matemática, ou os do ambiente físico ou mental etc., etc.).

A pressão estética só pode provir de duas direções. Há a pressão do que o artista tem a dizer, expressar. Em oposição a esta, há a pressão das convenções de seu meio, que é também a pressão do gosto – pois, no final das contas, é o gosto, e nada mais, que qualifica ou desqualifica a convenção. (Falaremos mais sobre isto adiante.) Convenção não é “forma”; é antes uma condição limitativa e compulsória que opera no interesse da comunicação da experiência estética. Somente isso: não importa que ela atue como compasso na música; ou como perspectiva, sombreado, composição ou “integridade” do plano do quadro na pintura; ou como a noção de compacidade, ou então a de luz e sombra na escultura, ou ainda a de plano circunscrito do espaço; ou como a métrica na poesia; ou como a obrigação de ter princípio, meio e fim em ficção. Há muito mais convenções artísticas, muitas delas menos evidentes, menos especificáveis do que estas “antiquadas” que acabo de listar. Basicamente, temos de aceitar a noção de convenção como aceitamos a noção de arte: como algo reconhecível mas não adequadamente definível. Isso é parte do que faz da arte o que ela é essencialmente, assim como faz da experiência intuitiva em geral o que ela é essencialmente.

Já disse: as convenções da arte não são nem permanentes nem imutáveis. Mas, por mais débeis que possam se tornar, elas não podem – como a história mostra – ser extintas por decreto, por mero desejo e vontade. Pelo menos não de maneira frutífera, proveitosa, eficaz, não no interesse da boa arte. As convenções declinam e desaparecem, mas não

porque alguém simplesmente decide que isso deve acontecer, e o modo como convenções declinaram e desapareceram com a decadência e a extinção de toda uma tradição artística, a greco-romana, por exemplo, é uma coisa; e o modo como o fizeram no seio de uma tradição que ainda permanece viva e vai adiante delas é outra. Mas em ambos os casos isso aconteceu porque as convenções em questão impediam certos artistas de dizer as coisas novas que tinham a dizer – ou os impediam até de descobrir que tinham coisas novas a dizer.

Uma tradição artística se mantém viva mediante uma renovação mais ou menos constante. Todos sabemos disso. O que talvez precisemos saber melhor é que algum elemento de inovação ou originalidade está presente em toda arte de qualidade, para não dizer superior. Toda arte de qualidade inova, por mais modesta ou furtivamente que seja. Ela inova porque todo aquele que faz a melhor arte tem, afora sua competência, alguma coisa a dizer que ninguém mais disse ou poderia dizer. A cada vez, certas convenções ou aspectos de convenções precisam ser alterados de modo a dar lugar à singularidade do melhor artista, por menor que ela seja. Esse truísmo se aplica tanto a Luini quanto a Leonardo, tanto a Lépine quanto a Corot, tanto a Samain quanto a Baudelaire. Aplica-se aos diversos artistas relativamente obscuros que, em toda tradição, transpuseram algo de suas próprias individualidades particulares ou de sua própria inspiração particular no que por vezes fizeram, para torná-lo merecedor de ser contemplado, ouvido ou lido. A inovação não pode ser separada de nenhuma dimensão do verdadeiro sucesso em arte, ressalvando-se, porém, que a grande maioria das inovações não é ostensiva o suficiente para se dar a conhecer como tal...

Já houve tempo, talvez, em que se reconhecia melhor, mesmo que só implicitamente, que, para romper uma convenção era preciso dominá-la, ou, senão, pelo menos perceber seu sentido e apreciá-lo. Blake, e também Whitman, haviam feito poesia metrificada o suficiente para serem capazes de passar, de maneira mais ou menos competente, para o verso “livre”. Joyce teve de dominar o passado literário para fazer o que fez com tantas convenções sacralizadas da narrativa. Schönberg teve de se impregnar da tonalidade clássica até a medula antes de ser capaz de se desviar dela como fez. Manet conhecia profundamente as convenções seculares da modelagem e do sombreado que demoliu tão radicalmente. Pollock tinha suficiente experiência em todos os precedentes de composição e tratamento que violou. Picasso tinha plena familiaridade com a tradição ocidental da escultura monolítica quando se despreendeu dela em suas construções-colagens.

Não pretendo dar a entender que todos os inovadores notáveis foram, ou deveriam ser, pessoas instruídas no sentido pleno, o sentido corrente. (E, de todo modo, a instrução artística, o saber de que um artista precisa, é menos uma questão de conhecimento que de gosto, de consciência desenvolvida em certa direção. Shakespeare, ao que parece, não tinha tanta instrução livresca quanto Ben Jonson, mas era artisticamente mais instruído, isto é, seu gosto era mais amplo e mais profundo.) O que quero dizer é simplesmente que a história não mostra nenhum caso de inovação significativa em que o artista inovador não conhecesse e dominasse a convenção, ou as convenções, que transformou ou abandonou. O que significa dizer que ele sujeitou sua arte à pressão dessas convenções no processo de modificá-las ou despedaçá-las. Ele também não precisou sair à procura de novas convenções para substituir as que havia descartado; suas novas convenções iriam emergir das antigas por obra simplesmente de seu enfrentamento com as antigas. E essas convenções antigas, por mais abrupta que seja sua recusa, vão de algum modo continuar ali, à maneira de fantasmas, e proporcionar uma orientação fantasmagórica. O monolito obseda as primeiras construções-colagens de Picasso (a mais radical e “revolucionária” de todas as inovações do século XX na arte), como obseda sua escultura diretamente em metal, posterior, como que para lhes indicar sua posição relativa.

Mesmo uma revisão bastante superficial do passado da arte (de qualquer arte e de qualquer tradição de qualquer arte) mostra que as convenções artísticas raramente foram – e talvez nunca tenham sido – subvertidas ou reformuladas *com facilidade*, nem mesmo pelos maiores gênios inovadores. Uma revisão menos superficial do passado da arte, pelo menos do passado recente, mostra, contudo, que convenções foram, e podem ser, adulteradas ou abandonadas prematuramente. A inovação prematura atormenta parte da melhor arte do século XIX e parte da quase melhor arte do século XX. O freqüente desajeitamento da poesia livre de Blake e Whitman se deve a certa escassez de decisão que, por sua vez, é fruto de um abandono da poesia metrificada que não é *persistente* o bastante. Seurat em geral é melhor na pintura a óleo, quando permanece mais próximo do impressionismo (como em suas marinhas) do que quando é plenamente pontilhista. O melhor de Gauguin e de Van Gogh, também, aparece quando eles estão mais próximos do impressionismo “conservador”. O fato de a importância de todos esses três artistas para o futuro da pintura provir de suas obras menos impressionistas não invalida essa afirmação (isso é parte do que poderíamos chamar de a “problemática” da arte em geral após 1860). Os

próprios impressionistas foram mais constantemente bem-sucedidos quando ainda não tinham chegado, como no final da década de 1860 e início da de 1870, a se tornar completamente impressionistas, quando ainda não tinham conseguido se livrar da pintura claro-escuro. Foi porque Cézanne nunca perdeu a nostalgia do claro-escuro da tradição ilusionista; porque continuou tentando salvar as convenções que sua visão impressionista o compelia a violar – foi em grande parte por isso, por causa da qualidade remanescente do passado, que sua arte se firmou, apesar de todos os seus altos e baixos, num nível extraordinariamente elevado. Era com grande relutância que ele “sacrificava” qualquer coisa de sua arte à inovação. E no entanto, e de certo modo precisamente por causa dessa maior relutância, as inovações de Cézanne acabaram por se revelar mais duradouras e também mais radicais do que as dos outros pós-impressionistas. Matisse, Picasso, Braque, Léger, até Mondrian, e sem dúvida Klee, foram igualmente inovadores relutantes, que cultuavam as próprias convenções que se sentiam forçados a contrariar – e na época deles esse culto tornara-se um pouco mais difícil. Foi ainda mais difícil para Pollock, que ansiou do começo ao fim pelo sombreado e a modelagem a que seu gosto, envolvido com sua própria arte, imersa em seu tempo e orientada pela melhor arte do tempo imediatamente anterior, não lhe permitia retornar.

É difícil saber até que ponto artistas como Kandinsky, Kupka e Malevich foram relutantes como inovadores, mas a arte que fizeram deixa evidente que todos os três foram inovadores prematuros – e inconstantes em razão de sua prematuridade. Isso em detrimento da qualidade. Ao mesmo tempo em que descartavam certas tradições, todos os três se aferravam a certas outras, cuja reformulação era mais fundamental para o que estavam tentando produzir. (O fato de isso exigir antevisão não importa.) Algo de similar aconteceu com Gauguin, e também com Walt Whitman (que continuou a observar certas convenções de retórica e dicção que muitas vezes privaram sua poesia da necessária tensão). Kandinsky é quase o caso exemplar. Sua abstração inicial, nos quadros que fez de 1910 a 1918, não consegue assimilar, isto é, modificar o suficiente a ilusão tradicional e convencional da terceira dimensão, de tal modo que, em muitos desses quadros, as configurações abstratas ficam perdidas no espaço que as contém: elas balançam, flutuam e afundam (embora não se possa negar que, em certos raros momentos, é justamente isso que faz o sucesso de uma pintura; tal é a maravilhosa incoerência da qualidade na arte). Mas são as pinturas completamente planas de Kandinsky, que vieram depois, que oferecem o exemplo mais óbvio de

inovação prematura. Nelas Kandinsky renuncia *in toto* à ilusão estereométrica mas, mesmo assim, a planaridade resultante não permanece plana o bastante, porque as configurações que ele introduz, e mais ainda a localização dessas configurações, perturbam essa planaridade (ou melhor, violam a integridade do plano do quadro, de que a planaridade é apenas um agente; no fim das contas, há mais “planaridade” integral num bom Ruisdael do que nesse tipo de Kandinsky). O xis da questão é que Kandinsky aderiu a essa sua planaridade demasiadamente literal de um salto, por assim dizer, sem ter enfrentado as convenções da ilusão espacial que estava descartando tão abruptamente, sem descobrir por seu próprio esforço o caminho para superá-las.

Duchamp, a partir de 1912, é um exemplo diferente de inovação prematura. Mas na pintura que fez até 1913 seu caso é, como tal, muito semelhante ao de Kandinsky em linhas gerais. O fato de essas pinturas serem quase-futuristas e pseudocubistas não as prejudica necessariamente: o problema é que elas se dão um ar de novidade ao mesmo tempo em que conservam uma “infra-estrutura” bastante convencional. Mas elas não abrem mão realmente das convenções que parecem estar descartando (estão mais fundadas numa ilusão tradicional de profundidade do que as primeiras obras abstratas de Kandinsky), o que contribui para torná-las um tanto ralas, quase da inconsistência de um papel. Elas nos mostram também que Duchamp ficara longe de entender o que era o verdadeiro cubismo. Os primeiros “objetos recuperados” que montou, a *Bicycle Wheel* e o *Bottle Rack*, de 1913, nos revelam que ele não sabia tampouco o que eram de fato as primeiras construções-colagens de Picasso. Uma coisa era brincar com convenções há muito estabelecidas (embora nem mesmo isso seja assim tão fácil quando estão em jogo as convenções essenciais da ilusão); outra era “brincar” com convenções mais recentemente estabelecidas, como os planos instáveis do cubismo. Só era possível fazer face a uma convenção nova assim mediante um gosto verdadeiramente agudo. Duchamp, ao que parece, não o tinha. Parece ter pensado que o cubismo era um modo de arte demasiado “físico” e, ao mesmo tempo, teórico o bastante para precisar, como disse no final de sua vida, ser “desteORIZADO”!

Não posso deixar de pensar que foi por frustração que Duchamp se tornou tão “revolucionário” a partir de 1912; e que foi por ter perdido a esperança de ser novo e avançado em sua própria arte que ele passou a se colocar contra a arte formal em geral. O fato de ele não se ter

mantido permanentemente nessa direção, de ter continuado a fazer algumas coisas que se enquadravam devidamente na arte formal, e até em arte formal bastante boa (a pintura *Network of Stoppages*, os *Glasses* grande e pequeno, e outras obras ainda), não invalida meu ponto de vista. (Duchamp foi semelhante à maioria dos demais seres humanos ao não conseguir controlar e programar a si mesmo além de certo ponto. E a formalização, e com ela a inspiração, podem se insinuar sem ser convidadas. Além disso, certos artistas só fazem arte superior quando desistem de fazê-la, quando abrem mão da percepção consciente e da autopercepção. Penso, aliás, que o inconsciente de Duchamp absorveu mais do cubismo, e do que mais havia de excelente na arte de seu tempo, do que sua mente consciente, bastante mecânica, o deixava perceber.)

Seja como for, Duchamp se postou intencionalmente contra a arte formal e formalizada. Na verdade, tentou tornar a experiência estética “em estado bruto”, flutuante – que é no geral experiência estética inferior – institucionalmente viável (exibível em galerias de arte e museus, discutível na imprensa e por gente interessada em arte). Sua arte “em estado bruto”, contudo, acabou por ser menos do que bruta, uma vez que ele tinha uma posição própria com relação a convenções; só que estas não eram estéticas, mas as convenções basicamente inestéticas da conveniência social, do decoro. O objetivo passou a ser violá-las. Assim, um urinol foi exposto numa galeria de arte; os membros inferiores abertos e desnudos e uma vulva glabra da efígie de uma jovem reclinada pôde ser vista através de um olho mágico num museu bastante sério. O objetivo foi atingido. Mas havia ainda um objetivo adicional: contestar e negar o juízo estético, o gosto, os prazeres da arte como arte. Este continuou sendo o objetivo principal para Duchamp (ainda que nem sempre conseguisse lhe ser fiel: o fundo pintado em seu *Peep-Show* do Philadelphia Museum tem uma beleza menor). E continua sendo o objetivo principal para a subtradição que ele fundou. Com a necessidade ou inevitabilidade do juízo estético posta de lado, o fazer da arte e a tomada de decisões estéticas, seja pelo artista ou pelo espectador, ficaram livres de pressão real. Era possível criar, agir, mover-se, gesticular, falar numa espécie de vácuo – o vácuo sendo ele próprio mais “interessante”, ou pelo menos mais valorizado, do que qualquer coisa que ocorresse dentro dele. O essencial na relação com a arte era ficar intrigado, tomado de surpresa, ter do que falar, e assim por diante.

Mesmo assim, Duchamp e sua subtradição mostraram, como nada o fizera antes, quanto a arte pode ser onipresente, todas as coisas que ela pode ser sem deixar de ser arte. E mostraram que posição não privile-

giada, não honorífica, a arte, como tal — isto é, a experiência estética — realmente possui. Por essa demonstração podemos ser gratos. Mas isso não a torna em si mesma absolutamente menos entediante. É o que costuma acontecer com as demonstrações: tão logo demonstram o que tinham a demonstrar, tornam-se repetitivas, como se não parassem de expor porque dois mais dois são quatro. O mesmo não ocorre com a arte mais substancial, boa ou má: esse tipo de arte que temos de experimentar inúmeras vezes para continuar *conhecendo-a*.

Voltando às convenções, e depois às decisões. Apreender uma convenção, digeri-la e assimilá-la — certamente fazendo-o na medida suficiente para ser capaz de mudá-la, expandi-la, reduzi-la ou descartá-la no interesse da arte — é algo que significa apreciar aquelas obras em que a convenção é fecunda e desapreciar aquelas em que é esterilizante. Isso exige gosto, aquele gosto agudo a que já me referi. Uma convenção é esterilizante quando o artista ou o espectador se deixa controlar por ela nos lugares errados. É preciso gosto, bem como inspiração, para afastar essa convenção do caminho; a inspiração sozinha (de que o espectador também carece) em geral não o fará.

Uma das ironias que perseguem evidentemente a arte de vanguarda nos nossos dias reside na persistência de convenções “mais antigas”, que o gosto não foi capaz de perceber — refiro-me ao gosto dos praticantes da arte pretensamente de vanguarda. A persistência dessas convenções mais antigas, mais antigas porque persistem sem alteração, se denuncia no convencionalismo da sensibilidade. Nenhuma dose de avanço, nenhum grau de “literalidade”, nenhuma quantidade de elucubração sobre o que é a arte e como ela se relaciona com a linguagem, ou com a sociedade e assim por diante, foi capaz de esconder esse convencionalismo. Ela se revela através das muitas brechas no aparato de inovação. As convenções não detectadas, por isso não enfrentadas, continuam sendo as que controlam. Elas controlam tanto o artista quanto o espectador, permitindo e induzindo decisões estéticas rotineiras, previstas e previsíveis, decisões não pressionadas. Essa é a espécie de arte que os artistas chamados acadêmicos, no sentido pejorativo, sempre fizeram. (E a subtradição de Duchamp só contribuiu para toda a previsibilidade. O que é inesperado num contexto social ou abstratamente cultural, por mais excitante ou chocante que seja, em geral acaba se revelando uma prática antiga num contexto estético. O *tableau “mort”* de Duchamp, no Philadelphia Museum, é um exemplo perfeito disso.)

Mas o que artistas acadêmicos no sentido pejorativo raramente fizeram antes foi tentar escapar, em suas decisões, da pressão e, como tal, da convenção. Foi isso que pretendeu um número excessivo de artistas pretensamente inovadores de nosso tempo. E, como sugeri, o resultado usual foi que, enquanto descartavam as convenções óbvias, eles se deixavam agarrar pelas não óbvias. Ou então, tendo conseguido se pôr numa situação que aparentemente exclui toda convenção concebível, caem numa arte “em estado bruto”, não formalizada, geralmente aleatória. Mesmo neste caso, em que ela seria no mínimo dispensável, a sensibilidade consegue se reintroduzir sub-repticiamente — e trata-se invariavelmente, ou se tratou até agora, da sensibilidade convencional, malgrado todas as aparências. O que aconteceu foi simplesmente que decisões estéticas se tornaram inacreditavelmente voláteis e os resultados estéticos, de um vazio sem precedentes — pelo menos no contexto da arte formalizada. E as convenções persistem, aquelas mais banais, como as que orientam decisões que levam a espalhar pétalas de flor na água de uma bacia.

No entanto, repito: demonstrou-se alguma coisa que merecia ser demonstrada. Uma arte como a de Duchamp mostrou, como nada mostrara antes, o quanto mesmo a categoria da experiência estética formalizada pode estar exposta. Isso sempre foi verdade, mas tinha de ser demonstrado para ser conhecido como tal. A disciplina da estética ganhou nova luz. Desse ponto de vista, não importa que o corpo de arte que lançou essa nova luz seja talvez a pior e certamente a mais enfadonha arte de que se tem notícia. A arte como tal perdeu a posição honorífica a que, como tal, nunca teve direito; e a estética jamais voltará a ser o que era.

Enquanto isso, a arte genuinamente inovadora, a arte maior — a porção relativamente pequena dela que existe —, segue seu caminho hoje mais ou menos como antes. Só que agora ela o segue, por assim dizer, subterraneamente, trabalhando continuamente com as convenções e os parâmetros de convenções não aparentes, isto é, com o que frustra e derrota a multidão dos avançados.

Nota

1. Porque as percebemos como geradas apenas por seres humanos, essas decisões de certo modo falam a todos nós, a toda a espécie. É verdade que elas nos são dadas como resultados, mas é assim que quem faz arte as experimenta em última análise: as decisões intuitivas que entram

na versão final de uma obra de arte são simultaneamente resultados... Mas o que dizer daqueles jovens chimpanzés e gorilas que fizeram pinturas abstratas plausíveis e por vezes até agradáveis? Será que também eles falaram à nossa espécie? Bem, falaram. Todas as pinturas plausíveis ou agradáveis foram feitas em folhas de papel, e todas revelam que os jovens macacos que as pintaram respeitaram os limites quadrilaterais do suporte de papel e até se nortearam por eles. Outros macaquinhos estragaram suas pinturas porque não conseguiram distinguir entre a superfície do papel e a da mesa ou tábua em que o papel repousava; pintaram em ambos indiscriminadamente; isto é, não se submeteram à convenção, a convenção humana, que lhes havia sido proposta. Os macacos que o fizeram se incorporaram à espécie humana naquele instante, momentaneamente, já que, ao reconhecer, aceitar ou descobrir que uma superfície pictórica tinha de ser delimitada, intuíram uma decisão estética de maneira peculiarmente humana, isto é, de maneira formal. (Se nós, que achamos suas pinturas plausíveis ou até agradáveis, nos incorporamos por isso, momentaneamente, a uma espécie simiesca, é uma outra questão.)

Nota das organizadoras

Este ensaio encontra-se publicado em *Arts Magazine*, jun. 1976.

Greenberg publica, em várias revistas, os textos intitulados *Seminars*, numerados de 1 a 10. Em "Les tremblés de la réflexion", 1993, texto em que faz uma análise detalhada do "Seminar one", Thierry de Duve escreve: "Esse Greenberg teórico não existiu sempre, mas surgiu durante os anos 70 em uma pequena dezena de artigos intitulados *Seminars* e publicados de modo disperso em diversas revistas de arte. Sobretudo, ele não nasceu espontaneamente, mas em reação aos fenômenos artísticos novos que surgiram nos anos 60 – em primeiro lugar, a *pop* e, em seguida, a *minimal art* e a arte conceitual – nas quais Greenberg viu, estanto certo ou errado (e eu diria: estando errado no tocante a certas obras, certo no tocante a outras), uma perigosa ameaça contra o que estima ser as mais altas ambições da arte." Ver também, do mesmo autor, *Clement Greenberg entre les lignes*, 1996.

Entrevista com Clement Greenberg

ANN HINDRY

– *Como o senhor chegou à crítica de arte?*

– Comecei pela crítica literária quando tinha uns 30 anos. Não sentia especial interesse pela arte contemporânea, mas morava no Greenwich Village e havia por lá muitos pintores, de quem comecei naturalmente a me aproximar. Foi assim, por exemplo, que conheci Lee Krasner, que mais tarde se casaria com Pollock. Ela desempenhou, aliás, um papel essencial na evolução da pintura dele. Seria preciso lhe fazer mais justiça. De qualquer maneira, a arte não me era de todo desconhecida, eu havia sido uma criança prodígio no desenho e meu pai me fizera frequentar os cursos noturnos da Art Student League desde os 16 anos.

– *Seu ambiente familiar era aberto para a arte...*

– Sim e não; havia respeito pela arte, mas nenhum conhecimento real. O professor a quem meu pai me encaminhou, a conselho de um tio mais "esclarecido", nos mostrava reproduções dos impressionistas, mas no que me dizia respeito era pura perda de tempo, já que meu único sonho era pintar e desenhar como Norman Rockwell... Só comecei a ver arte moderna quando já estava na universidade.

Assim, por volta do final dos anos 30, no Greenwich Village, eu escrevia sobre literatura, depois, pouco a pouco, comecei a escrever sobre arte para *The Nation* e a *Partisan Review*, depois cada vez mais sobre arte e cada vez menos sobre literatura. Talvez eu tivesse a impressão, onde estava, de que aconteciam mais coisas na arte, mas a verdadeira razão, penso eu, estava ligada ao fato de que, com a arte, eu tinha a sensação de escrever a partir de dentro, quando no caso da literatura isso me era impossível. Eu me julgava em condições de fazer pintura, escultura ou desenho profissionalmente, mas não poesia.

Foi escrevendo sobre arte que fiz minha educação artística. Houve quem me criticasse muito por não ter formação universitária na matéria.

– *A base do seu pensamento, tal como o conhecemos e tal como o senhor a expôs em seus dois primeiros ensaios, já estava muito definida bem antes do surgimento dos expressionistas abstratos... Quais foram os artistas, as obras, que o levaram a escrever "Vanguarda e kitsch" e, um pouco mais tarde, "Rumo a um mais novo Laocoonte"?*

– Eu não tinha em mente artistas específicos e, embora realmente o assunto fosse pintura, na época muitas coisas me pareciam assumir mais importância do que a arte contemporânea. Eu estava impregnado de Bertolt Brecht... a grande arte ao alcance das massas... Foi ao preparar um artigo sobre Brecht para uma revista alemã publicada em Paris, *Das Wort*, que fui parar, por assim dizer, em "Vanguarda e kitsch", mas não gosto muito do modo como escrevi aquilo, é rígido demais e um pouco simplista para meu gosto. Enfim, está lá.

– *Então o senhor é um crítico de arte autodidata... Considera-se mais um crítico ou um historiador?*

– Historiador de maneira nenhuma, não sei o suficiente para ser historiador.

– *Como vê o papel do crítico de arte em relação ao do historiador da arte?*

– Ah! Detesto esta pergunta! Antes de falar do papel do crítico de arte, falemos de suas qualificações. Elas estão ligadas a seu gosto. Sua vocação é mostrar, tanto na arte contemporânea como na arte do passado, o que ele prefere, contrapondo-o ao que não prefere e, de certo modo, convidar o leitor a ver se está de acordo com ele. O problema que se coloca então é, certamente, o do leitor que mora, por exemplo, em Des Moines, e não tem oportunidade de ver tanta arte contemporânea como o de Nova York.

– *Poderíamos voltar a alguns dos conceitos-chave da crítica de arte, tal como o senhor os entende, e que foram muitas vezes mal interpretados ou deturpados: juízo estético, experiência intuitiva, o gosto, a qualidade...*

– Pode-se olhar arte e não ter experiência estética, como se pode ouvir música com o pensamento em outra coisa... pode-se assim simplesmente passar diante de um quadro ou escultura. Mas quando se faz o ligeiro esforço de centrar a própria atenção no que se tem diante de si, então se gosta ou não se gosta. O juízo estético é isso. A experiência intuitiva que leva a ele não é procurada. Não decidimos se vamos gostar ou deixar de gostar... Não temos poder de decisão... Acontece de amigos queridos nos mostrarem uma obra de arte de que, desolados, descobrimos não gostar, ou, ao contrário,

de gostarmos a contragosto de obras que uma pessoa que detestamos nos mostrou. A experiência estética é intuitiva, não tem nada a ver com a lógica. Evidentemente, muitos fatores externos, não estéticos, entram em jogo. Trata-se então de trabalhar sobre si mesmo, não é tão difícil assim.

– *Está querendo dizer que se trata de se defender de algum parti pris resultante de uma experiência talvez inconsciente?*

– Não, não é assim que as coisas se passam. Vou lhe dar um exemplo. Degas era um anti-semita notório e, no entanto, quando vejo seus quadros, penso que no fim das contas ele era de longe o melhor dos impressionistas... Eu preferiria que tivesse sido Monet, mas é assim... Diante dos quadros da época boa, não há nada a fazer... Só é possível gostar imensamente... Gosto muito também de Andrew Wyeth... ele está mais para o acadêmico, não longe do kitsch... mas eu o prefiro a Rauschenberg ou Jasper Johns... Não posso fazer nada... Alguns pensam que digo isto por pura provocação. Em absoluto. O trabalho de um crítico consiste em se desprender das coisas não pertinentes do ponto de vista da arte.

– *Pode precisar sua aceção do termo gosto?*

– É a faculdade de apreciar a arte.

– *Na condição de crítico de arte, o senhor enuncia seu juízo estético, comunica seu gosto – que é algo de muito pessoal – para convencer...*

– Não, o gosto é para todo mundo. Ademais, não comunico meu gosto, mas o processo desencadeado por ele. Não ajo de maneira diferente por ser crítico, mas, a partir do momento em que escrevo e proponho os resultados de meu gosto em escala social, busco evidentemente o assentimento. Kant fala dessa busca de assentimento na *Crítica do juízo*.

Não digo: "Concordem, porque sou eu que estou dizendo", e sim: "Olhem a arte de que estou falando, e vejam se estão ou não de acordo comigo." As palavras não bastam, é preciso olhar. Já me aconteceu de mudar de opinião, mas nunca por causa da retórica de alguém, apenas porque fui rever alguma coisa após ter tomado conhecimento do juízo de alguém cujo gosto eu respeitava, que era capaz de ver.

– *Que recomendação faria a um jovem crítico?*

– Olhar de novo, olhar sempre... tantas coisas quanto possível. A primeira e única credencial do crítico é seu juízo estético. Os melhores textos críticos estão repletos de juízos de valor. Chega de descrições ou de históricos, de juízos de valor! As pessoas mais enfadonhas são as que

não têm opiniões ou que não as exprimem. É a mesma coisa com relação aos críticos de arte; eles devem dizer do que gostam, do que não gostam, o que acham bom etc. Manter-se sempre *ad hoc*.

– *Como e até que ponto o senhor pensa que a crítica pode ou deveria influenciar a arte em elaboração? Considera que já o fez?*

– Não há regras para isso. O crítico pode ajudar um artista, mas pode também prejudicá-lo. Influenciamos forçosamente um artista ao operarmos uma escolha em suas obras quando vamos ao ateliê e assinalamos este ou aquele quadro e não outros, mas é preciso evitar ser mais específico, dizer que gostaríamos de mais cor aqui e ali, por exemplo.

– *O senhor tem a impressão de alguma vez ter influenciado um artista de maneira negativa?*

– Fico feliz em responder que acho que jamais o fiz. Posso estar enganado, é claro, mas não me lembro de que isso tenha acontecido.

– *Quando viu, pela primeira vez, uma arte americana que lhe tenha parecido superior à arte européia, sobretudo, no caso, a francesa?*

– Diria que foi em 1944, quando deixei o exército. Encontrei Pollock e outros artistas dentre os que iriam se tornar os expressionistas abstratos. Com o fim da guerra, a arte francesa dos anos 40 chegou até aqui e achei que ela não estava à altura, que a produção americana tinha nitidamente mais força.

– *O senhor diria, como quer a lenda, que experimentou um espécie de epifania ao ver as obras de Jackson Pollock?*

– Não, tudo isso foi muito mais progressivo. Primeiro vi um quadrinho na galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim. Pareceu-me bastante bom. Depois houve uma exposição, no final de 1943, que me fez pensar que era preciso levá-lo a sério. Mas não fui o único a lhe prestar atenção. John Graham, por exemplo, viu Pollock antes de mim. Por fim, ele fez aquela pintura mural para o vestibulo da casa de Peggy Guggenheim, na rua 63, Leste, e foi aí que pensei: “esse sujeito deve ser fantástico...”.

– *De todo modo, de maneira mais geral, o choque deve ter sido grande, pois, pouco tempo depois, o senhor declarou que a arte americana é a melhor do mundo... Como, a seu ver, a arte americana passou de um calibre nacional a um calibre internacional, depois universal?*

– A qualidade! A qualidade e o frescor. O que me parecia particularmente decepcionante na arte francesa posterior aos anos 20 era aquele respeito excessivo pelo formato. Havia-se aprendido a lição de Cézanne... Cada pincelada remetia à forma da tela. Havia aquela espécie de submissão à forma do quadro. Tudo devia se encaixar corretamente no interior, como num *puzzle*. Compreendi então que a arte vinda de Paris não tinha a mesma força e que a razão era essa. Os americanos – Pollock, Motherwell, um pouco mais tarde Rothko e Gottlieb – não estavam preocupados com isso, eram mais espontâneos, tumultuavam as coisas, por assim dizer, faziam mais barulho.

– *Mesmo assim, o senhor reconhece neles os efeitos da grande arte francesa...*

– Sem dúvida. O expressionismo abstrato se construiu originalmente em Paris, à distância. Artistas como Barnett Newman ou Adolph Gottlieb não paravam de torcer o nariz diante da moda francesa, mas tiraram o maior proveito dela para sua própria pintura. Lembro-me de que, nos anos 60, o Conselho Internacional do MoMA havia organizado uma exposição itinerante de arte americana pelo Pacífico, que devia começar pelo Japão, em Tóquio, depois Quioto. Eu havia sido enviado para lá pelo Departamento de Estado e compareci ao vernissage da primeira etapa, em Tóquio, escoltado por meu anfitrião oficial, um homem muito culto. Ao entrar na primeira sala, ele exclamou admirado: “Como isto é francês!” Ele tinha razão. Quase todos os artistas da exposição teriam ficado encantados de ouvir isso, exceto, talvez, Newman e Gottlieb.

– *Então os americanos trouxeram algo de novo ao que os franceses haviam estabelecido... A história da arte modernista seria a de uma evolução progressiva e linear?*

– Não, não há progresso em arte. Ou antes, talvez se possa falar de progresso dentro de uma tradição. E, mesmo nesse caso, há evolução, não necessariamente progresso. Por exemplo, não podemos dizer que houve progresso na tradição ocidental desde o século XV. Houve progresso na fidelidade da reprodução da natureza ou da figura humana, embora ninguém tenha feito nada melhor desde Vermeer.

– *Que pensa da maneira como os museus, guardiães da tradição, integram a arte moderna e contemporânea?*

– São todos medonhos, exceto os daqui, dos Estados Unidos. Na Alemanha, os museus costumam expor a arte moderna nos andares superiores, e estes lembram os pavimentos das grandes lojas de departamento dedicados aos móveis em oferta... A expansão da arte de instalação nestes

últimos anos me impressionou. Dir-se-ia que a noção de instalação se difundiu muito rapidamente. É tão entediante.... como as Bienais do Whitney... Goethe disse que, quando alguma coisa alcança um sucesso fulgurante, temos todas as razões para pensar que não deve ser lá muito boa...

– *O que o senhor acha realmente dessa produção contemporânea que inclui outras disciplinas, que utiliza outros meios, em sintonia com o moderno desenvolvimento tecnológico e psicológico? Continua pensando que a arte, para ser maior, deve permanecer “pura” (as aspas são suas)?*

– Usei a palavra “puro” entre aspas porque não sei o que ela quer dizer, mas foi uma ficção útil para os artistas. Quanto à arte que faz uso de outros meios, tudo depende do resultado. Até agora ele não é muito conclusivo, mas talvez eu não tenha visto o bastante. A senhora cita Serra e De Maria... Não há muito talento ali... Eles não são nem bons desenhistas, nem bons escultores. Usam grandes pedaços de aço e às vezes isso funciona, porque é tão grande.... De Maria tem algum talento, mas é convencional demais. Flavin também é convencional demais, tem bom gosto demais.

– *O senhor disse um dia que a crítica de arte era uma disciplina muito “ingrata”... O que queria dizer? Que nem sempre era compreendido? Ou que, no final das contas, era difícil pôr em palavras essa experiência exclusivamente intuitiva?*

– Não há realmente satisfação, não porque o crítico não é entendido, mas porque ele é apenas um crítico. Depois, é realmente difícil comunicar nossa própria experiência de uma obra. Não é mais fácil no caso da literatura, ou da música. O crítico sabe o bastante para saber que não se pode entrar verdadeiramente nos “porquês”. Como dizer por que Ticiano é melhor que Maxfield Parrish ou, digamos, Bouguereau? Vemo-nos a repetir os mesmos lugares-comuns gastos, os mesmos clichês hagiográficos.

– *Em outras palavras, o crítico de arte se anularia por si mesmo?*
– Sim, a coisa pode ser posta assim.

Nota das organizadoras

Trechos de uma entrevista em vídeo realizada por Ann Hindry em Nova York a 17 de maio de 1993, às vésperas do “Colóquio Greenberg”, no Centre Georges Pompidou, Paris, nos dias 19 e 20 de maio, e publicada no *Les Cahiers du MNAM*, n. 45/46.

Concordo com o sr. Greenberg quando assinala – ligando “entre outros” Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Clyfford Still e eu mesmo – a existência de uma “nova escola nativa”.¹ Acho importante frisar, porém, que a evidência da existência de tal escola está presente na obra dos artistas, como um fenômeno de história da arte e não, como a palavra “escola” pode sugerir, em alguma técnica organizacional. Esta distinção é importante, pois quando o sr. Greenberg, mais adiante em seu artigo, discute o “conteúdo metafísico” desse trabalho, ao chamá-lo de “revivalista de uma maneira americana bem conhecida”, penso que gera a impressão de que os artistas estão trabalhando a partir de um conjunto *a priori* de preceitos místicos e usando sua arte para exercícios metafísicos. Tenho certeza de que esta é uma distorção não intencional, baseada num equívoco – isto é, o fato de que existe aqui um dogma ideológico, e não que o trabalho desses homens os tenha levado a uma postura ideológica ou histórica. Foi precisamente em defesa desta última idéia que invadi algumas vezes os domínios do crítico.

Sem premeditação, espontaneamente, essa arte surgiu por toda parte no país. Trata-se verdadeiramente de um movimento que surgiu das obras, e não de uma “literatura” inventada. O “entre outros” da frase do sr. Greenberg é significativo porque sugere haver certa difusão, sugere que [a nova arte] não é um evento singular. A constatação de que muitos pintores americanos estão usando o idioma abstrato de uma maneira única, não conhecida em nenhum outro lugar, leva-me a crer que isso indica um fato singular e de importância histórica na pintura americana. A única razão para uma literatura é que esse trabalho não pode ser descrito no quadro das noções estabelecidas de plasticidade. Qualquer formulação que eu tenha feito foi uma tentativa de ajudar a suprir essa carência; nunca tentei falar *à la* Breton, como um formulador de programa.

Surge uma questão: em que consiste essa singularidade? Uma discussão completa desta questão envolveria a exposição do tipo de realidade que

esses artistas criam, a natureza de seu idioma abstrato, uma descrição de sua temática, e a exploração de seu imaginário plástico. No espaço reduzido de que disponho, tentarei esclarecer o que penso ser a singularidade da obra limitando-me a uma tentativa de apresentar o mundo que esses artistas criam (a realidade que evocam) e a natureza de suas imagens (os meios usados para construir essa nova realidade):

O mundo que os artistas europeus criaram sempre esteve ligado à sensação, a despeito do esforço constante que têm feito, nos últimos anos, para se libertar do mundo natural. Por brilhantes que tenham sido, seus sucessos sempre tiveram por base o mundo material da sensualidade. Podem tê-lo transcendido, mas nunca foram capazes de trabalhar sem ele. Poderia alguém citar um único pintor europeu capaz de dispensar completamente a natureza? A relação dos cubistas, fovistas e surrealistas com a natureza é óbvia. Os puristas tentaram negar a natureza e acabaram envolvidos com seus equivalentes diagramáticos — com o realismo das formas geométricas. Um ângulo de 90 graus, um triângulo e um círculo são parte da natureza tanto quanto uma árvore, e têm todos os elementos para ser identificados como tal. De fato, os puristas, de Mondrian a Kandinsky, nunca negaram a natureza, mas afirmaram estar representando a natureza mais verdadeira, a natureza da lei matemática.

Os artistas americanos em questão criam um mundo verdadeiramente abstrato, que só pode ser discutido em termos metafísicos. Esses artistas sentem-se em casa no mundo da idéia pura, dos *significados* dos conceitos abstratos, assim como um pintor europeu está à vontade no mundo dos objetos cognitivos e materiais. E, exatamente como o pintor europeu pode transcender seus objetos para construir um mundo espiritual, o pintor americano transcende seu mundo abstrato para torná-lo real, mostrando as implicações epistemológicas de conceitos abstratos com convicção e compreensão suficientes para lhes dar corpo e expressão.

As imagens, mesmo aquelas dos mais originais entre os pintores abstratos europeus, Miró e Mondrian, sempre tiveram sua base na natureza sensível, de tal modo que Miró, quando produz suas fantasias, por mais transcendentais que elas sejam, sempre parte da imagem factual para expandi-la no caos do mistério. É sempre através da forma ou da imagem visível que somos levados a seu mundo de imaginação. Da mesma maneira, Mondrian, por mais formalmente pura que seja sua abstração, cria um mundo diagramático que é o equivalente geométrico da paisagem visível, as árvores verticais num horizonte, e somos levados ao mundo da pureza material através de uma representação pictórica de seus equivalentes matemáticos. Um

ângulo de 90 graus é uma imagem natural bem conhecida.

Os pintores americanos em questão criam uma realidade inteiramente diferente para chegar a imagens novas, insuspeitadas. Eles começam com o caos da pura fantasia e do sentimento, sem nada que tenha qualquer contrapartida física, visual ou matemática conhecida e extraem desse caos de emoção imagens que dão realidade a esses intangíveis. Não há nenhum esforço para chegar ao fantástico através do real, ou ao abstrato através do real. Ao contrário, o esforço visa extrair do não-real, do caos do êxtase, algo que evoque a memória da emoção de um momento experimentado de total realidade. Isso, é claro, pode ser uma noção metafísica; não é, porém, mais metafísica do que a idéia de que a realização, por Cézanne, de sua sensação completa e pura de suas maçãs equivale a mais do que as maçãs, ou de que as cabeças com dois olhos de Picasso sejam mais do que as duas cabeças, ou de que a rigorosa geometria de Mondrian seja mais do que a soma de seus ângulos. Isso, a meu ver, é um mesmo tipo de misticismo.

Se posso fazer uma analogia, é como se fôssemos comparar uma fórmula einsteiniana com a geometria não-euclidiana. Em uma, as fórmulas são símbolos que evocam, de maneira estenográfica, o complexo de idéias imaginadas que é a visão do cosmo de Einstein. Na outra, temos um puro mundo de verdade matemática esotérica, uma fantasia em lógica simbólica. É mais difícil, evidentemente, compreender Einstein, por que temos de evocar seu mundo, recriando sua realidade a partir de sua estenografia imaterial. (Sua fórmula não é inteiramente pura fórmula.) O gênio matemático não-euclidiano, ao construir seu mundo fantasioso sobre abstrações materialistas, é mais simples, pois precisamos apenas ser capazes de acompanhar passo a passo sua linguagem até seu mundo de fantasias.

Assim também com os pintores. Os americanos evocam seu mundo de emoção e fantasia por uma espécie de escrita pessoal, sem os estereótipos de qualquer forma conhecida. Isso é um ato metafísico. Com os pintores abstratos europeus, somos conduzidos a seu mundo espiritual através de imagens já conhecidas. Isso é um ato transcendental. Ou, para expressá-lo filosoficamente, o europeu está interessado na transcendência dos objetos, ao passo que o americano está interessado na realidade da experiência transcendental.

Nota

1. In Thomas Hess, *Barnett Newman*, 1969. Este artigo é a resposta de Barnett Newman a "Review of Adolph Gottlieb", de Greenberg, publicado em *The Nation*, 6 de dezembro de

1947. A propósito do caráter do novo movimento que emergia na arte norte-americana, Greenberg observava:

Gottlieb talvez seja o principal expoente de uma nova escola nativa de simbolismo que inclui, entre outros, Mark Rothko, Clifford [sic] Still e Barnett Benedict Newman... Pessoalmente, ponho em dúvida a importância que essa escola atribui ao conteúdo simbólico ou "metafísico" de sua arte; há nisso algo de imaturo e revivalista, de uma maneira americana bem conhecida. Mas, desde que esse simbolismo sirva para estimular uma pintura arrojada e séria, divergências ideológicas podem ser deixadas de lado por ora. A prova está na arte, não no programa.

Convidado por Greenberg a responder a seus comentários, Newman produziu este texto no mesmo mês. *The Nation*, contudo, se recusou a publicá-lo, alegando ser excessivamente especializado para os leitores da revista. A resposta de Newman foi finalmente publicada no primeiro livro de Thomas B. Hess sobre o artista (*Barnett Newman*, Walker and Company, 1969, p.36-8). (N.E.)

Nota das organizadoras

Publicado em *Barnet Newman. Selected Writings and Interviews*.

LEITURA SUGERIDA: sobre a seqüência do conflito entre Greenberg e Newman, ver "Pintura 'à americana'", 1955 (nesta edição), e a versão modificada de *A&C*, 1958. Ver também carta de Newman a Greenberg de 9 de agosto de 1955, em *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*.

Action painting: crise e distorções

HAROLD ROSENBERG

Na Grécia, filosofar era uma maneira de agir.

Kierkegaard

A *action painting* não resolveu problema algum. Ao contrário, permaneceu o mais fiel possível à convicção de que se originara, ou seja: o que há de pior no tocante à persistente crise da arte e da sociedade são as propostas para resolvê-la. Nos anos 30 a arte americana havia se tornado ativa, tendo de bom grado assumido uma responsabilidade política de transformação do mundo. Seu papel era participar da "educação das massas". A pintura e a escultura deveriam finalmente superar seu isolamento boêmio e conquistar, à maneira clássica, um público de pessoas comuns. Uma perspectiva fascinante – não fosse o fato de que a prática iria revelar que para educar as massas o educador deve ele próprio assumir a característica essencial das massas, seu anonimato. Para a mentalidade contemporânea, não há perspectiva mais ameaçadora. Na prática, a arte de mensagem social viu-se oscilando frágil entre a propaganda de estímulo à ação e o ideal estético de estilo pessoal.

A guerra e o colapso da esquerda dissolveram para o artista o drama do conflito final (o único tipo de conflito em cujo nome, no reino do espírito, do amor ou da política, os conflitos da criação poderiam ser postos de lado com justiça). A crise social não teria data de encerramento e seria aceita como a condição de uma era. Se terminasse algum dia, nada ficaria como agora. Assim, a arte consistia unicamente no desejo de pintar e na memória de pinturas, e a sociedade, no que dizia respeito à arte, consistia no homem diante da tela.

A façanha da *action painting* reside em afirmar isso com força criativa. A arte adquiriu o hábito de *fazer* (até não mais de uma década atrás ainda era normal que líderes da nova arte encenassem demonstrações públicas). Só a tela em branco, contudo, oferecia a oportunidade para um fazer não fadado a ser tragado aos poucos pela máquina despersonalizante da sociedade capitalista, ou da oposição mundial a essa sociedade. O pintor americano descobriu uma nova função para a arte como a ação que pertencia a ele próprio.

A luta do artista por identidade controlou a crise diretamente, sem mediação ideológica. Ao engajar assim a arte na vida do presente *como a vida do artista*, a *action painting* americana respondeu positivamente a um dilema universal. Onde mais, senão nessa crise, poderia algum dia viver qualquer ser individual? Pelo mundo inteiro, obras vindas de Nova York chegaram a cada indivíduo como possibilidades para todos. Pinturas produziram pintores – um desdobramento recebido com desprezo por espíritos superficiais. A pintura tornou-se o meio de se confrontar, na prática cotidiana, com a natureza problemática da individualidade moderna. Desse modo a *action painting* restaurou o sentido metafísico para a arte.

Embora não houvesse na *action painting*, como em movimentos artísticos anteriores, um conceito expresso de vanguarda, ela levava consigo os pressupostos tradicionais de uma vanguarda. Desprovida de uma temática radical – salvo por ecos ocasionais, nos títulos de pinturas e esculturas, de prisões, da Guerra Civil Espanhola, das cidades carvoeiras da Pensilvânia –, a *action painting* nunca pôs em dúvida o radicalismo de suas intenções ou de sua substância. Certas rupturas eram tomadas como garantidas, como a ruptura entre o artista e a classe média, que vinha em primeiro lugar. O mercantilismo, o carreirismo, eram tratados com desprezo, como naturais. Se o antagonismo com os valores convencionais havia se interiorizado, passando, digamos, do manifesto coletivo para diálogos entre maridos e mulheres, a auto-segregação do artista em relação à “comunidade” continuava sendo a regra. Na verdade, o primeiro gesto da nova pintura fora se desvincular da decadente Esquerda Liberal, que proporcionara o ambiente intelectual das gerações anteriores de artistas.

A rejeição à sociedade permaneceu não expressa. Isso pode ter privado a *action painting* de certa coerência moral e reduzido sua capacidade de resistir à diluição. Seu silêncio acerca de questões sociais não foi decisivo, contudo, nem para seu significado nem para seu estatuto público. Temas anti-sociais em arte são de efeito duvidoso – a sociedade os considera sem se perturbar e acaba por estender seus méritos aos rebeldes que os pintaram. Assim foi com o realismo do século XIX, com o Dadá, o expressionismo, o surrealismo e até com o realismo social. A explicação do sucesso da *action painting* como uma recompensa por um alheamento oportunístico em face dos problemas do momento requer uma mistura de malevolência com ignorância. Um *action painter* endinheirado que suporta estoicamente a crise da sociedade em seu carro esporte importado pode ser um bom motivo de zombaria, mas quem ri mais alto são os cínicos para quem os preços de venda são o critério final.

Outro pressuposto da vanguarda veementemente assumido pela

action painting foi o que exigia a demolição dos valores existentes na arte. A expressão revolucionária “pôr fim a” foi ouvida com a frequência e a força de um *slogan*. A total eliminação do tema identificável foi o primeiro de uma série de movimentos – depois veio o “pôr fim” ao desenho, à composição, à cor, à textura; mais tarde, foi a demolição da superfície plana, dos materiais da arte. (Em algum ponto dessa trajetória a própria *action painting* foi eliminada.) Num fervor de subtração, a arte foi desmantelada, elemento por elemento, e as partes jogadas fora. Como na lapidação de diamantes, o essencial era saber onde cortar.

Cada passo desse desmantelamento ampliava a área em que o artista podia acionar seus processos crítico-criativos, o trunfo humano irreduzível numa situação em que todas as superestruturas estão abaladas. Tornou-se apropriado falar da tela como uma arena (com o tempo, a tela foi posta de lado, dando lugar à produção de *happenings*).

Na “expansão branca” uma sucessão de campeões encenou façanhas de negação para a liberação de todos. “Jackson quebrou o gelo para nós”, disse generosamente de Kooning a propósito de Pollock. É possível, parafraseando Lady Macbeth, não seguir à risca essa ordem de estilhaçamento. Seja como for, atrás de Pollock veio uma verdadeira flotilha de navios quebra-gelo. À medida que a arte declinava, a liberdade do artista aumentava, e com ela a insignificância de gestos de revolta meramente formal. O conteúdo das pinturas tornou-se mais importante do que nunca.

A *action painting* também levou até o limite a ruptura com as tradições nacionais e regionais que, por uma ironia histórica, o internacionalismo político da década de 1930 havia reforçado. Como se observou acima, a natureza da crise da *action painting* fez dela uma importante linguagem de descontentamento social onde quer que a arte experimental não fosse impedida pela força.

Esquecer a crise – individual, social, estética – que gerou a *action painting*, ou ocultá-la (não é possível realmente esquecê-la), é distorcer de maneira grotesca a realidade da arte americana no pós-guerra. Essa distorção vem sendo praticada diariamente por todos os que têm algum interesse em “normalizar” a arte de vanguarda, de modo a poder saborear seus frutos confortavelmente: isso inclui marchands, colecionadores, educadores, diretores de programas culturais do governo, historiadores da arte, funcionários de museus, críticos, artistas – em suma, o “mundo da arte”.

A teoria-matriz da distorção é o conceito acadêmico da arte pela arte:

seja qual for a situação ou o estatuto do artista, a única coisa que “conta” é a pintura, e a própria pintura conta apenas como linha, cor, forma. Como parece *respeitável* aos olhos do jovem acadêmico, ou do velho vendedor, pensar na pintura “como pintura”, e não como política, sociologia, psicologia, metafísica. Certamente má sociologia e má psicologia são más e nada têm a ver com a arte, assim como nada têm a ver com a sociedade ou com indivíduos reais. Como disse certa feita Franz Kline, é verdade para toda pintura que ela foi pintada com tinta. Mas quando se elimina da interpretação da obra os sinais que apontam para a situação do artista e as conclusões emocionais que ele extrai dela, o saldo final é substituir uma apreciação da dinâmica de crise da pintura contemporânea por um profissionalismo árido que é uma caricatura do esteticismo de meio século atrás. A experiência radical de confrontação, de impasse, de purificação, é submersa em *expertise* acerca de divergências técnicas com relação a estilos e mestres anteriores. O abismo entre o artista e a sociedade é transposto por contatos oficiais com artistas, pela educação de adultos e por programas de propaganda. Traçam-se analogias artificiais entre características da *action painting* e empreendimentos culturais prestigiosos, como os experimentos em laboratórios atômicos, a exploração do espaço, a arquitetura de arranha-céus, o novo *design*, a teologia existencial, a psicoterapia. Uma arte que se desvinculou radicalmente de objetivos sociais é recapturada como um fundo social. A sociedade, por sua vez, é privada da autoconsciência que esse importante foco de descontentamento criativo torna possível.

O silenciamento da consciência intranquila da pintura contemporânea falsifica a relação existente entre arte e sociedade, além de inverter a relação entre o artista e a arte. A exclusão de temas prontos e a redução a quase nada dos elementos estéticos tradicionais são entendidos como a ascensão vitoriosa de uma escala de progresso vocacional, e não como os efeitos, por um lado, da perda pela arte de suas funções sociais e, por outro, da distância a que o artista se sente dos padrões de valor estabelecidos. A tensão do equilíbrio solitário e precário do pintor à beira do absurdo é absorvida no melodrama popular da inovação técnica espetacular, comparável à invenção do transistor. Sofismas de comparações estilísticas estabelecem amálgamas banais que incorporam a arte contemporânea à soma total da arte dos séculos. O deslocamento do interesse daquilo que o próprio artista manifesta, para o vocabulário herdado, legitima as obras modernas como arte de tal modo que as esvazia de sentido. A nostalgia que Eisenhower expressou recentemente por uma arte que não lhe fizesse lembrar da vida contemporânea é

partilhada pelos funcionários do mundo da arte que, no entanto, estão profissionalmente equipados para impedir que *qualquer* arte evoque essa perturbadora referência.

A decisão de remover a pintura e a escultura para o domínio da arte-pela-arte beneficia o “*expert*” que orienta os perplexos. “Não consigo ver nisso [*action painting*] algo de essencial”, escreve Clement Greenberg, um vendedor de informações de cocheira sobre o mercado corrente e futuro de obras-primas, “que não seja uma evolução [presumivelmente através das células germinais da tinta] a partir do cubismo ou do impressionismo, assim como não consigo ver coisa alguma de essencial no cubismo ou no impressionismo cujo desenvolvimento não possa ser remontado a Giotto e Masaccio, Giorgione e Ticiano”. Nesta paródia da história da arte, o artista desaparece, e as pinturas brotam umas das outras sem a ajuda de qualquer outro princípio gerador além de uma “lei do desenvolvimento” qualquer que, por acaso, o crítico tem em mãos. Nada de verdadeiro é “algo essencial” – inclusive, por exemplo, a influência que tiveram sobre o impressionismo a invenção da câmera, a importação de gravuras japonesas, a ciência da óptica e, acima de tudo, a atitude diferente do artista diante da forma e da tradição. No que diz respeito a diferenças históricas, a única ressalva do crítico é seu reiterado “não consigo ver”, enquanto a enumeração dos mestres fornece uma garantia de qualidade indiscutível. Por mais grotesco que isso seja, para um colecionador pressionado a investir numa tela diante da qual não sabe como reagir e que não é capaz de compreender, deve ser tranquilizador ser informado de que, em seu *pedigree*, ela está a dois passos de Giotto.

Nada pode ser “remontado” a nada, especialmente por alguém que se auto-elegeu “causa primeira”. O criador, no entanto, não tem diante de si uma coisa, “remontável” ou não; para gerar uma obra, ele tem de fazer face às possibilidades e necessidades de seu tempo tal como elas existem dentro dele. O conteúdo da *action painting* é o drama de criação do artista no beco sem saída de uma época que identificou seus problemas mas deixou que eles se tornassem incontroláveis. Nessa situação, o desempenho criativo tem sido, via de regra, uma fase num ritmo de confusão, sofrimento, relaxamento e até autodestruição – ou, nos termos da fórmula de Thomas Mann, da aliança da criação com a doença, ao mesmo tempo moral e física. As vidas de muitos dos artistas da *action painting*, talvez da maioria, seguiu esse ritmo desastroso de que a criação é freqüentemente inseparável. Quem suspeitaria dessa origem de suas obras a partir das biografias imaculadamente concebidas dos livros ilustrados e das notas palpitantes de admiração dos catálogos, em que

personalidades foram “objetificadas” para atender à pudicícia dos parentes mais próximos e aos preconceitos da educação popular?

A supressão do conteúdo de crise da *action painting* no interesse de sua promoção como arte deu origem a uma atividade de contrapropaganda que denuncia essa arte como historicamente inconseqüente e gratuitamente subversiva em termos de valores estéticos e humanos. O ataque ideológico à *action painting* alcança o mesmo diapasão na direita e na esquerda. A primeira se recusa a reconhecer que seus próprios padrões são abstrações vazias, a última que suas técnicas para fazer história se provaram infrutíferas. A ficção otimista de que a arte de nosso tempo é uma culminação da arte de todos os tempos entra assim em conflito com a fantasia de que nosso tempo poderia alcançar uma plenitude, não fosse a perversidade dos artistas contemporâneos – um choque de ecos num vazio. A crítica de arte é provavelmente a única atividade intelectual remanescente, sem excluir a teologia, em que o espírito pré-darwiniano continua a afirmar sistemas de valor dissociados de qualquer fenômeno observável.

A crise que gerou a *action painting* não declinou de modo algum, embora a face política da crise tenha se acalmado um pouco com a redução da ameaça de guerra nuclear. Todos os sinais indicam que a crise tem se aprofundado, no que diz respeito às tendências da cultura de massas, à situação do artista e à posição da própria arte. A maior mudança ocorrida nos últimos dez anos é que, com a intensificação da compra e venda de arte, a consciência da crise ficou ainda mais apagada – talvez a tendência à desistência tenha se agravado com a crescente dificuldade em enfrentá-la. Com o desespero reprimido, a vontade de agir enfraqueceu-se e a incapacidade de fazê-lo tornou-se menos perturbadora. Estou descrevendo a realidade interna do tão propalado sucesso da arte de vanguarda.

O futuro da *action painting*, aliviada de sua tensão original, não é de difícil previsão. Na verdade, ele já era visível uma década atrás, antes que a aquisição de um nome a impelisse na direção de um “estilo”. “Os tremores produzidos por expansões de tom ou pela justaposição de cores e formas levadas propositalmente às raias do mau gosto, à maneira das vitrines da Park Avenue, são cataclismos suficientes em muitas dessas alegres subversões da Arte... Uma vez que não há nada a ser ‘comunicado’, uma simples assinatura torna-se o equivalente a uma nova linguagem plástica... etc.” Com o sentimento da crise deslocado para as alegrias do profissionalismo, só restou transformar Angústia e Espontaneidade em rótulos. Não quero dizer com isso, é claro, que os artistas, mais que

outras pessoas, estejam de algum modo obrigados a viver perturbados ou em dúvida.

A idéia dessa arte “trans-formal” nunca foi simples, nem seria sensato, como freqüentemente se faz, tentar descrevê-la com muita precisão. Uma ação que resulta numa tela, e não no mundo físico ou na sociedade, é inerentemente ambígua. Como disse Thomas Hess, a história da arte permanece à espreita da *action painting* em seu início, seu meio e seu fim (e o que fica à espreita da história da arte?). Para ganhar existência, essa pintura se vale dos métodos e do vocabulário da arte existente; em seus processos de produção ela invoca, positiva e negativamente, escolhas e referências da pintura; uma vez concluída, é altamente estimada na categoria dos valores pictóricos e “pendurada na parede”. Em suma, seu ser como obra de arte contradiz seu ser como ação.

Para espíritos prosaicos, a presença de uma contradição invalida a descrição ou o objeto descrito. No entanto, são precisamente suas contradições, partilhadas com outras formas de ação (já que toda ação tem lugar num contexto pelo qual seu propósito pode ser radicalmente revertido), que tornam a *action painting* apropriada para a época de crise. Ela só conserva seu vigor à medida que se mantém em dilema: se desliza para a ação (“vida”), não há pintura; se fica satisfeita consigo mesma como pintura, transforma-se em “papel de parede apocalíptico”.

Disse que a *action painting* transferia para o Eu do artista a crise da sociedade e da arte. Era a subjetividade do artista que punha a *action painting* em relação com a arte do passado, mais imediatamente com a de outra década desesperada, a Alemanha dos anos 20, da qual tomou o nome enganoso de “expressionismo”.

Há também uma maneira não subjetiva de reagir a uma crise – talvez essa maneira pertença a uma fase posterior, em que a esperança e a vontade foram abandonadas. Refiro-me ao espelhamento impassível dos absurdos que se transformam nas realidades costumeiras da vida cotidiana, assim como nos emblemas de sua desordem. A projeção desses absurdos, segundo a lógica que lhes é própria, produz uma arte de farsa impenetrável, a farsa sendo, como Marx observou em um de seus momentos hegelianos, a forma final da ação numa situação que se tornou insustentável. Interpreto o atual ressurgimento do ilusionismo na arte mediante técnicas de incorporação física de lixo de rua e a imitação idiota de itens tolos da comunicação de massas como a farsa da ansiedade radical. Também neste caso, porém, o conteúdo de crise da obra já está

sendo camuflado por interpretações críticas do tipo “manual de uso” que amalgamam a nova arte-pastelão com uma estética anterior de objetos encontrados e imagens populares.

Por ter ousado ser subjetiva e afirmar o artista como um Eu ativo, a *action painting* foi o último “momento” da arte no plano da seriedade dramática e intelectual. Os pintores dessa corrente mantiveram-se fiéis à tradição do ser humano como tema supremo da pintura. Todos os movimentos artísticos são movimentos rumo à mediocridade para os que se contentam em se deixar levar por eles. As premissas da *action painting*, contudo, continuam válidas para novos começos individuais.

Nota das organizadoras

In Harold Rosenberg, *The Anxious Object*, 1961. O artigo se inscreve no âmbito do debate em torno do expressionismo abstrato e da obra de Pollock. Ver notas de “Abstração pós-pictórica”, nesta edição. “How art writing earns its bad name”, de Greenberg (CG IV), será um “ataque feroz contra a leitura de Pollock proposta por Harold Rosenberg, e, numa medida menor, as de Lawrence Alloway, Herbert Read e Michel Tapié”, observa Yve-Alain Bois em “As emendas de Greenberg”, *Revista Gávea* 12.

Michael Fried e eu estávamos um dia em uma das salas do Fogg Art Museum, da Universidade Harvard, durante a exposição “Three american painters” (1965). À nossa direita estava uma pintura em cobre de Frank Stella, com a superfície polida pela luz que inundava a sala. Um estudante de Harvard que entrara na galeria se aproximou de nós. Levantando o braço direito, e apontando para o quadro de Stella, ele provocou Michael Fried: “Que há de tão bom nisso?”, perguntou. Fried se voltou para o rapaz. “Veja só”, disse calmamente, “há dias em que Stella vai ao Metropolitan Museum. Ele se senta diante dos Velásquez e fica lá horas a fio olhando, completamente estupefato, e depois volta para seu ateliê. O que ele desejaria acima de qualquer outra coisa é pintar como Velásquez. Mas sabe muito bem que essa opção não está aberta para ele. Então pinta tiras.” Fried elevou a voz. “Ele quer ser Velásquez, *então pinta tiras.*”

Não sei o que o rapaz pode pensar, mas para mim estava muito claro. Essa maneira de ver as coisas, ligando em um salto imenso as aspirações de Velásquez às de Stella, em uma mesma frase, era como uma elipse gigantesca lançada sobre três séculos de arte. Aos meus olhos, porém, mais parecia uma dessas fotografias estroboscópicas em que cada gradação do salto de um personagem é registrada na imagem única. Eu podia ver o que havia escapado ao estudante, e o que as palavras de Fried não o fizeram captar. Sob os vidros cintilantes daquela clarabóia, eu podia visualizar a lógica de um argumento que vinculava centenas de atos pictóricos distintos na limpidez fluida de um único movimento, um argumento tão presente para mim quanto as pinturas que estavam na sala – suas superfícies limpas, despojadas, penduradas nas paredes levemente encardidas dedicadas à história da arte. Se Fried não pretendia transmitir a totalidade de seu raciocínio ao estudante, tentara ao menos sugerir algo óbvio: que a necessidade de Stella de dizer alguma coisa através de sua arte era idêntica àquela de um

espanhol do século XVII; só a situação no tempo era diferente. Em 1965, me parece claro que as tiras de Stella eram estreitamente ligadas ao que ele queria dizer – isto é, eram produto de *conteúdo*.

Tenho 31 anos. Comecei a escrever sobre arte há oito anos atrás. Morava em Cambridge na época, e assim vinha freqüentemente a Nova York para ver arte. Às vezes, nessas viagens, encontrava pessoas que até então só me conheciam pelos meus textos. Phil Leder foi um deles; eu o conheci pouco depois que a sede da *Artforum* tinha sido transferida da Costa Oeste para Nova York. Sua reação ao me ver foi típica: “Você é Rosalind Krauss? Imaginava que tivesse no mínimo 40 anos.”

Embora tenha ouvido o que ele disse, não lhe dei realmente atenção – ou melhor, não dei atenção às implicações daquilo. Naquele momento não me parecia que houvesse nada de muito especial em dar a impressão de ter quase o dobro da própria idade, ou pelo menos que houvesse algo de errado nisso quando o assunto sobre o qual se escrevia era arte.

Na mesma época, Donald Judd publicou um artigo em *Studio International*¹ sobre a situação da arte no momento – inclusive a crítica. Nesse artigo, falou depreciativamente de Michael Fried e de mim. Referindo-se à dívida intelectual que nós, entre muitos outros autores, reconhecíamos continuamente ter para com Clement Greenberg, chamou-nos de “*Greenbergers*”. Além de seu sarcasmo, a observação de Judd sugeria o risco de auto-objetificação inerente à nossa posição, a minha e a dos outros, ao aderirmos à doutrina do “modernismo”. Mas, sem dúvida, eu supunha tratar-se de um risco que estava disposta a correr, a serviço da descrição tão objetiva quanto possível de minhas reações face a obras de arte e na tentativa de dar conta da potência que tinha certa arte de criar ou suscitar tais reações. Longe de me aborrecer, eu me orgulhava da crítica “modernista”.

Quando idéias ou crenças são partilhadas por um grupo de pessoas, uma das conseqüências é que as explicações que um membro do grupo precisa dar aos demais é reduzida. Assim, quando Clement Greenberg comentou certa vez comigo que o “formalismo” era uma das noções intelectualmente mais vulgares que conhecia, não lhe pedi realmente que explicasse o que queria dizer, pois parecia bastante claro. Pouco depois Greenberg formulou essa opinião por escrito: “Sejam quais forem suas conotações em russo, o termo [formalismo] adquiriu em inglês conotações profundamente vulgares... Nenhum crítico literário digno desse nome sonharia em utilizá-lo.”²

Quando ele me dissera isso antes, eu havia compreendido o sentido geral de suas palavras mais ou menos como o seguinte: Clive Bell e Roger

Fry haviam expressado freqüentemente hostilidade em relação ao conteúdo da obra de arte, sugerindo mesmo que, às vezes, poderia ser útil virar os quadros de lado para que seu tema aparente não interferisse na qualidade da composição. Além disso, sustentavam que essa qualidade da composição era função exclusivamente de relações formais: os intervalos de cor e forma e o arranjo desses intervalos na superfície do quadro. O que pareciam estar dizendo era que os únicos juízos relevantes que se podia fazer acerca de uma obra de arte eram aqueles que avaliavam essa qualidade de composição. Parece óbvio, porém, que uma boa composição não vai render muita coisa além de uma boa composição; não vai gerar obras de arte. A experiência de uma obra de arte é sempre constituída em parte pelos pensamentos e sentimentos que permitiram – ou mais que isso, que provocaram a realização da obra. Se a obra não for um veículo dessas emoções, por mais surpreendente que seja uma forma, não teremos diante de nós arte, mas composição. Eu presumia que a vulgaridade evocada por Greenberg fosse aquela inerente a toda confusão entre a experiência da arte e o simples reconhecimento de uma boa composição sem conteúdo. Só podia haver duas razões para tal confusão: ou a pessoa que sugeria isso estava ela própria confusa quanto à diferença entre composição e arte, e portanto o fazia em decorrência da pobreza de sua própria experiência estética, ou se tratava de uma insinuação resultante de má-fé: a pessoa tinha plena consciência do significado estético da experiência, mas simplesmente não queria atribuir a Greenberg uma igual consciência. Quer fosse fruto de ignorância ou de má-fé, o resultado não era menos vulgar. A acusação de “formalismo” se tornara um pretexto cômodo para se atacar certas pessoas, e servir-se dela contra os críticos “modernistas” testemunhava ou uma excessiva hostilidade, ou preguiça para ler seus escritos. Pondo de lado Fry e Bell, tudo isso é muito bem formulado por Greenberg quando ele escreve que “a qualidade de uma obra de arte é inseparável de seu ‘conteúdo’, e vice-versa. Qualidade é ‘conteúdo’.”

A questão do conteúdo sempre esteve presente nas entrelinhas da maioria dos textos de críticos “modernistas”. Assim, quando Michael Fried escreveu um longo ensaio para o catálogo de sua exposição, “*Three american painters*”, naturalmente chamou atenção para sua própria experiência: “tanto Noland quanto Olitski são essencialmente pintores de *sentimento*, e é nisso que se destacam de seus contemporâneos – sua excelência não reside apenas na inteligência formal de seu trabalho, que é indiscutível, mas na profundidade e no movimento de

“sentimento” que essa inteligência torna possíveis.”³ Ao caracterizar a “paixão, a eloquência e o frágil poder” da pintura de Noland, ou ao falar de uma “presença tensa, crítica, quase dolorosa em sua obra”, Fried apontou tanto a cor quanto a composição (ou estrutura) como suas fontes. Mas restringiu sua análise à estrutura, pois esta, sendo resultado de decisões racionais, podia ser proveitosamente descrita, ao passo que a cor, sendo arbitrária, não. A parcialidade de sua análise não parecia ao próprio autor uma tentativa de escapar do confronto com a totalidade da obra; pois seu significado residiria precisamente nessa mistura de racionalidade e arbitrariedade. Fried via a pintura de Noland como uma reação a uma “crise de significado” geral, engendrada por circunstâncias históricas particulares – uma crise que tornava imperativa a invenção de uma estrutura auto-evidente, reflexiva, e que limitava o lirismo ao domínio cada vez mais restrito da cor.

Toda essa história, a começar pela observação que me havia feito Greenberg demonstra, eu espero, que a maioria das pessoas que ataca a postura crítica “modernista” o faz omitindo ou distorcendo vários de seus aspectos. Elas poderiam responder, claro, que não se pode esperar que levem em conta o que é excluído da maior parte dos textos “modernistas”; e que, se as questões de conteúdo e sentimento são tidas como fundamentais pelos críticos “modernistas”, eles mesmos mantêm isso em segredo, já que tais questões nunca são de fato claramente expressas no que escrevem. Mas a expressão clara é um critério bastante enganoso quando se discute um amplo corpo de teoria. É mais ou menos como dizer que a posição filosófica de Wittgenstein é um argumento em favor do behaviorismo, na medida em que este é claramente exposto em seus textos. No entanto, quem quer que leia o segundo Wittgenstein percebe forçosamente que sua obra, como um todo, constitui um ataque apaixonado e profundo ao behaviorismo e ao idealismo. O que é claramente exposto é um método de argumentação.

No caso do “modernismo”, foi precisamente sua metodologia que pareceu importante a muitos daqueles que, como eu, começaram a escrever sobre arte no início dos anos 60. Esse método exigia lucidez. Exigia que não se falasse de nada que não se pudesse designar na obra considerada. Implicava que nosso modo de perceber a arte do presente estivesse vinculado ao que sabíamos sobre a arte do passado. Implicava ainda o emprego de um tipo de linguagem que fosse aberto a algum tipo de verificação. Que essa linguagem fosse também algo atrás do que eu pudesse me esconder, que ela explicasse o fato de eu escrever como alguém de 40 anos, e o fato de eu adotar, assim como outros

críticos “modernistas”, aquele tom curiosamente distanciado, não me ocorria na época. Pois eu estava sendo conduzida pela idéia de uma lógica histórica, atraída, como os outros, pela possibilidade de clareza.

Nos anos 50, tínhamos nos deixado tiranizar e deprimir alternadamente pela lamúria psicologizante da crítica “existencialista”, que nos parecia uma saída face à barreira impenetrável da subjetividade, cujas prerrogativas não podíamos aceitar. A solução, a nosso ver, 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 uma série de salas *en enfilade*. Em cada uma dessas salas o artista explorava, até os limites de sua experiência e de sua inteligência formal, os constituintes específicos de seu *meio*. Seu ato pictórico tinha por efeito abrir a porta para o próximo espaço, fechando, simultaneamente, o acesso ao que o precedia. A forma e as dimensões do novo espaço eram descobertas pelo ato pictórico seguinte. Nessa situação instável, a única coisa acerca dessa posição instável previa e claramente determinada era a via de acesso. Em 1965 era uma conclusão lógica que, para trabalhar no nível de Velásquez, Frank Stella tinha de pintar tiras; e que as escolhas de Noland no tocante à estrutura haviam se restringido ao que Michael Fried chamava de “a lógica dedutiva das bordas exteriores da tela”.

A beleza lancinante daquelas obras residia, para nós, em sua constante invenção de formatos que condensavam em um acordo instantaneamente percebido, os sons de todas aquelas portas do passado batendo ao mesmo tempo, permitindo que o sentimento de seus criadores se manifestasse vigorosamente no espaço deixado vazio. Nós nos víamos confrontados em parte com um tipo de história, condensada e reavaliável, em parte com a transcrição dos sentimentos suscitados por esse pressuposto histórico. Eu duvidei do caráter absoluto dessa história. Havia, manifesto em toda uma progressão de obras de arte, um fato objetivo a ser analisado. Isso nada tinha a ver com uma crença, ou com fantasias pessoais acerca do passado. Na medida em que estava vinculado aos dados objetivos dessa história, o modernismo nada tinha a ver, pensava eu, com “sensibilidade”.

Obviamente o modernismo é uma sensibilidade – uma sensibilidade que vai muito além do âmbito daquele pequeno grupo de críticos de arte do qual eu fazia parte, para incluir e, finalmente, para criticar, as idéias que eu sustentava na época. Em parte, essa sensibilidade compreende a

análise como um exercício de humildade, como uma tentativa de manter-se em suspenso no próprio ato de julgamento, para, de improvisto, se vislumbrar no espelho da consciência. A atenção à auto-reflexividade, ou ao que os críticos estruturalistas chamam de *dédoublement*, é uma das características mais gerais da sensibilidade modernista no sentido amplo do termo. E, em parte, por causa dessa atenção, essa mesma sensibilidade modernista se mostra das mais reservadas quanto à questão da perspectiva.

Olho uma pintura. A paisagem se abre diante de mim através das progressões mensuráveis de uma perspectiva sistemática. Sei o que virá logo depois da coisa mais próxima, e que distância a separa do que vem mais adiante. Como disse de Kooning ao descrever o espaço do Renascimento: “competia ao artista demarcar o espaço exato para uma pessoa morrer ou já estar morta. A exatidão do espaço era determinada, ou melhor, inspirada por todos os motivos pelos quais a pessoa estava morrendo ou sendo morta. O espaço assim demarcado no plano original da superfície da tela tornava-se um ‘lugar’ em algum ponto do chão.”

A perspectiva é o correlato visual da causalidade: as coisas se dispõem umas atrás das outras no espaço segundo regras. Nesse sentido, apesar das diferenças de desenvolvimento histórico, ela pode ser comparada à tradição literária do narrador onisciente e do enredo convencional. Como de Kooning observou, o espaço perspectivo implicava a idéia da narrativa: uma sucessão de eventos que conduz até determinado momento e segue a partir dele; no seio dessa sucessão temporal – dada por um equivalente espacial – era destilado o “significado” tanto do espaço como desses eventos. E é essa hipótese prévia de significado que a sensibilidade modernista no sentido amplo abomina. Se Robbe-Grillet fala da “destituição dos velhos mitos de ‘profundidade’”, é porque vê a narração tradicional como a representação de uma ordem. “Essa ordem, que podemos de fato qualificar como natural, está ligada a todo um sistema racionalista e organizador cujo desdobramento corresponde à tomada do poder pela classe burguesa... Como os elementos técnicos da narrativa – o uso sistemático do pretérito e da terceira pessoa, a adoção incondicional do desenvolvimento cronológico, os enredos lineares, a trajetória regular das paixões, a propensão de cada episódio a uma conclusão etc. – tudo tendia a impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, inequívoco, inteiramente decifrável. Uma vez que a inteligibilidade do mundo não era nem sequer posta em questão, contar uma história não suscitava problema algum. A escrita do romance podia ser inocente.”⁴

Não podemos mais deixar de perceber que se elaborarmos esquemas

de significado baseados na história nos tornamos de fato prisioneiros de sistemas de controle e censura. Deixamos de ser inocentes. “Pois se as normas do passado servem para medir o presente, servem também para construí-lo.”⁵

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 etc., etc. e ainda por causa 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. É essa história que a crítica modernista contempla ao olhar para o vórtice das tiras concêntricas de Stella: uma visão perspectiva e retrospectiva dando para as portas das salas do passado, as quais, por não mais permitirem a entrada, só podem se manifestar no presente por meio de uma planaridade diagramática.

A crítica modernista é inocente. E essa inocência se manifesta sob três aspectos: ela se recusa a ver a temporalidade que nunca cansa de invocar – “toda a história da pintura desde Manet”⁶ – como essa armadura perspectivista sobre a qual ela estrutura a arte em questão (e sobre a qual essa arte tendeu cada vez mais a se estruturar); pensa essa história como “objetiva” – acima dos ditames da sensibilidade, acima da ideologia; enfim, a crítica modernista é prescritiva e prescinde de autocritica. 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. Embora seja sincera quando nega adotar uma posição prescritiva, ela não pode se impedir de acreditar na “realidade” de certa versão do passado, crença que a levou a construir (em seu sentido coercivo) o presente.

Michael Fried, por exemplo, pode reconhecer a importância do trabalho em séries de Stella, Noland e Olitski. Ele afirma que esse tipo de trabalho propicia “um contexto em que os quadros constitutivos de uma série dada se elucidam mutuamente”,⁷ chegando mesmo a dizer que, em Noland, as séries proporcionam algo como uma função lingüística, atuando como grupos de transformações sintáticas visando dizer algo de novo (ou talvez visando apenas dizer algo). No entanto, Fried pode afirmar também que é uma característica essencial da obra modernista declarar-se em termos de uma “atualidade (*presentness*) contínua e íntegra, reduzindo-se à criação perpétua de si mesma que é experimentada como

uma espécie de *instantaneidade*.⁸ Não há dúvida de que estas duas noções são contraditórias, ou pelo menos estão em aparente conflito. Uma série é diacrônica por seu próprio caráter – a experiência que temos dela é inteiramente temporal – e, como tal, é incompatível com a exigência de “atualidade”, formulada por Fried.

Se o significado de uma obra depende da comparação com coisas que lhe são exteriores, esse significado não pode residir inteiramente na percepção da obra singular. E isso não é simplesmente uma questão conceitual, mas uma questão de experiência. Isso tornou-se a *minha* experiência da pintura em série modernista do fim dos anos 60 (especificamente a de Stella e a de Noland) – uma reação que era especialmente perturbadora em razão do modo como essas pinturas se fundavam numa experiência sensorial da cor.⁹ Além disso, minha própria experiência mostra que, no final dos anos 60, a capacidade que tinha uma obra modernista qualquer de tornar sua conexão com o passado perceptivelmente imediata – tornar essa conexão, na expressão de Fried, “perspícua” – foi sendo cada vez mais atenuada. Assim, o sentido de necessidade histórica, inerente ao conteúdo ou significado da pintura modernista, já não coincidia com o da percepção da própria obra. E o efeito que isso teve sobre mim foi revelar o caráter fundamentalmente narrativo desse significado, elevando e exacerbando seu componente temporal.

Toda essa questão acerca de séries e perspectiva reflete um conjunto de anomalias que não se encaixam, e não podem ser facilmente explicáveis pela teoria crítica modernista.¹⁰ Mas essas não são, é claro, as únicas anomalias: a teoria modernista nunca foi capaz de propor uma história satisfatória da escultura. Toda a força persuasória que a história modernista da pintura possa ter tido decorre sobretudo do fato de que ela foi capaz de explicar os fatos pictóricos mais importantes dos últimos cem anos como uma progressão compreensível. Mas isso não ocorre no caso da escultura. A concepção do modernismo no campo da escultura se apóia exclusivamente na descrição dos desenvolvimentos no campo da escultura construída, e não da obra talhada ou fundida. A consequência disso foi que os críticos modernistas se viram taticamente proibidos de reconhecer o valor da obra de Arp, bem como da maior parte da obra de Brancusi. No caso deste último, as peças abertas e talhadas como *Prodigal Son*, são admitidas no cânon, ao passo que as peças monolíticas talhadas e fundidas ficam de fora. Tal distinção, com base no critério de qualidade, é evidentemente insustentável. E nesse fim da linha, os

críticos modernistas parecem ter rompido com o que é mais dinâmico e sentido na escultura contemporânea. Sua incapacidade para lidar com Richard Serra, ou Michael Heizer, ou Keith Sonnier, ou Robert Smithson, é anômala em extremo. Além disso, esses críticos têm se recusado continuamente a conferir ao cinema o estatuto de “arte modernista”.¹¹ Dada a qualidade do recente cinema de vanguarda, essa posição deixou de ser admissível até para críticos que se restringem à pintura e à escultura, pois o cinema como meio assumiu uma importância crescente para os próprios escultores. Serra e Sonnier são apenas os exemplos mais óbvios.

Recentemente, Clement Greenberg publicou um ensaio intitulado “A necessidade do formalismo”. Quando abri a revista em que foi publicado, e pensando em nossa discussão de alguns anos atrás sobre o “formalismo” como uma vulgaridade intelectual, supus que o título pretendia ser irônico. E eu estava errada. Greenberg ainda vê o “modernismo” e o “formalismo” como não exatamente “coextensivos”, mas sustenta agora que o formalismo deve estabelecer os termos do “modernismo”, que as preocupações técnicas devem ser seu aspecto essencial, “pelo menos no caso da pintura e da escultura”.¹² Num “Pós-pós-escrito”, Greenberg afirma, como antes, que o valor estético tem origem no conteúdo. Mas, invocando “a necessidade do formalismo”, sublinha o modo como tal conteúdo surge a partir das preocupações técnicas “quando compelidas pela pesquisa e pelo rigor”. No entanto, em face do restante do texto de Greenberg, essa pesquisa e esse rigor estão tão estreitamente ligados à forma, ou ao que ele chama de “considerações artesanais”, que o que compreendo como sua concepção do conteúdo é algo tão vago, como por exemplo, a idéia de que a escultura deveria tratar das exigências da realização da escultura. Como quase toda a escultura contemporânea trata dos problemas da própria escultura, essa noção já não parece servir para distinguir grande coisa; além disso, ela não mostra o óbvio: que algumas esculturas vão além disso. Algumas esculturas manifestam a necessidade de encontrar e expressar uma estrutura que já não seja “inocente”. Quando Robbe-Grillet acusa a narrativa tradicional de inocência, isso não significa que proponha o abandono da narrativa, ou mesmo que considere isso possível. Seus próprios romances são narrações intensas, contínuas, até compulsivas. Mas essas histórias são constantemente eclipsadas pelo ponto de vista do narrador, que ressalta esse ponto de vista, gira em torno dele, o examina, responsabiliza-se por ele, nunca permitindo a si mesmo ou ao leitor ser por um só instante ingênuo a seu respeito.

A escultura de Richard Serra trata de escultura: do peso, da extensão, da densidade e da opacidade da matéria, da ambição que pode ter a escultura de transpor essa opacidade com sistemas que tornariam sua estrutura transparente tanto para si mesma quanto para o espectador. Acima de tudo isso, porém, há uma intenção de narrativa que impregna a obra, subordinando a estrutura a um ponto de vista. Isto se aplica a *Strike* e à peça de cinco lâminas que ele expôs em Nova York neste inverno. Aplica-se a *Circuit*, a mais recente escultura de Serra, instalada na Documenta, obra que não vi mas que conheço de desenhos e descrições. Isso se aplica também à grande peça de exterior realizada para Joseph Pulitzer (publicada em *Artforum*, maio de 1972).¹³ A qualidade narrativa da obra de Serra exige que uma dada escultura seja vista por etapas – e que cada instante de percepção suplante, em importância afetiva, a intuição que o espectador tem da estrutura real da obra, seja ela cruciforme, ou em forma de leque, ou qualquer outra coisa. A estratégia a que Serra recorre consiste em criar um ponto a partir do qual o espectador possa perceber a lógica da estrutura da obra – possa senti-la se desdobrando em torno dele, como a extensão dos limites de seu próprio corpo – embora seja exatamente nesse ponto que a visibilidade material da obra se encontra mais reduzida. Assim, o ponto a partir do qual se capta a “lógica” da obra é um ponto de extrema tensão com os fatos externos, perceptuais, de que a obra é composta. Vezes sem conta, a escultura de Serra faz um espectador perceber que os significados ocultos que ele lê no corpo coletivo do mundo são *suas próprias* projeções e que a interioridade que ele atribuíra à escultura é na verdade *sua própria* interioridade – a manifestação, a partir do ponto fixo, de seu próprio ponto de vista. A percepção “por etapas” (*successiveness*) a que a escultura de Serra recorre já não aparece por omissão ou inocência: ela é assumida e reivindicada da maneira mais implacável, quase cruel.

Enquanto pensava sobre isto, lembrei de mais uma observação de Greenberg naquele ensaio anterior, em que aparecia a declaração sobre a vulgaridade do “formalismo”. Ele tinha escrito: “Por que insistirmos em dizer que um Velásquez tem ‘mais conteúdo’ do que um Salvador Rosa quando podemos dizer simplesmente, e em referência direta à experiência de que estamos falando, que o Velásquez é ‘melhor’ que o Salvador Rosa?”¹⁴ O que vem sublinhar a importância do conteúdo de uma obra de arte, e a que ponto certo conteúdo é melhor, vale “mais” do que outros.

Isso quer dizer também que insisto em considerar o “formalismo” como uma vulgaridade; que se comecei como crítica modernista e ainda

sou uma crítica modernista, pertenço a uma sensibilidade modernista no sentido mais amplo, e não no sentido mais estrito do termo. Enfim, isso quer dizer que eu não tenho que dar conta de uma perspectiva universal, mas simplesmente de meu próprio ponto de vista; que importa quem damos a impressão de ser quando escrevemos sobre arte. Sua própria perspectiva, como sua própria idade, é a única orientação que uma pessoa jamais terá.

Notas

1. Donald Judd, “Complaints part I”, in *Studio International*, abril 1969: “São os ‘Greenberguês’ como Krauss que escrevem todas as críticas de exposições ... É o equilíbrio da mediocridade.”

2. Cf. “Queixas de um crítico de arte”, ver p.117 nesta edição.

3. Michael Fried, *Three American Painters*. The Fogg Museum: Harvard University, Cambridge, 1965, p.39.

4. Alain Robbe-Grillet: *For a New Novel*, Nova York, 1965, p.32.

5. *Ibid.*, p.18.

6. Michael Fried, “Art and objecthood”, *Artforum*, verão 1967, p.20.

7. Michael Fried, *Three American Painters*, op.cit., p.46.

8. Michael Fried, “Art and objecthood”, op.cit., p.22.

9. Ver meu ensaio “Pictorial space and the question of documentary”, *Artforum*, nov. 1971.

10. A questão do comportamento anômalo é suscitada por Thomas Kuhn em seu *Structure of Scientific Revolution*. Sua tese é de que as teorias científicas são de fato paradigmas, constituindo os modelos mais econômicos e completos para sintetizar os fatos conhecidos acerca do mundo físico. Ao caracterizar o avanço científico, ele descreveu aqueles períodos em que se começam a reunir indícios que os paradigmas reinantes não são capazes de explicar; isto é, nos termos do paradigma existente o novo indício parece anômalo, aberrante. Mas é a pressão desse indício anômalo que caracteriza o avanço científico, pois ele não apenas exige seu próprio reconhecimento como também demanda a invenção de todo um novo paradigma, ou, nas palavras de Kuhn, uma explicação do que terá então se tornado um “novo mundo”.

11. Um modernista, no entanto, tratou do cinema: o filósofo Stanley Cavell em seu livro *The World Viewed*, Nova York, 1972. Contudo, numa obra dedicada em parte à história da cultura cinematográfica, o prof. Cavell consegue omitir qualquer referência ao cinema russo da década de 1920 e, na outra parte, tratando do modernismo no cinema, ignora por completo o cinema experimental, fala pejorativamente de Godard e apresenta Bergman e Antonioni como os principais modernistas.

12. Cf. "A necessidade do formalismo", ver p.125 nesta edição.

13. Sobre R. Serra, ver também, de R. Krauss, "Richard Serra, sculpture re-drawn", *Artforum*, nov. 1972; "Sens and sensibility", *Artforum*, nov. 1973; "Sculpture in the expanded field", *October* n. 8, verão 1979; e "Richard Serra, a translation", Centre Georges Pompidou, Paris, 1982. (N.O.)

14. Cf. "Queixas de um crítico de arte", ver p.117 nesta edição.

Nota das organizadoras

Publicado em *Artforum*, set. 1972. Trad. francesa in *Regards sur l'art américain des années soixante*, 1979; incluído na versão francesa (trad. Jean-Pierre Criqui) de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*, 1993.

LEITURA SUGERIDA: o debate gerado em torno do "legado" de Greenberg é tema de vários artigos de Rosalind Krauss: ver "Pictorial space and the question of documentary", nov. 1971 — texto que encerra a série "Problems of criticism", de *Artforum*, da qual Greenberg participa com "Queixas de um crítico de arte" (cf. nesta edição); "Qui a peur du Greenberg de Pollock?", 1993, in *Les Cahiers du MNAM* 45/6; "Entrevista com C. Brunet e G. Tiberghien", *Revista Gávea* 13; e "The cubist epoch", *Artforum*, fev. 1971, onde a autora explicita suas divergências com o pensamento de Greenberg, sobretudo no que diz respeito à apreciação do cubismo. Ver também o catálogo da exposição *L'Informe*, Centre Georges Pompidou, 1996, com curadoria de R. Krauss e Y.-A. Bois.

Outros critérios

LEO STEINBERG

Duas vezes ao longo de dez anos — anos memoráveis para a pintura americana — *Fortune*, a revista "para os que precisam pensar e agir visando o futuro", dedicou atenção ao negócio das artes. Ambas as matérias estão agora deploravelmente obsoletas, mas ambas foram artigos de fé. O que mantém o interesse nessas matérias é a mudança de estilo, a alteração de tom, em parte subconsciente, da primeira para a segunda, de setembro de 1946 para dezembro de 1955.¹

O autor do primeiro artigo, embaraçado por um assunto que lhe parece estranho, descobre que o modelo estilístico apropriado seria a palestra ilustrada. Descrevendo a rua 57, em Nova York, ele escreve como alguém que tivesse passeado por terras estrangeiras e agora voltasse com um mala repleta de histórias exóticas. "Há muitos costumes curiosos a observar entre os habitantes dos bairros de artistas", inicia ele. E conclui recomendando cuidado com o que seria "um dos mais matreiros e ardilosos bazares do mundo".

O modelo estilístico da segunda matéria é o relatório da bolsa de valores. A linguagem dos autores procura não ressaltar a distância psíquica do assunto, mas torná-lo perfeitamente familiar. Do princípio ao fim, a metáfora é "a moeda forte da arte"; o objetivo, elevar-se acima de sentimentos tolos, eliminar associações estereotipadas das belas-artes com cultura, estrangeiros, filantropia e clubes de senhoras. Assim, somos informados de que durante determinado período "a General Motors rendeu um pouco mais que Cézanne, mas não tanto quanto Renoir". Um Vermeer recentemente vendido acabara por ser cotado em "1.252 dólares por polegada quadrada", ao passo que o terreno em que se ergue a House of Morgan, na Wall Street, fora avaliado em meros 2,10 dólares por polegada quadrada.

Os autores distinguem entre três tipos de oportunidade de investimento: valores de primeira ordem — os grandes mestres, dos quais existem talvez uns 250; ações *blue chip*, isto é, pinturas que se classificam

abaixo dos grandes mestres – aqui, como numa carteira de ações industriais, “há itens que têm seus altos e baixos”; e, em terceiro lugar, as emissões especulativas ou de “expansão”. Mas, como nem toda empresa que se expandiu vai continuar se expandindo, somos lembrados de que, nesse nível, o mercado da arte e o mercado acionário são igualmente arriscados. Segue-se uma lista de 44 artistas em atividade atualmente; sua “posição histórica final não pode ser prevista ... Mas a partir desse material, contando-se com uma crescente unidade de gosto e aceitação de seus objetivos, *fazem-se investimentos para o futuro*” (grifado no original).

Uma mudança animadora! Enquanto o primeiro artigo se mantivera distante e retrospectivo (“foi-se o tempo dos colecionadores fabulosos” etc.), o segundo tem os olhos voltados para o futuro, para o lucro e a especulação: “A posse de arte proporciona uma combinação única de atrativos financeiros ... Do ponto de vista mais amplo, arte é um investimento.”

Até onde tais exortações se referem à arte de vanguarda, a nova atitude assinala uma guinada histórica na cultura moderna. A arte de vanguarda, recentemente americanizada, é pela primeira vez associada à grande empresa comercial. E isso porque seus objetivos ocultos e seu futuro incerto foram traduzidos com sucesso em termos simples. Por modernismo arrojado podemos agora entender “ações especulativas de expansão”; por qualidade aparente, “atratividade de mercado”, por uma mudança adversa de gosto, “obsolescência técnica”. Uma proeza lingüística para absolver uma mudança de atitude. A arte não é, afinal de contas, o que pensávamos que fosse; num sentido mais amplo, ela é dinheiro vivo. A arte em sua totalidade, inclusive os palpites sobre seu desenvolvimento, é assimilada a valores conhecidos. Mais uma década, e teremos fundos mútuos cujos lastros serão quadros guardados em cofres de bancos.

Isso nada mais é, porém, do que a maneira agradável que o homem prático encontra para assimilar o que por muito tempo havia sido proibido. Ele pode gostar de arte ou não – o problema é possuí-la sem culpa. Os americanos sempre se sentiram desconfiados e desconfortáveis em relação à arte. Tradicionalmente, a idéia de arte tinha muitas conotações negativas – com a alta cultura e a Igreja anglicana conservadora, com a aristocracia e o charme esnobe, com o prazer, a imoralidade, o artifício. Para a mentalidade americana, a palavra “art” é a raiz condenável da qual derivam “artful”, “arty” e “artificial”. Por isso a eterna necessidade de dar outro nome à arte. “Investimento” – o eufemismo para o financista – é apenas um caso especial, e sob

certos aspectos o menos significativo. Mais interessantes, porque criativamente envolvidos, são aqueles americanos que assimilam a arte transformando-a ativamente, deslocando-a do lugar onde a encontram para um terreno familiar e adaptando-a a critérios nativos. O jogo deles é o oposto do jogo do investidor. Este último, procurando tornar a arte aceitável, toma o produto acabado e declara que ele é algo mais. O sonho do artista é pretender algo mais e ainda assim alcançar a arte. Mas o caráter generalizado da cultura artística americana, para o bem ou para o mal, de brincadeira ou a sério, tem origem numa postura inicial de repúdio.

Arte não, mas trabalho

Thomas Eakins (1844-1916) é o artista americano típico.² Endossando o desinteresse dos Estados Unidos pela arte (segundo John Sloan, o artista americano “era a barata indesejada na cozinha de uma sociedade de fronteira”), Eakins tentou “convencer sua consciência de que pintar era trabalho”.³ Compare sua tela *William Rush Carving his Allegorical Figure of the Schuylkill River* com o *Pygmalion* de seu ex-professor em Paris, Léon Gérôme. Ambos os quadros idealizam o artista em seu estúdio e o tratamento que este dá a um nu feminino. E ambos envolvem o pintor em autoprojeção. Assim como Gérôme inscreve seu nome na base da estátua de Pigmalião, Eakins assina sobre um dos ornamentos arquitetônicos de Rush.

O quadro de Gérôme (posterior a 1881) ilustra um mito antigo da arte. Apreende aquele momento de maravilhosa mudança em que a criação do escultor, respondendo a seu apelo, se transforma em carne. Embora a metade inferior da estátua ainda seja mármore branco e frio, sua cabeça ruborizada já é mulher o bastante para conter a sôfrega investida do artista. E a terceira presença viva é um Cupido em vôo, apontando sua flecha. O quadro – uma fantasia da recompensa do artista – liga a arte ao desejo.

O pupilo americano de Gérôme inverte todas as atitudes de Pigmalião. Seu quadro liga a arte ao trabalho, e ao trabalho concebido como sua própria recompensa.⁴ O tema remete a um dos primeiros escultores americanos, o autodidata William Rush (1756-1836), mais conhecido por sua obra-prima de 1812, *Nymph of the Schuylkill River*. Eakins admirava o naturalismo simplificado de Rush e o idealizou em várias pinturas. Uma primeira versão de *William Rush Carving ...* (1877; Philadelphia Museum) apresentava o herói em traje de época.

Na versão definitiva de 1908 (Brooklyn Museum), porém, o escultor veste roupas comuns de operário, e a recompensa de seu trabalho é a perícia de suas mãos vigorosas e sua face coriácea.

O nu no quadro de Eakins é um dos mais admiráveis da pintura americana. Mas pode-se observar que a alegoria para a qual o modelo está posando acha-se envolta em panos; logo, a nudez do modelo não está ali para ser apreciada, mas no interesse da ciência; a nudez, podemos perceber, é a estrutura subjacente aos panejamentos. E assim como o escultor talha com afincado o lado de um joelho de madeira, tudo se desvia da mulher nua – até o terceiro personagem presente, uma *chaperon* entrada em anos, debruçada em seu tricô. Toda a atividade, tanto a paciência do modelo como o ofício do escultor, é redimida pela absorção no trabalho. O efeito enobecedor deste sobrepuja o mais arraigado preconceito. *William Rush* de Eakins é uma tentativa manual de silenciar a objeção americana à arte e ao nu pela assimilação de ambos à ética do trabalho. É por isso que tudo em sua pintura é absorto – ao passo que na de Gérôme tudo gira em torno do nu; é por isso que o formato vertical da pintura de Gérôme obedece à escala da figura nua, ao passo que o quadro oblongo de Eakins segue a escala da oficina.

Das duas imagens, a de Eakins parece a mais sinceramente romântica. Seu sentimento e seu simbolismo velado são pessoais, ao passo que Gérôme expressa uma fantasia famosa, de há muito externada. Afinal de contas, porém, ambos os quadros são igualmente determinados pela cultura. A celebração do trabalho honesto de Eakins emana do puritanismo da sociedade em que ele tentava praticar sua arte. E suas expressões, quer faladas ou pintadas, são obsedadas pela idéia da disciplina profissional como o valor absoluto. O que ele detesta em Rubens (“o pintor mais asqueroso, vulgar e ruidoso que jamais houve”) é o excesso contraproducente do homem. As figuras humanas de Rubens, ele observa, “precisam estar todas na mais violenta ação, têm de usar a força de Hércules para dar corda num relógio”.⁵ Ao chegar a Paris para estudar no ateliê de Gérôme, na *École des Beaux-Arts*, Eakins escreve para o pai (11 de novembro de 1866): “É uma vantagem incalculável estarmos cercados por todos os lados por trabalhadores (*workmen*) melhores do que nós.” Depois disso, quando tomado por um estado de ânimo confiante, Eakins fala de produzir “trabalho sólido, pesado”. O idealismo e a ânsia por sensualidade que atravessam sua arte permanecem não reconhecidos em suas declarações. Ele projeta uma imagem de si mesmo que críticos posteriores, com James T. Flexner, transmitem de bom grado: “Du-

rante quatro anos de estudo na França e na Espanha, ele buscara não a graça nem a inspiração, mas acumulara habilidade técnica como um engenheiro que aprende a construir uma ponte.”⁶ E a respeito de *The Agnew Clinic* (1898) de Eakins, Flexner observa: “Ele não suavizou o impacto com sentimento; não expressou horror nem piedade. O que nos é mostrado é a oficina de homens que têm um trabalho e o realizam com eficiência.”

Nem graça nem inspiração, nem horror nem piedade. Sentimentos nobres desse tipo podem ser valores relativos, louváveis nas esferas limitadas da arte e da vida moral. Mas a execução primorosa é um bem absoluto. A eficiência se justifica por si mesma; ela absolve qualquer atividade. Ela é o formalismo do homem ativo – um valor independente de conteúdo. Como disse o capitão dos fuzileiros navais depois de uma batalha perto de Conthien, no Vietnã do Sul: “Foi sem dúvida um bom trabalho noturno. Não sei quantos amarelos do Norte pegamos, mas foi um bocado. Contamos 140 por terra hoje de manhã.”⁷ Ou o correspondente da *Life*, relatando ataques relâmpagos em torno de Khe San: “Eles trabalham em equipes de três homens. Quando derrubam um inimigo, cada homem da equipe tem uma morte registrada em seu crédito.”⁸

Não há nenhum motivo para se supor que o capitão e o correspondente fossem homens anormalmente embrutecidos. O que suas observações demonstram é simplesmente que eles aderem a uma etiqueta de virilidade que proíbe a retórica heróica não menos que a compaixão. Seu gosto pela valentia obedece ao ideal de um bom homem que faz seu serviço sem estardalhaço. E aquelas atividades que, como derramamento de sangue e arte, por vezes parecem dúbias do ponto de vista moral, precisam, mais do que quaisquer outras, se abrigar sob o ideal superior da eficiência.

Há uma passagem surpreendentemente profética em *The Art Spirit* (1923), da autoria de Robert Henri, líder dos “New York Eight”, o primeiro grupo de nativistas conscientes da pintura americana. Nela, ele confessa um gosto visionário que supera de longe o impressionismo da fase final de suas pinturas: “Gosto das ferramentas feitas para a mecânica ... Elas são tão belas, simples, despojadas e próprias para seu fim. Não há nelas nenhuma ‘Arte’, não as *fizêram* belas, elas *são* belas. Alguém definiu uma obra de arte como ‘algo belamente feito’. Gosto mais disso se cortarmos o advérbio e mantivermos a palavra ‘feito’, deixando-a só, em seu mais pleno significado. As coisas não são feitas de maneira bela. A beleza é parte integrante de sua fabricação.”

A realização dessa visão continua sendo uma força propulsora na arte americana. Pensemos em *Box with the Sound of its Own Making*, de Robert Morris, exposto na Green Gallery em 1963. Um caixote de madeira comum e uma fita gravada com os ruídos do serrote e do martelo que a montaram. A obra elimina o advérbio da definição de arte. Uma coisa feita – ponto.

Todo trabalho honesto, do martelar ao construir, é preferível à *facture* e à *cuisine*, ou à qualquer outra coisa, que os franceses põem na sua pintura. Arte não, mas indústria e empreendimento. “Trabalhar atualmente é a melhor coisa do mundo”, escreveu em 1912 Joseph Pennel, o discípulo americano de Whistler, descrevendo a construção do canal do Panamá – essa “tão maravilhosa Maravilha do Trabalho”, em que “não há arquitetos, nem projetistas, nem decoradores, nada além de engenheiros e organizadores”.¹⁰ O demiurgo ideal não é mais o artista. “John Marin costumava se sentir humilhado pelos táxis” – conta Claes Oldenburg. “Ele pensava com seus botões: que vale minha pintura perto de um táxi? Um táxi é tão mais potente e belo e tão mais expressivo da atualidade. Às vezes sinto a mesma coisa com relação a uma máquina, quando vejo uma.”¹¹ Os artistas de Nova York admiram fervorosamente Buckminster Fuller e gostam de ouvi-lo dizer que o maior artista do século XX é Henry Ford.

Arte não, mas ação

Já em 1931, Thomas Craven, o conhecido escritor dedicado à arte, publicou um volume de biografias de artistas intitulado *Men of Art*, um título honorífico que pretendia evocar a expressão “homens de ação”. Uma geração depois, Harold Rosenberg americanizou a estética do expressionismo abstrato num espírito mais sofisticado, mas não de todo dessemelhante. Seu famoso artigo “The American action painters”¹² teve igualmente a intenção de libertar os artistas da ignomínia da arte. “Em certo momento”, escreveu ele, “a tela começou a aparecer, para cada americano, como uma arena onde agir. O que iria ter lugar na tela não era uma pintura, mas um evento.” E: “O pintor já não estava empenhado em produzir certo tipo de objeto, a obra de arte, mas em viver na tela.”

É importante lembrar que essas afirmações nunca foram verdadeiras. Kline e de Kooning faziam suas pinturas de maneira refletida, trabalhavam-nas e retrabalhavam-nas na busca da “espontaneidade”, e estavam tão preocupados em produzir arte quanto qualquer bom pintor.

E quanto a “viver na tela”, trata-se de uma *façon de parler*, aplicável a toda arte real ou a nenhuma. Michelangelo disse que seu sangue corria em suas obras. Ticiano já velho, ao que nos contam, investiu contra uma tela semi-acabada como se fosse seu inimigo mortal. E James Joyce falou por todos eles quando, ao receber a primeira cópia impressa de *Ulysses*, tomou o livro em suas mãos e disse: “*Hoc et corpus meum.*” Mas esses são exemplos históricos, e modificar o passado é parte da ação. Cada geração se descarta daquele conhecimento da história que entra em choque com seu próprio entendimento de um novo começo.

Tomada literalmente, como uma proposição de fato, a afirmação específica de Rosenberg no tocante à Escola de Nova York estava errada. Mas ela foi e continua sendo importante pelo apelo que fez aos artistas envolvidos. Ela apelou, mais uma vez, ao desdém americano pela arte concebida como algo realizado com demasiado cuidado, cosmético, demasiado francês. O problema na Tenth Street de Nova York no início dos anos 50 era como ser pintor sem deixar de ser americano. E se o artigo de Rosenberg não conseguiu fazer sentido lógico, julgado por outros critérios fez mais do que isso: fez história. Sua façanha foi ter armado uma geração de artistas com um vocabulário de auto-estima. “O pintor”, escreveu ele nesse artigo, “escapa da arte através de seu ato de pintar”. Exatamente do que se precisava. Escapar da arte para ingressar na glória do ativismo, em que um homem que faz uma pintura age numa arena, enfrenta conflitos e cria eventos.

Desde a Segunda Guerra Mundial, a arte americana é impensável sem esse impulso libertador rumo a algo diverso da arte. O “escapar da arte” assegura aos artistas individuais que seu trabalho não só é digno de ser feito como é a condição de uma mudança vital. Houve antes deles artistas que tentaram abandonar sua arte por algo que prometia maior realidade – ciência ou serviço público, comércio ou experiência religiosa (só entre os homens do Renascimento, podemos citar Piero della Francesca, Fra Bartolommeo, Leonardo e Michelangelo). Mas o que foi outrora uma manifestação excepcional tornou-se hoje institucional nesse campo. Em nenhum outro lugar, em nenhuma outra época, um artista com onze exposições individuais atrás de si pôde declarar que “não está à procura de nenhuma aparência particular”, que não deseja nem “um simbolismo que inspire temor reverencial, nem excitação sensorial”, mas “real energia sociopolítica” –, e no entanto estar falando a partir e a propósito do mundo da arte.¹³

Arte não, mas indústria. Não ser artesanal, mas produzir uma série, uma linha. Dar instruções por telefone a uma siderúrgica e realizar uma arte intocada pela mão do artista. Transcender a fragilidade do gesto manual é um ideal recente da arte americana, seja na escolha dos materiais, seja na aplicação do pigmento. Mas o ideal já estava formado em 1840, quando “o Leonardo da Vinci americano”, Samuel F.B. Morse, então um eminente retratista, saudou o daguerreótipo como “Rembrandt aperfeiçoado”, porque já não dependia da “mão incerta do artista”.

Arte não, mas pesquisa tecnológica. Em nada há mais orgulho do que na bravata de um artista de que o conceito que apresentou a uma empresa exigiu dela um grande esforço tecnológico.

Arte não, mas objetos, e esses objetos promovidos como coisas acima da arte, embora tenham sido concebidos com um legítimo objetivo estético: manter a coisa feita inarticulada, suas relações internas tão minimizadas que não reste nada senão uma relação imediata com seu ambiente externo. Nesse ponto entra a retórica. O objeto de arte reduzido, agora totalmente incorporado por seu ambiente, é declarado ser finalmente algo de real, possuidor de mais “realidade” do que a mera arte jamais o foi.

O processo de cortejar a não-arte é contínuo. Arte não, mas *happenings*; arte não, mas ação social; arte não, mas transação – ou situação, experimento, estímulo comportamental. Como o homem prático com sua árida racionalização arte-não-mas-investimento, os artistas americanos procuram submergir as coisas que constroem ou fazem na diferença redentora da não-arte. Por isso a instabilidade da experiência moderna. O jogo é levar adiante a invenção e a criatividade com uma atitude antiarte.

É uma situação atordoante para qualquer pessoa interessada nesse domínio. Arte não, mas ultraje. Cada geração de artistas americanos subverte a situação reinante das artes. Cada uma põe em cena uma nova onda de radicais para sacudir aficionados mais velhos. Em outras palavras – os amantes da arte americanos já nascem obsoletos. Acho que todos nós, também.

Resistência

Uma maneira de enfrentar as provocações do novíssimo artista é agüentar firme e manter padrões sólidos. Os padrões são estabelecidos

pelo gosto experimentado do crítico e por sua convicção de que só serão significativas aquelas inovações que reforcem a rota estável da arte avançada. Tudo mais é irrelevante. Julgada segundo sua “qualidade” e seu “avanço”, mensuráveis por critérios explicitados, cada obra é graduada numa escala comparativa.

Há outra maneira mais maleável. O crítico interessado numa nova manifestação mantém seus critérios e seu gosto sob reserva. Uma vez que eles foram formados com base na arte de ontem, ele não presume que já estejam prontos para hoje. Enquanto busca compreender os objetivos em questão na nova arte produzida, nada é excluído ou julgado irrelevante *a priori*. Como não está atribuindo graus, ele suspende o juízo até que a intenção da obra se torne clara e sua resposta a ela é – no sentido literal da palavra – simpática; não necessariamente aprovar, mas sentir com ela, como com uma coisa que não se parece com nenhuma outra.

Sei perfeitamente que esta segunda maneira tende a ser digressiva e lenta. Ela não proporciona nem certeza nem gradações qualitativas precisas. Mas acredito que ambas as maneiras – o desejo de empatia e o desejo de análise – têm sua utilidade. Deve haver uma combinação ideal de ambos, e talvez a maioria dos críticos tente conquistá-la. Mas essa conquista está acima da sensibilidade individual; a capacidade de experimentar todas as obras de acordo com seus objetivos intrínsecos e, ao mesmo tempo, com base em padrões externos pertence mais ao juízo coletivo de uma geração, um juízo em que muitos tipos de intuições críticas foram absorvidos.

Uma vez que minha maneira é a segunda, estou em permanente oposição ao chamado formalismo; não porque duvide da necessidade de análise formal, ou do valor positivo do trabalho feito por críticos formalistas sérios. Mas porque desconfio de suas certezas, de seus aparatos de quantificação, de sua indiferença farisaica àquela parcela de expressão artística que suas ferramentas não medem. Desagrada-me acima de tudo a sua postura proibitória – a atitude que consiste em dizer a um artista o que ele não deve fazer, e ao espectador o que ele não deve ver.

Estética preventiva

Desde quando a crítica de arte formalista atribuiu a si mesma uma função admonitória e proibitiva? Numa certa altura, passaram a nos

dizer que havia somente uma coisa, apenas uma, a ser buscada na arte. Assim Baudelaire escreveu em seu ensaio de 1863 sobre Delacroix:

Uma figura bem desenhada nos invade de um prazer inteiramente alheio ao tema. Voluptuosa ou terrível, essa figura deve seu charme apenas ao arabesco que descreve no espaço. Os membros de um mártir ferido, o corpo de uma ninfa desfalecida, se desenhados com mestria, comportam um tipo de prazer em que o tema importa pouco. Se para o leitor as coisas se passam de outro modo, serei levado a crer que é um carrasco ou um libertino.¹⁴

Ninguém se disporá a defender o contrário – que você saboreia um Delacroix apenas pelo gosto do massacre. Mas críticos anteriores, e desconfio que o próprio pintor, teriam deixado entrever uma coincidência, uma identidade mágica, entre *pathos* e arabesco. Agora, sob o risco da desaprovação de Baudelaire, isso já não se produzirá mais: a menos que você queira confessar que se aproxima da arte para satisfazer apetites lascivos ou sádicos, o melhor que tem a fazer é ver aqueles membros nus *unicamente* como arabescos descritos no espaço.¹⁵

Ou compare com estas linhas das *Last Lectures* de Roger Fry:

A sensualidade dos artistas indianos é excessivamente erótica – o *leitmotiv* de muitas de suas esculturas vem das poses mais abandonadas e lascivas da figura feminina. Grande parte de sua arte, mesmo de sua arte religiosa, é perfeitamente pornográfica, e embora eu não tenha preconceitos morais com relação a essa forma de expressão, ela geralmente interfere nas considerações estéticas, interpondo um forte interesse, não pertinente, que tende a distrair tanto o artista quanto o espectador do propósito essencial de uma obra de arte.¹⁶

O provincianismo desta passagem é característico. Indiferente à intenção da arte que condena, Fry não foi capaz de ver que as esculturas eróticas dos templos indianos só são “pornográficas” na exata medida em que as imagens ocidentais de crucifixo e martírio são “sádicas”. Se Fry achou que o amor de Shiva e Parvati o distraíam mais do que a agonia de Cristo, isso nos revela alguma coisa sobre sua personalidade, mas muito pouco sobre “o propósito essencial da arte”.

Advertências do mesmo gênero contra interferências que perturbam a forma estética aparecem na maioria dos autores

formalistas. Eles deploram a tendência que têm os artistas de tentar fazer com que os quadros nos comovam por meios ilegítimos – por exemplo, quando Albert C. Barnes diz, a respeito de *A queda do homem* de Michelangelo, na Capela Sistina, que “o efeito de movimento é vigoroso e enérgico, mas tende a ser excessivamente dramático”¹⁷ Um artista que “superdramatiza” suas representações se refere a um sistema de valores falso e deve pagar por isso. “Que aprenda com isso”, tal é a moral implícita de Clement Greenberg, quando afirma que Picasso começou, em um determinado momento, a perder, sua segurança como artista:

A primeira evidência de uma diminuição nessa certeza é uma pintura realizada em 1925, a impressionante *Três dançarinas*, onde o desejo de expressividade ilustrativa aparece ambiciosamente pela primeira vez desde a Fase Azul [sic]. ... *Três dançarinas* não dá certo, não só porque é uma pintura literária ..., mas porque a localização e a expressão teatrais da cabeça e dos braços da figura central fazem com que a terça parte superior da tela oscile.¹⁸

Meu objetivo não é discutir o sucesso ou fracasso de *Três dançarinas* (Tate Gallery, Londres). O que importa é que uma pretensa falha de equilíbrio da composição é atribuída à interferência de uma intenção “teatral”, isto é, alheia – “a vontade de expressividade”. Isto é puro preconceito. Outro crítico, supondo que constatasse a mesma falha, poderia sentir que a parte superior havia fracassado por excesso de preocupação com o arranjo formal. Se o artista “fracassou”, quem decide que lobo de seu cérebro maniqueísta foi responsável, a metade clara onde se elabora a pura composição, ou aquele lado mais obscuro, em que a expressividade ilustrativa se esconde?

Reduzir o quadro de referência sempre foi o objetivo anunciado pelo pensamento formalista, mas este constituía uma reflexão muito mais aprofundada e séria. Dada a complexidade e a infinita ressonância das obras de arte, desnudar o valor artístico até que sobre apenas o determinante único da organização formal constituía – no século XIX – um esforço cultural marcante. O objetivo era disciplinar a crítica de arte à maneira da experimentação científica mediante o isolamento de uma única variável. Considerava-se que o “propósito essencial” da arte – fosse ele a chamada unidade abstrata da composição ou qualquer coisa que impedisse o desequilíbrio – podia ser abstraído de todas as obras de arte. E decretava-se que toda a gama de significados se reduzia a “temas”

descartáveis que, na melhor das hipóteses, eram inofensivos, mas o mais das vezes atravancavam a forma. Na ética formalista, o ideal crítico permanece impassível à intenção expressiva do artista, impermeável à sua cultura, surdo à sua ironia ou iconografia, e assim prossegue, imperturbável, programado como um Orfeu a abrir seu caminho para sair do Inferno.

Não me parece que a qualidade estética das obras de arte tenha jamais passado de uma ficção, que ela possa ser experimentada como uma variável independente, ou que possa realmente ser isolada pelo juízo crítico. Nossa experiência indica, ao contrário, que a qualidade se sustenta na crista de um estilo, e quando se rejeita em bloco tal movimento ou estilo, as diferenças qualitativas internas a ele se tornam inacessíveis. Há dez anos, todos os críticos formalistas americanos rejeitaram a *pop art in toto*, e essa rejeição global não admitiu qualquer consideração de qualidade ou distinção individual. Qualquer mérito que Claes Oldenburg possa ter permaneceu imperceptível, ao passo que os nomes "Lichtenstein, Rosenguit, Warhol" eram desafiados como se desafia a razão social Carson, Pirie, Scott & cia. O que me interessa aqui não é saber se essas condenações precipitadas da *pop* exigem uma revisão. O problema é que os críticos formalistas não puderam sequer enfrentar a questão da qualidade; ou relutaram em fazê-lo, temendo que o exercício do juízo estético conferisse indevida dignidade a uma aberração. Não se devia dar nenhum voto a favor da oposição.

A estreita e direta corrente dominante

O formalismo americano contemporâneo deve sua força e enorme influência ao profissionalismo de sua abordagem. Ele analisa mudanças estilísticas específicas nos termos de uma concepção linear do desenvolvimento histórico. Sua justificação teórica foi fornecida por Clement Greenberg, cujo ensaio "Pintura modernista" (1960) reduz a arte dos últimos cem anos a um elegante fluxo unidimensional. Segue um breve resumo, expresso tanto quanto possível nas próprias palavras do autor.¹⁹

"A essência do modernismo reside ... no uso de ... métodos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência." Assim como Kant usou a lógica para estabelecer os

limites da lógica, assim também, argumenta Greenberg, "o modernismo critica do interior, mediante os próprios procedimentos do que está sendo criticado". Como então essa crítica procede? "A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar os efeitos específicos de cada arte todo ... efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria 'pura'..." Essa pureza, prossegue Greenberg, "significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical (*with a vengeance*)." Como esse processo de autodefinição encontrou expressão na pintura? A arte pictórica, explica Greenberg, "criticou-se e definiu-se a si mesma sob o modernismo" [...] "ênfatizando a planaridade inelutável do suporte (isto é, a tela esticada ou painel) ... só a planaridade era única e exclusiva dessa arte ... e, assim, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada."

Podemos concluir desde logo que, nesse sistema, a pintura teve de ser esvaziada de toda narrativa e de todo conteúdo simbólico, porque esse tipo de conteúdo era partilhado com a literatura. A representação de volumes foi abandonada porque "a tridimensionalidade é o domínio da escultura, e para preservar sua própria autonomia a pintura teve, principalmente, de se despojar de tudo o que podia partilhar com a escultura" ... Entidades reconhecíveis tiveram de ser abandonadas, porque elas "existem no espaço tridimensional, e a mais leve sugestão de uma entidade reconhecível basta para evocar associações desse tipo de espaço... e ao fazê-lo aliena o espaço pictórico da bidimensionalidade, que é a garantia da independência da pintura como arte".

Seja o que mais se possa pensar da formulação de Greenberg, seu efeito esmagador é pôr toda pintura em série. A redução progressiva da cena pictórica ao plano desde Manet "até que seu pano de fundo passou a se confundir com sua cortina"²⁰ — a aproximação do campo representado de seu suporte material — era esse o grandioso processo kantiano de autodefinição em que toda a pintura modernista respeitável estava engajada, quer o quisesse ou não. A única coisa que a pintura pode reivindicar como própria é a cor coincidente com o fundo plano, e seu caminho rumo à independência exige a renúncia a tudo que lhe seja externo e uma insistência obstinada em valorizar sua propriedade exclusiva. Mesmo agora, duzentos anos depois de Kant, todo empenho na busca de outros objetivos torna-se um desvio. Apesar da contínua emergência em nossa cultura de campos de conhecimento interdisciplinares (ecologia, cibernética, psicolinguística, engenharia

bioquímica etc.), continua-se a afirmar que a autodefinição da pintura de vanguarda exige isolamento. Que o rumo da pintura americana no terceiro quarto do século XX seja posto na dependência da epistemologia alemã do século XVIII pode, sem dúvida, parecer suspeito. Não haveria nenhum estímulo ao redutivismo mais à mão? Terá sido a autodefinição kantiana que levou a mulher americana ao que Betty Friedan chama de “mística feminina”, em que “o único compromisso das mulheres é com a realização de sua própria feminilidade”?²¹

O velho e o novo ilusionismo

Uma objeção mais grave diz respeito ao modo como Greenberg trata a arte pré-moderna, e isso requer discussão porque o modernismo de Greenberg se define em oposição aos grandes mestres. Se essa oposição se tornar instável, o modernismo deverá ser redefinido por outros critérios.

O problema, ao que parece, está ligado ao ilusionismo da pintura dos grandes mestres — à suposta intenção que tinha sua arte de enganar e simular. Ora, não pode haver dúvida de que há, e de que sempre houve, pessoas que olham imagens realistas como se fossem reais — mas que tipo de pessoas? Em 13 de agosto de 1971, a revista *Life* estampou na capa lado-a-lado *Eva*, nu de Albrecht Dürer, e a fotografia de uma jovem moderna de calça *jeans*. Nas semanas seguintes, perto de três mil leitores americanos de classe média cancelaram suas assinaturas da revista, protestando contra o despudor do nu. Muitos tomaram a imagem como verdadeira e pensaram que ela se despira para os fotógrafos. Mas essas pessoas, por todos os seus padrões morais, não são as que definem a arte.

No entanto, a definição contrastante que Greenberg dá dos grandes mestres se funda exatamente nesse tipo de leitura. “A arte realista, ilusionista [sic], havia dissimulado os meios usando a arte para ocultar a arte”; ao passo que “o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte”.²² É como se nos dissessem que a poesia moderna é a primeira a chamar atenção para seu próprio processo, enquanto Dante, Shakespeare e Keats teriam simplesmente usado a métrica e a rima para contar histórias. Terá Greenberg sido vítima do ilusionismo dos grandes mestres? Obviamente não, pois ele tem um bom olho para a pintura. E na verdade suas observações objetivas subvertem

continuamente a polaridade que ele tenta estabelecer. Assim: “Os antigos mestres sempre levavam em conta a tensão entre a superfície e a ilusão, entre os fatos físicos do meio e seu conteúdo figurativo — mas, em sua necessidade de ocultar a arte com a arte, a última coisa que eles queriam era explicitar essa tensão.”²³ O contraste que os diferencia não é, portanto, uma questão de essência, mas somente de ênfase; os grandes mestres reconhecem na verdade os fatos físicos do meio — mas não “explicitamente”. A um exame mais acurado, a diferença entre seus objetivos e os da pintura modernista se torna ainda mais impalpável:

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 (a tensão dialética, para usar uma expressão da moda, mas apropriada [sic]) 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 com a maneira única e necessária, e seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica.²⁴

Estaremos ainda pisando em um firme terreno factual? A diferença “objetiva” entre grandes mestres e modernistas se reduz a tendências subjetivas do espectador. É ele que, ao contemplar a pintura de um grande mestre, *tende* a ver a ilusão “antes de vê-la como pintura”. Mas, e se ele não o fizer? E se vir um Giotto, um Poussin ou um Fragonard antes como pintura, se tiver o hábito de abstrair-se das indicações de espaço em profundidade até ver a disposição em superfície de seus elementos formais? Será que a pintura de um grande mestre perde seu estatuto se for antes apreendida em sua planaridade primária e só em seguida como vívida ilusão? Consideremos essa típica expressão dos grandes mestres, o esboço rápido. Será que o desenho de Rembrandt se torna modernista se seus traços a pena e suas aguadas surgirem para nós

antes, ou ao mesmo tempo, que a imagem da velha senhora? Dissimular seu meio ou ocultar sua arte me parece ser a última coisa desejada por esse desenhista; o que ele busca, e consegue, é precisamente uma tensão, plenamente explicitada, entre a figura evocada e a materialidade do papel, do traço a pena e da tinta. No entanto, em termos de estilo, um tal esboço é parte essencial da arte dos grandes mestres. Ele apenas dramatiza a qualidade que permite a Baudelaire não ver em Delacroix nada além de arabescos.

E se, ao contrário, o espectador tender a ver nas pinturas modernistas abstrações espaciais de paisagem? O escultor Don Judd se queixa de que as pinturas da Escola de Nova York da década de 50 o tornam intensamente consciente do que sua planaridade contém — “atmosfera” e “espaço ilusionista”. Recentemente ele disse: “Toda a maneira de Rothko trabalhar se fundou numa boa dose de ilusionismo. É muito aérea. Tudo gira em torno de massas flutuando no espaço. Em comparação com Newman, há nitidamente certa profundidade. Mas acabei por concluir que toda a pintura é espacialmente ilusionista.”²⁵

Onde isso nos leva? A diferença entre os grandes mestres e os modernistas não se situa, afinal de contas, entre a ilusão e a planaridade da pintura; constata-se que ambas as noções estão presentes em cada estilo. Mas se a diferença está na *ordem* em que essas presenças são percebidas, será então que as abordagens subjetivas de Baudelaire e Judd invertem a distinção entre arte histórica e moderna?

Greenberg tem plena consciência do ilusionismo aéreo que Judd observa na pintura modernista. Mas, embora efeitos atmosféricos evidentes, como os encontrados em Rothko e Jules Olitski, claramente neguem e dissimulem a superfície material do quadro, o crítico insiste em considerá-los coerentes com a autodefinição da pintura, porque a ilusão comunicada é visual, e não tátil ou cinestésica. E a arte visual deveria, para se conformar ao princípio de autocritica kantiano e à coerência científica, “restringir-se exclusivamente ao que é dado na experiência visual”. “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.”²⁶

A diferença se reduz, portanto, a *variedades* distintas de ilusão espacial, mas esta última distinção define o “modernismo” por padrões pré-industriais de locomoção. Como, em que tipo de espaço pintado,

você se deixa vagar? Ao que parece, Greenberg é capaz de se imaginar abrindo caminho através da penumbra rembrandtesca, mas considera inconcebível viajar através de um Olitski. Será preciso lembrar que, numa era de viagens espaciais, a sugestão pictórica de um amplo vazio convida à penetração imaginária tanto quanto, outrora, para o homem a pé, o fazia a sugestão pictórica de uma paisagem a se perder na distância? Teremos agora de definir a pintura modernista com base num conceito kantiano de transporte? O esquema teórico de Greenberg desmorona porque insiste em definir a arte moderna sem levar em conta seu conteúdo, e a arte histórica sem reconhecer sua autoconsciência formal.

Toda grande pintura, pelo menos dos últimos seiscentos anos, “chamou atenção para a arte”, e persistentemente. Excetuando-se demonstrações de tipo *tour de force* e efeitos especiais, e antes que sua tradição decaísse no academicismo do século XIX, os grandes mestres sempre se esforçaram para neutralizar o efeito de realidade, apresentando seus mundos de fantasia entre aspas, por assim dizer. Os meios a que recorriam eram evidentemente os de seu tempo, não os do nosso; e muitas vezes as precauções que haviam tomado são anuladas por nosso hábito de retirar uma obra particular de seu contexto — transpondo um afresco ou um painel de *predella* para a categoria de pintura de cavalete. Mas uma narrativa dramática pintada por Giotto não se parece nem com a pintura de cavalete do século XIX, nem com uma tela de cinema. Quando não é arrancado de seu contexto (como na maioria dos livros de história da arte), opera num sistema mural, cada parede suportando múltiplas cenas dispostas entre as elaboradas faixas que as emolduram, no interior das quais, por sua vez, são percebidas outras cenas, em diferentes escalas. Somos confrontados com sistemas simultâneos e incompatíveis, cuja justaposição anula ou impede a ilusão. Assim também o teto da Sistina, quando visto em sua inteireza: a obra é um campo de batalha para a ilusão local, a contra-ilusão, e uma superfície arquitetônica enfatizada — a arte voltando-se constantemente para si mesma.

É uma multiplicidade de funções que ocorre até em obras aparentemente simples. Na Crucifixão atribuída a Niccolo di Pietro Gerini, observamos os profetas minúsculos localizados nos quatro cantos debruçados para fora do plano do quadro: seus gestos dirigidos ao Cristo formam a cena ilusionista da crucifixão em uma pintura dessa cena — efeito completado pela moldura ornamentada. O artista faz aqui exatamente o que Greenberg admira como um achado significativo num importante quadro cubista de Braque: “(Braque) descobriu que o *trompe-*

l'oeil podia ser usado tanto para enganar quanto para desenganar o olhar, tanto para declarar quanto para negar a superfície real (*actual*).²⁷

Quando os grandes mestres parecem de fato dissolver o plano do quadro para criar uma ilusão inequívoca de profundidade, em geral têm em mente um objetivo particular, um objetivo compreendido e partilhado pelo espectador. O *Juízo final* de Michelangelo,²⁸ diferentemente da pintura do teto, encobre o plano da parede-suporte de tal modo que a visão de um Cristo “vindo para julgar os vivos e os mortos” confere uma urgência imediata às palavras do Credo. As pinturas de Caravaggio, quer sejam de caráter erótico ou religioso, pretendiam também suscitar uma experiência intensa. Mas seu ilusionismo inexorável, desintegrador da superfície, era em geral repudiado pelos grandes mestres. Até o século XIX, o tipo de pintura que rompia totalmente a consistência da superfície era um recurso raro, até excepcional, da arte dos grandes mestres.

Quanto mais realista se tornou a arte dos grandes mestres, mais eles criaram defesas contra a ilusão, assegurando em cada ponto que a atenção permaneceria focalizada na arte.

Eles o fizeram mediante uma economia radical da cor, ou por uma insólita atenuação das proporções; pela multiplicação dos detalhes, ou por uma espécie de beleza sobrenatural. Eles o fizeram – como fazem os filmes modernos, ao inserir seqüências tomadas de filmes mais antigos – por citações e referências a outros quadros; sendo a citação um meio infalível de trazer para a arte o realismo manifesto de uma cena representada.

Eles o fizeram por abruptas mudanças internas de escala; ou deslocando níveis de realidade – como em *A expulsão de Heliodoro*, onde Rafael introduz um grupo em trajes modernos, na qualidade de observadores da cena bíblica; ou justapondo diversos níveis de realidade, como quando o afresco de uma cena de batalha numa parede do Vaticano se enrola nas bordas, transformando-se numa falsa tapeçaria – duas ilusões que se confundem, que põem em questão e “chamam a atenção para a arte”.

O “chamar a atenção para a arte” pode ser operado pelo próprio tema. Numa cena de interior holandesa, a visão de um personagem de costas que puxa uma cortina para ver uma pintura na parede oposta atua como meu *alter ego*, fazendo o que estou fazendo e me lembrando (caso a imensa moldura de ébano do quadro me tenha escapado) de que também eu estou olhando para um objeto plano. Melhor ainda, certos interiores do século XVII, como *As meninas* de Velásquez,

frequentemente justapõem a vista através de um portal ou janela a uma pintura emoldurada, e, ainda ao lado, um espelho refletindo. Esses três tipos de imagem traçam o inventário dos três papéis que podem ser atribuídos ao plano de quadro. O pano de vidro da janela, como uma antecena, remete ao que está atrás dele, o espelho remete ao que está diante, enquanto a superfície pintada se afirma a si mesma; e todos os três são exibidos em seqüência. Quadros como esses constituem uma espécie de monólogo sobre as potencialidades da superfície e a natureza da própria ilusão.

Muitas vezes, na chamada arte ilusionista, é o ilusionismo que está em discussão, a arte “chamando atenção para a arte” em perfeita consciência autocrítica. E é por isso que os grandes mestres estão incessantemente inventando interferências com o recuo espacial. Eles não “levam em conta” meramente a tensão entre superfície e profundidade, como se quisessem manter a coerência decorativa, reservando toda sua energia para a representação da profundidade. O que fazem é antes manter um dualismo sempre visível e controlado. No século XV, a perspectiva não era uma ilusão de espaço, negando a superfície, mas a forma simbólica do espaço enquanto um padrão coordenado e inteligível de superfície. A boa pintura ilusionista não só mantém a profundidade no plano, mas quase sempre incorpora sistemas que se destinam a suspender a ilusão. A força desses sistemas depende – como a apreciação do contraponto ou de trocadilhos – da capacidade que tem o espectador de registrar duas coisas simultaneamente, de perceber tanto a ilusão quanto os artifícios da ilusão.

Alguns dos grandes mestres anulavam a perspectiva aparente espalhando manchas idênticas de cor, como uma espécie de tapete em *all over* (Pieter Bruegel, por exemplo). Alguns trabalhavam com dissonâncias cromáticas para emprestar a uma superfície contínua a cintilação de uma madrepérola. Muitos – a começar por Ticiano – protegiam sua arte do realismo recorrendo a efeitos de caligrafia – deixando visível sobre a superfície um entrelaçamento de pinceladas, a fim de chamar a atenção para o processo. Outras criavam contradições implausíveis no campo da superfície pintada, como quando o volume crescente de uma forma em escorço se desfaz, negando o espaço ambiente destinado a abrigá-la. Todos eles contavam com a moldura elaborada como parte integrante da obra (“anunciando a natureza literal do suporte”, como diz Greenberg a propósito da colagem) – de tal modo que o quadro, por profundo e ilusionista que fosse – se convertia em algo como

uma pedra preciosa engastada numa jóia. Foi o próprio Michelangelo quem desenhou a moldura da *Doni Madonna*, um elemento essencial para o efeito de espelho precioso produzido pela superfície do quadro.

Greenberg pretende reduzir as diferenças entre grandes mestres e pintores modernistas a um único critério, um critério tão mecânico quanto possível – ou ilusionismo ou plano. Mas que arte de importância é tão simples assim? Você já parou para pensar que profundidade têm os tronos dos profetas e das sibilas da Capela Sistina? São absolutamente rasos quando você olha a seqüência de ponta a ponta; mas estendem-se por três a seis metros de profundidade quando você focaliza um deles isoladamente. Ilusionismo perspectivo e escorço anatômico mantêm um efeito de ótica incessante.

“O efeito duradouro é um movimento constante de vaivém entre a superfície e a profundidade, em que a superfície pintada é ‘contaminada’ pela não-pintada. O olho não é enganado, mas desorientado; em vez de ver objetos no espaço, não vê nada além de uma pintura.”²⁹ Estas palavras, com que Greenberg descreve a colagem cubista, aplicam-se igualmente bem ao teto de Michelangelo e a milhares de obras dos grandes mestres. Elas descrevem o efeito de uma página manuscrita nada atípica do início do século XVI: *Missus est Gabriel angelus*. Três níveis de realidade oscilam em torno da capitular M [*Missus*] e a disputam: uma arcada que se abre para um quarto de dormir; uma treliça para o ornamento da hera; e uma letra à testa de uma palavra. O olho se desorienta; em vez de ver objetos no espaço, vê uma pintura.³⁰

A idéia de que as pinturas dos grandes mestres, em contraste com as dos modernos, dissimulam os meios, ocultam a arte, negam a superfície, enganam os olhos etc., só é verdadeira para um espectador que contemple a arte como aqueles ex-assinantes da revista *Life*. A distinção que um crítico estabelece entre “a pintura moderna e auto-analítica” e “a pintura dos grandes mestres e representativa” se refere menos às obras comparadas do que à posição que ele próprio escolheu – ser analítico com relação a um tipo e polemicamente ingênuo com relação ao outro.

É uma prática medíocre, quando a arte moderna está em discussão, apresentar os grandes mestres como ingenuamente preocupados com truques para enganar os olhos, atribuindo à arte moderna não apenas a honestidade superior de lidar com o plano raso da pintura como também a disciplina intelectual mais madura da auto-análise. Toda arte de importância, desde o *Trecento*, está preocupada com a autocrítica.

Quaisquer que sejam suas outras preocupações, a arte trata da arte. Toda arte original busca seus próprios limites, e a diferença entre a antiga e a modernista não está no fato da autodefinição, mas na direção que essa autodefinição assume. E essa direção é parte do conteúdo.

Neste ponto, Greenberg poderia responder que a autodefinição não merece esse nome a menos que vise à pureza, e que a pureza exige a redução da pintura à sua própria essência, isto é, a coincidência da cor chapada com seu suporte material. Respondo que isso é confundir um caso particular com uma necessidade. O processo de auto-realização da pintura pode se efetuar de uma maneira ou de outra. Para Jan van Eyck, por exemplo, a auto-realização da pintura não é redutiva, mas expansiva. Ele se volta para o escultor e diz: “Tudo que você pode fazer, eu posso fazer melhor”; depois para o joalheiro: “Tudo que você pode fazer, eu posso fazer melhor”; e o mesmo para o arquiteto. Ele recria tudo no plano e chega a dispensar o ouro em pó para obter o efeito do ouro – como Manet – com pura cor e luz. Tudo que qualquer um pode fazer a pintura faz melhor – e, para van Eyck, é nisso que a pintura se realiza – descobrindo literalmente sua autonomia em sua capacidade de se realizar sem ajuda externa.

A perpétua necessidade que tem a arte de redefinir sua área de competência, pondo à prova seus limites, toma muitas formas. Nem sempre ela investiga na mesma direção. A ambição de Jacques Louis David de fazer da arte uma força natural de liderança moral é certamente um desafio aos limites da arte, da mesma forma que a eliminação dos valores tonais por Matisse. Num momento histórico, os pintores passam a se interessar em descobrir o quanto exatamente sua arte pode anexar, o quanto pode se aventurar na não-arte e ainda permanecer arte. Em outros momentos, eles exploram a extremidade oposta, para descobrir o quanto podem renunciar a critérios e ainda ser artistas. O que permanece constante é a preocupação da arte consigo mesma, o interesse que têm os pintores de questionar sua operação. É um provincianismo fazer de uma atitude de espírito autocrítica a distinção básica do modernismo. Uma vez admitido que esta atitude não seja sua característica própria, outras características diferenciadoras surgem e exigem redefinição: a especificidade da arte abstrata contemporânea – sua qualidade objetiva, sua esterilidade e sua reserva, seu aspecto impessoal ou industrial, sua simplicidade e tendência a projetar um mínimo estrito de decisões, sua radiância, potência e escala – todos esses traços, expressivos e eloqüentes à sua própria maneira, se tornam identificáveis como uma espécie de conteúdo.³¹

O modelo empresarial de desenvolvimento da arte

É surpreendente constatar a frequência com que a recente pintura abstrata americana é definida e descrita quase exclusivamente em termos de resolução de seus problemas internos. Como se a força de determinado artista se expressasse apenas em sua opção por se adequar a uma série de exigências profissionais dadas e em sua inventividade na produção das soluções. Os críticos formalistas influentes tendem hoje a tratar a pintura moderna como uma tecnologia em evolução, em que tarefas específicas a todo momento demandam solução – tarefas atribuídas ao artista como os problemas propostos aos pesquisadores nas grandes empresas. O artista, promovido a engenheiro e técnico-pesquisador, torna-se importante à medida em que apresenta soluções para o problema certo. Não importa que a escolha desse problema coincida com algum impulso pessoal, predisposição psicológica ou ideal social; a solução tem importância porque responde a um problema proposto pela tecnocracia dirigente.

Nos Estados Unidos, esse modelo empresarial de evolução artística atinge sua plenitude em meados da década de 1920. Ele subentende a doutrina formalista segundo a qual a pintura aspira a uma síntese cada vez mais concisa de seus elementos de composição. De início, a teoria era bastante simples. Suponhamos que dada pintura represente um nu reclinado; e suponhamos que a figura seja delineada por um contorno perceptível. No interior desse contorno reside uma forma distinta. Essa forma é de certa cor, e a cor – modulada do claro ao escuro ou do quente ao frio – reflete uma certa quantidade ou um certo tipo de luz. Nós temos então quatro elementos formais – linha, forma, cor e luz – que podem ser experimentados e pensados como separados e distintos. Agora, afirma-se, uma pintura provará ser significativamente avançada pela progressiva eliminação dessas distinções. A pintura mais bem-sucedida sintetizará de tal modo os meios de composição que a linha não mais será separável da forma, nem a forma da cor, nem a cor da luz – um critério de trabalho de fácil memorização e aplicação. Ele não nos informa necessariamente qual é a melhor pintura, mas qual está credenciada a promover a aspiração universal da Pintura – esse credenciamento sendo um *sine qua non* da importância histórica. Segundo esse critério, o pintor do teto da Sistina é, com todo respeito, relegado a um caminho secundário da pintura, uma vez que suas invenções, em que pese todo seu interesse imediato, não promovem, em última instância, a direção em que a pintura deve seguir; as formas

de Michelangelo são “realizadas de uma maneira escultural e não pictórica” (Albert C. Barnes).³² De fato, os elementos das pinturas de Michelangelo são marcados pela separabilidade – formas específicas nitidamente delineadas por linhas de contorno, matizadas por cor local, moduladas por claro-escuro. Embora Michelangelo vá aparecer (estou convencido) dentro de mais alguns anos como um dos mais originais coloristas de todos os tempos, pelos critérios enunciados acima, ele não foi capaz de contribuir – como o fez Ticiano difundindo a cor – para a síntese dos meios da composição. Para o crítico e colecionador Albert C. Barnes, Michelangelo permanece como um impasse, ao passo que o caminho aberto por Ticiano conduz irresistivelmente à sua culminação em Renoir e William Glackens.

Esse critério único para a arte progressiva relevante, que conduz como que por predestinação à absoluta homogeneidade de seus próprios elementos, ainda está entre nós. Consideravelmente mais analítico, e mais prestigioso do que nunca, celebra agora seu mais recente desenlace histórico como triunfo da *color-field painting*.

Do ponto de vista da crítica formalista, o critério para um progresso significativo continua sendo uma espécie de tecnologia de composição sujeita a uma direção única e compulsória: o tratamento da “totalidade da superfície como um campo único e indiferenciado de interesse”. A meta é fundir figura e fundo, integrar forma e campo, eliminar discontinuidades entre primeiro e segundo plano; reduzir o padrão àqueles elementos (horizontais ou verticais) que sugerem uma relação simbiótica entre imagem e moldura; fundir a pintura e o desenho num único gesto, e igualar composição e processo (como o fazem as *drip-paintings* de Pollock, ou os *Veils* de Morris Louis); em suma, realizar a síntese de todos os elementos distintos da pintura, de preferência – mas essa é uma consideração secundária – sem perdas de incidentes ou detalhes que diminuam o interesse visual.

Existe, a meu ver, uma espécie de síntese mais completa envolvida nessa série de descrições – o nivelamento do fim e dos meios. Na crítica de pinturas relevantes, raras vezes há alusão a uma intenção expressiva, ou o reconhecimento de que pinturas possam atuar na experiência humana. A atividade do pintor é um circuito fechado. A busca de uma composição holística se justifica por si mesma e se perpetua por si mesma. Parece duvidoso que essa busca corresponda ainda ao celebrado processo de autocrítica kantiano; vejo nessa referência algo como uma remota analogia intelectual. Mas há outras analogias que, embora menos intelectuais, nos são mais próximas.

Provavelmente não foi por mera coincidência que os termos descritivos que dominaram a crítica formalista destes últimos cinquenta anos correram em paralelo à evolução contemporânea da indústria automobilística de Detroit. A integração sempre crescente das partes – a ingestão de portas, estribos, estepe, pára-choques, faróis etc., numa fuselagem de uma só peça – sugere a idéia, sem que seja preciso recorrer a Kant, de uma tendência similar à síntese dos elementos que participam da composição. Não que os carros se pareçam com as pinturas. O que estou insinuando aqui diz respeito menos às pinturas propriamente ditas do que ao aparato crítico que lida com elas. Pollock, Louis e Noland são completamente diferentes uns dos outros, mas o discurso redutor que os apresenta como sucessores dentro de uma série é surpreendentemente próximo dos ideais que norteiam a produção da máquina tipicamente americana. Os critérios dos críticos, muito mais do que as obras dos pintores, é que são dominados por uma imagem de eficácia industrial.

Mas a referência a ideais industriais pode servir para esclarecer certas distinções no âmbito da própria arte. Se, por exemplo, examinarmos a obra dos três pintores há pouco mencionados do ponto de vista do conteúdo expressivo, eles imediatamente se diferenciam. Obviamente não há em Pollock ou Louis nenhuma afinidade com o industrialismo. Por outro lado o industrialismo pode sem dúvida caracterizar um aspecto importante do trabalho do mais jovem dos três. As pinturas de tiras de Noland, com três metros de comprimento, compostas de faixas de cor paralelas, além da sutileza de sua cor, encarnam princípios da eficiência, da velocidade e da precisão da máquina-ferramenta – princípios que evocam mais a produção da indústria do que a da arte. Os quadros que Noland pintou no final dos anos 60 são os mais velozes que conheço.

O pintor Vlamincck costumava dizer que desejava fazer quadros que fossem legíveis para um motorista que passasse a alta velocidade num automóvel. Mas o expressionismo tardio de Vlamincck foi incapaz de encarnar esse ideal, assim como os retratos impressionistas de Robert Henri não conseguiram encarnar sua admiração por ferramentas mecânicas. As paisagens de neve de Vlamincck, trabalhadas com a espátula, não o conduziam a seu objetivo. Não possuíam a escala, o formato, a radiância da cor e nem mesmo o tema apropriado: bons motoristas procuram placas e sinais, não mensagens vindas do cavalete de um pintor. A declaração de Vlamincck parece ingênua porque é essencialmente estéril. Mas não há nada de ingênuo na

determinação de Noland de produzir, para usar suas palavras, “pinturas ‘instantâneas’ (*one-shot paintings*), perceptíveis de um só relance”. Cito de um artigo recente de Barbara Rose, que prossegue: “Para alcançar a máxima imediaticidade, Noland estava disposto a descartar tudo que pudesse se opor à mais instantânea comunicação da imagem.”³³

O objetivo expresso de Noland durante a década de 1960 confirma o que sua pintura revela – uma idealização da velocidade eficaz e, implicitamente, uma certa concepção do público a que seus “instantâneos” (*one-shots*) são dirigidos. A instantaneidade que suas pinturas transmitem implica uma orientação física diferente, a revisão da relação com o espectador. Como toda arte que manifestamente pensa apenas sobre si mesma, essas pinturas criam seu próprio espectador, projetam sua concepção peculiar de quem ele é, de como e onde está.

É um homem apressado? Está em repouso ou em movimento? É alguém que analisa ou que reage? É um homem solitário – ou uma multidão? É afinal de contas um ser humano – ou nada mais que uma função, uma função especializada, ou instrumental, como aquela a que as *Chairs* de Rauschenberg (1968) reduziram o agente humano. (Uma tela transparente do tamanho de uma sala, cuja iluminação era ativada eletronicamente pelo som; a visibilidade das cadeiras que constituíam a imagem dependia dos ruídos feitos pelo espectador – seus passos ao entrar, suas tossidas ou o som de sua voz. A pessoa se sentia reduzida a um mero interruptor.) Desconfio que todas as obras de arte ou ciclos estilísticos podem ser definidos pela idéia que apresentam do espectador. Assim, voltando mais uma vez ao cortejo Pollock-Louis-Noland, o mais jovem, que se distingue dos mais velhos pelo critério da afinidade industrial, afasta-se deles também por sua concepção distinta do espectador.

Considerações de “interesse humano” fazem parte da crítica de arte modernista, não porque sejamos incuravelmente sentimentais no tocante à humanidade, mas porque é sobre arte que estamos falando. E tenho a impressão de que até técnicas profissionais tais como “orientação para a planaridade” dão lugar a outros critérios desde que o quadro seja examinado não em sua coerência interna, mas em sua orientação para uma postura humana.

Que vem a ser “planaridade pictórica”? Obviamente ela não se refere à curvatura zero do plano físico – um gato caminhado sobre quadros de Tiepolo e Barnett Newman encontra o mesmo apoio em ambos. O que se entende por isso é, evidentemente, uma planaridade idealizada, a sensação de planaridade experimentada na imaginação. Mas se é isso que ela significa, haverá algo mais plano que a *Olympia*

(1950) de Dubuffet? Se a planaridade em pintura indica uma experiência imaginativa, então o efeito de folha prensada, o efeito de grafites, o efeito de cascalho riscado ou de vestígio fóssil da imagem de Dubuffet dramatizam a sensação de achatamento muito além da capacidade, ou da intenção, da maior parte da *color-field painting*. Na verdade, porém, essas diferentes “planaridades” não são sequer comparáveis. A palavra “plano” é muito gasta e vaga para qualificar as sensações desencadeadas respectivamente pelos visionários *Veils* de cor de Morris Louis e as pictografias em leito de rocha de Dubuffet. Aliás, a planaridade não precisa ser em absoluto um fim – como o demonstrou Jasper Johns em meados da década de 50, com suas primeiras *Flags* e *Targets*, que relegaram ao “tema” todo o problema da manutenção da planaridade. Por mais atmosféricas que fossem suas pinceladas ou seu jogo de tonalidades, o tema pintado assegurava que a imagem permaneceria plana. E assim descobrimos que há entidades reconhecíveis, de bandeiras a mulheres nuas, que são realmente capazes de promover a sensação de planaridade.

Essa descoberta, ainda razoavelmente recente, não é inteligível em termos de técnica de composição. Ela demanda considerações sobre tema e conteúdo, e, acima de tudo, sobre o modo como a superfície pictórica do artista se desloca em direção ao espaço imaginário do espectador.

O plano *flatbed* da pintura

Tomo o termo da prensa *flatbed*, ou prensa plana – “uma chapa horizontal sobre a qual repousa uma superfície impressora horizontal” (Webster). E proponho o uso dessa palavra para descrever o plano pictórico característico da década de 60 – uma superfície pictórica cuja angulação face à postura humana é a precondição da transformação de seu conteúdo.

Sugeri antes que os grandes mestres poderiam conceber o plano de três maneiras diferentes. Mas um axioma, partilhado por todas as três interpretações, permaneceu válido ao longo de séculos, mesmo através do cubismo e do expressionismo abstrato: a concepção da pintura como representação de um mundo, uma espécie de espaço do mundo que é percebido no plano do quadro, e que corresponde à postura humana ereta. O topo do quadro corresponde à altura de nossas cabeças erguidas e a borda inferior tende ao local onde pomos os pés. Mesmo nas colagens cubistas de Picasso, em que a concepção de espaço do mundo do Renascimento é quase rompida, ainda há algo que remete a atos implícitos de visão, a algo que já tenha sido realmente visto.

Um quadro que remete ao mundo natural evoca dados sensíveis que são experimentados na postura ereta normal. Assim, o plano do quadro renascentista afirma a verticalidade como sua condição essencial. E a concepção do plano do quadro como uma superfície vertical sobrevive às mais drásticas mudanças de estilo. Quadros de Rothko, Still, Newman, de Kooning e Kline continuam a nos ser apresentados de cima para baixo – como os de Matisse e Miró. São revelações, com as quais nos relacionamos visualmente, da coluna que constitui o corpo humano; e isto não se aplica menos às *drip paintings* de Pollock e aos *Veils* e *Unfurls* de Morris Louis. Pollock de fato lançava a tinta sobre telas estendidas no chão, mas isso era um expediente. Após uma primeira seção de trabalho com a tela no chão, pendurava a tela numa parede – para se familiarizar com ela, segundo costumava dizer; para ver em que direção ela queria seguir. Convivia com a pintura em sua posição vertical, como com um mundo em confronto com sua postura humana. É nesse sentido, a meu ver, que os expressionistas abstratos continuaram ligados à natureza. As *drip paintings* de Pollock não escapam de ser vistas como um emaranhado de arbustos; os *Veils* de Louis respondem à mesma força gravitacional a que está sujeito nosso ser na natureza.³⁴

Entretanto, aconteceu algo na pintura por volta de 1950 – mais claramente (pelo menos segundo minha própria experiência) no trabalho de Robert Rauschenberg e Dubuffet. Ainda podemos pendurar seus quadros – assim como afixamos mapas e projetos arquitetônicos, ou pregamos uma ferradura na parede para atrair a sorte. No entanto, esses quadros não mais evocam campos verticais, mas opacos *flatbeds* horizontais. Eles não dependem mais do que um jornal de uma relação com a posição ereta do homem, da cabeça ao dedo do pé. O plano *flatbed* da pintura faz alusão simbólica a superfícies duras como tampos de mesa, pisos de ateliê, diagramas ou quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que objetos são espalhados, são introduzidos, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas – seja de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.

Repetindo: não é a localização física real da imagem que conta. Não há lei proibindo que se pendure um tapete na parede ou se reproduza uma pintura narrativa como um mosaico no piso. O que tenho em mente é o modo como a imagem interpela nosso psiquismo, seu modo singular de confrontação imaginária, e tendo a considerar a guinada do plano do quadro

da vertical para a horizontal como expressiva da mudança mais radical na temática da arte, a mudança da natureza para a cultura.

Uma mudança dessa magnitude não se produz da noite para o dia, nem como obra de um único artista. Em retrospecto, reconhecemos cada vez mais os sinais premonitórios e os antecedentes – as *Nymphéas* de Monet, ou a transmutação de mar e céu em sinais de somar e diminuir de Mondrian. E os planos pictóricos de uma natureza-morta do cubismo sintético ou de uma colagem de Schwitters sugerem reorientações no mesmo sentido. Mas estes últimos eram objetos pequenos; sua “coisidade” era apropriada a seu tamanho. Em contrapartida, o evento da década de 50 foi a expansão da superfície de trabalho do plano pictórico à grande escala de ambiente do expressionismo abstrato. Talvez Duchamp tenha sido a fonte mais vital. Seu *Grand verre*, iniciado em 1915, ou seu *Tu m'*, de 1918, já não são mais os análogos de um mundo percebido a partir de uma postura ereta, mas matrizes de informação dispostas em posição vertical por questões de comodidade. Além disso, percebemos o sentido de uma mudança de 90 graus em relação à postura de um homem até em algumas daquelas “obras” de Duchamp que antes pareciam não passar de gestos provocativos: o *Porte-manteaux* pregado no soalho e o famoso *Urinoir* inclinado como um monumento.^{34A}

No cenário artístico de Nova York, porém, a grande mudança veio com a obra de Rauschenberg no início dos anos 50. Enquanto o expressionismo abstrato ainda festejava seu triunfo, ele propôs o *flatbed* ou a superfície de trabalho do plano pictórico como o fundamento de uma linguagem artística que iria lidar com uma ordem de experiência diferente. A primeira obra que Rauschenberg admite em seu cânon – *Pintura branca com números* – foi pintada em 1949 numa aula de modelo vivo na Art Student's League, com o jovem pintor voltando as costas para o modelo. O quadro de Rauschenberg, com seus enigmáticos meandros de linhas e números, é uma superfície de trabalho que não pode ser assimilada a nenhuma outra coisa. Alto e baixo estão tão sutilmente confundidos quanto espaço positivo-negativo ou a oposição figura-fundo. Você não pode lê-la como alvenaria, nem como um sistema de pedras que se encaixam, e as cifras escritas podem ser lidas em todos os sentidos. Os traços sobre a tinta molhada acabam por transformar a pintura em uma confirmação de sua própria superfície opaca.

No ano seguinte, Rauschenberg começou a fazer experiências com objetos postos sobre papel de cópia azul e expostos à luz do sol. Já

então estava envolvido com o material físico dos projetos; e no início da década de 50 usou papel de jornal para imprimir suas telas – para preparar o fundo, segundo seus próprios termos –, de modo que sua primeira pincelada surgisse sobre um mapa cinza de palavras.

Considerada com recuo, a mais jocosa das provocações juvenis de Rauschenberg adquire uma espécie de coerência estilística. Ainda nos anos 50, ele foi convidado a participar de uma exposição em torno do nostálgico tema da “natureza na arte” – os organizadores talvez esperando promover uma alternativa à nova pintura abstrata. Rauschenberg participou com uma placa quadrada de grama, sustentada por uma tela de arame de galinheiro e acondicionada numa caixa que podia ser emoldurada e pendurada na parede. O artista visitava regularmente a exposição para regar seu quadro – um deslocamento da natureza para a cultura com uma guinada de 90 graus. Quando apagou um desenho de de Kooning e o expôs como “Desenho de Willem de Kooning apagado por Robert Rauschenberg”, estava fazendo mais do que um gesto de múltiplas implicações psicológicas; estava modificando – para o espectador não menos que para si próprio – o ângulo da confrontação imaginária; deslocando a evocação de Kooning de um espaço do mundo em algo produzido sobre uma escrivaninha.

As pinturas que ele fez no final dessa década incorporaram acessórios não artísticos inesperados: um travesseiro pendurado horizontalmente na parte inferior da moldura (*Canyon*, 1959); uma escada pousada no chão entre os painéis pintados que compunham a pintura (*Winter pool*, 1959-60); uma cadeira presa na superfície da pintura (*Pilgrim*, 1960). Embora penduradas na parede, as pinturas não deixavam de se referir aos planos horizontais em que andamos e nos sentamos, trabalhamos e dormimos.

Quando, no início dos anos 60, ele trabalhou com transparências fotográficas, as imagens – cada qual ilusionista – interferiam umas nas outras, eliminando constantemente todas as sugestões de espaço em função de uma espécie de ruído óptico. Os resíduos e detritos da comunicação – como transmissão de rádio com interferência; ruído e mensagem no mesmo comprimento de onda, visualmente no mesmo plano *flatbed*.

Esse plano da pintura, como na enorme tela chamada *Overdraw* (1963), poderia lembrar uma combinação truncada de um sistema de controle e de um panorama urbano, sugerindo o fluxo incessante de mensagens, estímulos e proibições da cidade. Para manter tudo isso unido, o plano pictórico de Rauschenberg tinha de se tornar uma

superfície a que qualquer coisa alcançável-pensável pudesse aderir. O plano da pintura tinha de ser o equivalente a um mural, ou painel de bordo, ou tela de projeção, com afinidades particulares a tudo o que é raso e retrabalhado – palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, folha de ensaio, diagrama, mapa, vista aérea. Toda superfície plana que recolhe informações constitui um equivalente apropriado ao plano da pintura – radicalmente diferente do plano de projeção transparente que corresponde opticamente ao campo visual do homem. Por vezes, parecia mesmo que a superfície de trabalho de Rauschenberg evocava a própria mente – depósito de entulho, reservatório, centro de controle, repleto de referências concretas livremente associadas, como num monólogo interno – o símbolo externo da mente como um transformador de corrente do mundo externo, absorvendo constantemente dados não processados a serem mapeados num campo saturado.

Para fazer face a seu programa simbólico, as superfícies pictóricas habituais pareciam inadequadas; eram exclusivas e homogêneas demais. Rauschenberg percebeu que sua fantasia exigia um suporte tão duro e neutro quanto uma bancada de trabalho. Se algum elemento de colagem, como uma fotografia, ameaçava evocar uma ilusão tópica de profundidade, a superfície seria manchada ou besuntada de tinta para lembrar sua irreduzível planaridade. A “integridade do plano da pintura” – outrora a marca de uma boa composição – passaria a ser aquilo que é dado. A “planaridade” da pintura não seria doravante um problema maior que a planaridade de uma escrivinha em desordem ou de um piso não varrido. Sobre o plano de uma pintura de Rauschenberg você pode pregar ou projetar qualquer imagem, pois ela vai operar não como o reflexo de um mundo, mas como um recorte de material impresso. E você pode introduzir qualquer material, desde que ele se assente na superfície de trabalho. O velho relógio, em *Third time painting* (1961) de Rauschenberg tem o 12 voltado para a esquerda, porque colocado normalmente, o relógio daria a ilusão de que todo o sistema formaria um plano vertical real – como a parede de uma sala, parte do mundo dado. Ou, no mesmo quadro, a camisa estendida com as mangas esticadas – não como uma roupa no varal, mas prensada por manchas e pingos de tinta, como uma roupa esticada para ser passada. Recorre-se à horizontalidade para manter um *continuum* simbólico: detritos, bancada de trabalho e mente registradora de dados.

Talvez o mais radical gesto simbólico de Rauschenberg tenha se produzido em 1955, quando pegou sua própria cama, besuntou de tinta o travesseiro e a colcha, e a encostou de pé contra a parede. Ali, na

posição vertical da “arte”, ela continua a evocar a eterna companheira de nossa horizontalidade, essa outra maneira de nosso ser, o leito plano em que procriamos, concebemos e sonhamos. A horizontalidade da cama está relacionada ao “fazer”, como o plano vertical da pintura renascentista está relacionado ao “ver”.

Certa vez ouvi Jasper Johns dizer que Rauschenberg era o maior inventor deste século, depois de Picasso. O que ele inventou acima de tudo foi, penso eu, uma superfície pictórica aberta, novamente, ao mundo. Não o mundo do homem do Renascimento, que buscava decifrar os fenômenos atmosféricos olhando pela janela; mas o mundo do homem que gira botões para ouvir uma mensagem gravada: “dez por cento de probabilidade de precipitação esta noite”, transmitida eletronicamente de uma cabine sem janelas. O plano da pintura de Rauschenberg é para a consciência imersa no cérebro da cidade.

O plano pictórico *flatbed* se presta a qualquer conteúdo que não evoque um evento óptico prévio. Como critério de classificação, ele recobre os termos “abstrato” e “figurativo”, *pop* e modernista. Pintores *color-field* como Noland, Frank Stella e Ellsworth Kelly, sempre que suas obras sugerem uma imagem reproduzível, parecem trabalhar com o plano pictórico *flatbed*, isto é, um plano que é fabricado pelo homem e se detém subitamente na superfície pigmentada; já as pinturas de Pollock e Louis permanecem visionárias, e as abstrações de Frankenthaler, a despeito de todo seu modernismo imediato, são, como o expressou recentemente Lawrence Alloway, “uma celebração do prazer humano por aquilo que não é fabricado pelo homem”.³⁵

À medida que incorpora objetos reconhecíveis, o plano *flatbed* da pintura os apresenta como coisas de caráter universalmente familiar feitas pelo homem. As imagens emblemáticas da primeira fase de Jasper Johns pertencem a essa classe; assim também, a meu ver, a maior parte da *pop art*. Quando Roy Lichtenstein pintou, no início dos anos 60, um oficial da Força Aérea despedindo-se da namorada com um beijo, o verdadeiro tema era a imagem da revista em quadrinhos produzida em série; a textura aparente (*ben-day*³⁶) e o desenho estereotipado não deixavam dúvida de que a imagem fosse compreendida como representação de material impresso. A humanidade patética que povoa as pinturas de Dubuffet tem origem nos grafites toscamente traçados, e sua realidade deriva tanto da densidade material da superfície como da pressão emocional que guiou a mão. O desenho de Claes Oldenburg, para citar suas próprias palavras, “se reveste de uma ‘feiúra’ que vem das garatujas e dos padrões dos grafites de rua. Ela celebra a

irracionalidade, a alienação, a violência e a incapacidade de expressão — as forças vitais mórbidas da rua da cidade.”³⁷

E sobre Andy Warhol, David Antin escreveu certa vez um parágrafo que eu gostaria de ter escrito:

Podemos dizer que a imagem mal existe nas telas de Warhol. Por outro lado, isso é parte de seu interesse preponderante pela “imagem deteriorada”, a conseqüência de uma série de regressões a partir de alguma imagem inicial do mundo real. Aqui há na realidade uma série de imagens tiradas de outras imagens, a começar pela transposição da luz incidente em um rosto sobre o precipitado de prata de uma emulsão fotossensível, essa imagem negativa revelada, refotografada numa imagem positiva com inversão de luz e sombra, e a conseqüente indistinção, traduzida ainda pela telegrafia, gravada numa placa e impressa através de uma tela crua com tinta rala em papel de jornal, e a impressão final em *silk-screen* numa cor arroxeadada sobre a tela. Que sobra disso tudo? A impressão de que há alguma coisa ali que reconhecemos, e contudo não conseguimos ver. Diante das telas de Warhol, somos tomados por um terrível embaraço. Essa sensação do colorido arbitrário, a imagem quase apagada e o sentimento de que somos a mais prevalecem. Em algum lugar da imagem há uma proposição. Não é claro.³⁸

A pintura concebida como a imagem de uma imagem. É uma concepção que garante que a apresentação não será diretamente a de um espaço do mundo, e que, não obstante, dará espaço a qualquer experiência como matéria de representação. Essa concepção reintroduz o artista na plenitude de seus interesses humanos, assim como o artista-técnico.

O plano pictórico de múltiplos fins subjacente a essa pintura pós-modernista tornou o caminho da arte novamente não-linear e imprevisível. O que chamei de *flatbed* é mais que uma distinção de superfície, se for entendido como uma mudança no seio da pintura que alterou a relação entre artista e imagem, imagem e espectador. Essa mudança interna, contudo, não passa de um sintoma de mudanças que vão muito além de questões de plano pictórico ou de pintura como tal. Ela é parte de um abalo que atinge todas as categorias artísticas purificadas. As incursões cada vez mais profundas da arte pelo terreno da não-arte continuam a afastar o *connaisseur* como defeitos e desvios da arte por territórios estranhos, deixando os velhos e seguros critérios a ditar as normas para uma planície em erosão.

Notas

1. “Fifth-seventh street” (não assinado), *Fortune*, set. 1946, p.145; e Eric Hodgins e Parker Lesley, “The great international art market”, *Fortune*, dez. 1955, p.118 seg.
2. Ver Fairfield Porter, *Thomas Eakins*, Nova York, 1959, p.26: “Eakins foi um dos primeiros artistas norte-americanos a adotar ... o que James Truslow Adams chamou de ‘a postura rude’. Foi o primeiro artista norte-americano — em contraposição a artesão ou artista popular — a fazer suas pinturas a partir do que estava ali, em vez de se fundar sobretudo na tradição. Conseqüentemente, foi o primeiro a estudar na França e não na Inglaterra ... A retórica que desprezou era inaplicável ao mundo que ao mesmo tempo aceitou e escolheu... A veracidade excluía a formalidade da ‘feitura do quadro’, bem como a espontaneidade da realização ... O intelecto não era em absoluto um organizador, mas um protetor da pureza dos fatos contra o sopro da afetação ... não há quase nenhuma formalidade em suas pinturas, mas uma investigação da forma ... que não prefere nenhum aspecto da natureza a outro.”
3. *Ibid.*, p.28. O comentário de Sloan é citado em Barbara Rose, *American Painting Since 1900*, 1967, p.214. Cf. o seguinte de Angiola R. Churchill, *Art for Pre-Adolescents*, Nova York, 1970, p.2: “Em conformidade com os costumes de nossos pioneiros originais, os educadores norte-americanos têm tido tradicionalmente uma prevenção contra as artes. Numa cultura utilitária, a arte é jogo, e o jogo é coisa pecaminosa e debilitante. O que Leonardo chama ‘o espírito dionisíaco’ foi mantido fora do aprendizado” (George B. Leonard, *Education and Ecstasy*, Nova York, 1968).
4. Cf. o poema “Work” de Kenyon Cox (1856-1919), o mais franco dos acadêmicos norte-americanos antes da Primeira Guerra Mundial: “... Who works for glory misses out the goal; / Who works for money coins his very soul. / Work for the work’s sake, then, and it may be / That these things shall be added unto thee.” [Quem trabalha pela glória não a consegue alcançar; / Quem trabalha por dinheiro amoeda a própria alma. / Trabalha pois pelo amor do trabalho e pode ser / Que essas coisas te sejam dadas por acréscimo.]
5. Carta a seu pai enviada de Madri, em 2 de dezembro de 1869, publicada em Margaret McIlenny, *Thomas Eakins, Who Painted*. Oreland (Pa.), 1946, p.17.
6. James T. Flexner, *American Painting*, Nova York, 1950, p.65.
7. *New York Times*, 12 set. 1967, p.12
8. *Life*, 23 fev. 1968, p.27.
9. Robert Henri, *The Art Spirit*, brochura, Nova York-Filadélfia, 1960, p.56.

10. Ver Joseph Mascheck, "The Panama Canal and some other works of work", *Artforum*, maio 1971, p.38-9.

11. De uma entrevista de agosto de 1970, citada em *Oldenburg*, Sidney Janis Gallery Exhibition Catalogue, Nova York, nov. 1970.

12. *Art News*, dez. 1952.

13. "An interview with Hans Haacke", por J. Siegel, *Arts*, maio 1971, p.18 seg.

14. "Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace. Les membres d'un martyr qu'on écorche, le corps d'une nymphe pâmée, s'ils sont savamment dessinés, comportent un genre de plaisir dans les éléments duquel le sujet n'entre pour rien; si pour vous il en est autrement, je serai forcé de croire que vous êtes un bourreau ou un libertin." In *L'Oeuvre et la vie d'Éugène Delacroix*, Paris, 1927, p.27-8.

15. Baudelaire tinha, é claro, um espírito sutil e generoso demais para dar à sua observação um cunho dogmático. Em outras passagens (como em seu ensaio *Le Peintre de la vie moderne*) ele reclama uma arte que apreenda a aparência característica da modernidade, sem nenhuma alusão a arabescos.

16. Publicado postumamente, Nova York, 1939, p.150.

17. Albert C. Barnes, *The art in painting*, Nova York, 1925, p.408.

18. Clement Greenberg, "Picasso aos 75 anos" (1957), *A&C* [trad. bras., p.76].

19. Cf. "Pintura modernista", nesta edição, p.101.

20. Greenberg, "Abstrato, figurativo e assim por diante" (1954), *A&C* [trad. bras., p.147].

21. Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Nova York, 1963, p.37. Cf. sua análise (p.29-30) da mulher norte-americana ideal tal como apresentada em um número de *McCalls* (jul. 1960) — "reduzida à pura feminilidade, não adulterada".

22. Cf. "Pintura modernista", nesta edição, p.101.

23. "Cézanne" (1951), *A&C*, [trad. bras., p.68].

24. Cf. "Pintura modernista", nesta edição, p.103.

25. *Art News*, out. 1971, p.60.

26. Cf. "Pintura modernista", nesta edição, p.106.

27. Greenberg, "Colagem" (1959), *A&C* [trad. bras., p.86].

28. Esse afresco ocupa a parede do altar da Capela Sistina. (N.T.)

29. Cf. "Colagem" (1959), *A&C* [trad. bras., p.88].

30. A utilização deliberada da oscilação entre superfície e profundidade caracteriza toda a grande pintura. Ela é a inesgotável fonte de riqueza da arte. Mas o grau em que a dualidade resultante se impõe à atenção do espectador depende da cultura e do conjunto de expectativas que ele inclui em sua apreciação. Ele se engana com relação à meta dos grandes mestres se imagina que estes tinham em vista aquela dissolução quase absoluta do plano do quadro que distingue a pintura acadêmica do final do século XIX.

Para tomar um famoso exemplo da arte ilusionista dos grandes mestres — *Menippus*, de Velásquez: o pesado empaste que molda os rolos de pergaminho e os livros no primeiro plano explicitam a tinta. Mas o jarro e o banco no "fundo", onde a tela crua aparece apenas manchada por uma fina camada de pigmento, diz — "é aqui que está a tela". E o mistério palpável da pintura está na presença material do velho filósofo cínico inserida na película ideal entre tela e tinta. Nunca pintura alguma foi mais autodefinidora do que esta.

31. Sobre essa questão de conteúdo: durante a década de 1960 muitos escultores norte-americanos fizeram caixas, algumas esplêndidas. Por obra de alguma maravilhosa coincidência, o momento em que essa caixa, cubo ou dado surgiu pela primeira vez como uma expressão escultural suficiente foi também o momento em que a caixa preta do computador penetrou na consciência geral, por vezes com um significado fatídico. Lembremos o senador Morse, do Comitê de Relações Exteriores do Senado, a interrogar Rusk, o secretário de Estado, em março de 1968 (*New York Times*, 12 de março de 1968, p.16). O senador estava se referindo ao incidente do golfo de Tonkin, quando os norte-vietnamitas atacaram o contratorpedeiro americano *Maddox*. Alegou-se que o navio estava numa patrulha de rotina em águas internacionais, mas, segundo Morse, ele estava envolvido em um ato de provocação deliberada. "Por que a Administração não disse a este comitê no dia 6 de agosto de 1964", perguntou ele, "que o *Maddox* ... estava completamente equipado com aparelhos de espionagem, incluindo a grande caixa preta ... que essa caixa preta no *Maddox* tinha tornado possível estimular os instrumentos eletrônicos do Vietnã do Norte? ..."

É bem possível que a caixa preta eletrônica, o invólucro sem face de funções invisíveis, seja para a imaginação moderna o que a força muscular era para Cellini e a energia mecânica para a geração dos futuristas. Como disse o idoso Thomas Hart Benton numa entrevista recente (*New York Times*, 5 de junho de 1968, p.38): "Olhem para aquele trem! As máquinas daquela época realmente tinham alguma coisa para um artista. Elas não tinham medo de exibir sua força. As máquinas de hoje tapam essa força, encobrem-na." Cf. Derek J. de Solla Price, "Gods in black boxes", in *Computers in Humanistic Research*, org. E. Bowles, Englewood Cliffs, 1967, p.6: "Embora o conceito de 'caixa preta' tenha se tornado hoje em dia lugar-comum em campos tão diversos quanto a computação, a cibernética e a psicologia, a origem histórica da

expressão não é ... clara ... Pelo que sei, a caixa preta foi usada primeiramente como um dispositivo pedagógico na década de 1880, quando foi introduzida nos laboratórios de ensino de física, em particular o Cavendish Laboratory, em Cambridge, na forma de uma caixa que continha uma rede de resistências, indutâncias e capacitâncias que eram conduzidas a um conjunto de terminais montado na caixa ... Essas caixas eram realmente usadas e, no final da década de 1930, algumas delas haviam sido pintadas de preto, presumivelmente para combinar com o simbolismo da natureza obscura de seu interior ... Não sei quem difundiu o termo ... No meu entender, o termo designa um aparelho cujas propriedades de *input* e *output* se conhecem, mas cujo mecanismo interior é desconhecido.

32. Barnes, op.cit., p.408. Para a insistência do autor em sintetizar os elementos da composição ver p.55, 61, 67 e seg.

33. "Quality on Louis", *Artforum*, out. 1971, p.65.

34. O fato de algumas pinturas de Louis poderem realmente ser penduradas de cabeça para baixo é irrelevante. Seu espaço ainda continuará a ser experimentado como gravitacional, quer a imagem sugira véus que tombam ou chamas que se elevam.

34A. Cf. igualmente a sugestão de Duchamp de "utilizar um Rembrandt como tábua de passar roupa" (Salt Seller, *The Writings of Marcel Duchamp*, orgs. Michel Sanouillet e Elmer Peterson, Nova York, 1973, p.32).

35. "Frankenthaler as pastoral", *Art News*, nov. 1971, p.68.

36. Método, inventado por Benjamin Day, de adicionar um tom a uma imagem impressa pela imposição de uma lâmina transparente com texturas sobre a imagem em alguma etapa de um processo de reprodução fotográfica. (N.T.)

37. Citado em Eila Kokkinen, resenha de *Claes Oldenburg: Drawings and Prints*, *Arts*, nov. 1969, p.12.

38. "Warhol: the silver tenement", *Art News*, verão 1966, p.58.

Nota das organizadoras

Texto baseado em uma conferência pronunciada no Museum of Modern Art de Nova York em março de 1968. A última parte do presente texto foi publicada em *Artforum*, março de 1972.

A edição de outono de 1939 da *Partisan Review* publicou um artigo de Clement Greenberg intitulado "Vanguarda e kitsch" ao qual se seguiu, quatro números depois, em julho-agosto de 1940, outro amplo ensaio sobre arte moderna, "Rumo a um mais novo Laocoonte".¹ Esses dois artigos, acredito eu, preparam o terreno para a atividade posterior de Greenberg como crítico e estabelecem as linhas principais de uma teoria e história da cultura considerada desde 1850 – desde, digamos, Courbet e Baudelaire. Em 1961, Greenberg reeditou "Vanguarda e kitsch", sem procurar atenuar sua hostilidade cáustica em relação ao capitalismo, como o texto de abertura de sua coletânea de ensaios críticos, *Art and Culture*. "Rumo a um mais novo Laocoonte" não foi republicado, talvez porque o autor considere que apresentou seus argumentos de maneira mais eficaz em alguns de seus textos posteriores, mais específicos, incluídos em *Art and Culture* – os ensaios sobre a "Colagem"² ou "Cézanne", por exemplo, ou os breves parágrafos sobre "Abstract, representational and so forth". Não estou certo de que o autor tenha feito bem em omitir esse texto: a meu ver, ele é brilhante, cristalino e extraordinariamente equilibrado em sua defesa da arte abstrata e da cultura de vanguarda; e certamente seus argumentos são reproduzidos diretamente, por vezes quase *ipsis litteris*, no estudo teórico mais famoso que foi publicado em *Art and Literature* (primavera 1965) com o título mais despojado de "Pintura modernista".³

Os ensaios de 1939 e 1940 já faziam uma defesa do que viriam a ser os principais compromissos e preocupações de Greenberg como crítico. E os argumentos propostos, como o próprio autor admite no final de "Rumo a um mais novo Laocoonte", são fundamentalmente históricos. "Vejo", escreve Greenberg ali, "que não apresentei nenhuma explicação para a atual superioridade da arte abstrata além de sua justificação histórica. Assim, o que escrevi tornou-se uma apologia histórica da arte abstrata." ("LN", p.58). A relativa surpresa que o

autor declara pelo fato do texto “ter se tornado” uma apologia à maneira histórica não deve, é claro, ser tomada ao pé da letra. Pois, como Greenberg havia afirmado em “Vanguarda e kitsch”, a consciência histórica foi a chave da façanha da vanguarda – isto é, de sua capacidade de salvar alguma coisa do colapso da ordem cultural burguesa. “Parte da sociedade burguesa ocidental”, escreve Greenberg, “produziu algo jamais visto até então: cultura de vanguarda. Uma consciência superior da história – mais precisamente, o surgimento de um novo tipo de crítica da sociedade, a crítica histórica – tornou isso possível(...) Não foi por acaso, portanto, que o nascimento da vanguarda coincidiu cronologicamente – e geograficamente também – com o primeiro surto de desenvolvimento do pensamento revolucionário científico na Europa.” (“VK”, p.28). Com estas últimas palavras ele se refere acima de tudo, preciso dizer, ao pensamento de Marx, a quem o leitor é implacavelmente dirigido no final do ensaio, após uma descrição melancólica e justa da capacidade que tem o fascismo de fornecer “arte para o povo”: “Nesse caso, como em qualquer outra questão, torna-se hoje necessário citar Marx palavra por palavra. Hoje já não nos voltamos para o socialismo na esperança de uma nova cultura – que surgirá inevitavelmente, desde que de fato tenhamos socialismo. Hoje nos voltamos para o socialismo *simplesmente* para preservar a cultura viva que temos agora, qualquer que seja ela.” (“VK”, p.41).

Não pretendo apresentar, como uma espécie de revelação de minha parte, o fato de a teoria cultural de Greenberg ter sido originalmente marxista em suas ênfases e, na verdade, em sua atitude diante do que constituiria uma explicação, nesses assuntos. Se chamo atenção com tal insistência para o procedimento marxista e histórico é em parte porque isso poderá fazer com que meu próprio modo de proceder mais adiante neste artigo pareça um pouco menos arbitrário. Pois acabarei por discordar do marxismo desses ensaios e de sua história, e quero deixar claro que, a meu ver, fazê-lo é discordar das suas potencialidades assim como de sua orientação central.

Mas tenho de admitir que há dificuldades aqui. Os ensaios em questão são bastante breves. Eles são, a meu ver, extremamente bem escritos: não foi à toa que a *Partisan Review* qualificou Greenberg, diante de sua primeira contribuição para a revista no início de 1939, como “um jovem escritor que trabalha na alfândega de Nova York” – que belo e perfumado *pedigree* de vanguarda! A linguagem desses artigos é vigorosa e fácil, sempre direta, abençoadamente livre dos jogos de palavras marxistas. No entanto, o preço pago por tal lucidez, como tantas vezes acontece, é certa

falta de explicitação – certa tendência a contornar elegantemente as questões difíceis, lá onde, do contrário, seria inevitável recorrer ao pesado arsenal dos conceitos de Marx, estragando um pouco a fluidez da prosa entre um firme enunciado e outro. O marxismo, em outras palavras, fica em grande parte implícito; é afirmado esporadicamente, num intuito impertinente e belicoso, *como* o quadro de referência do ensaio, mas resta ao leitor a tarefa de determinar de que modo exatamente ele opera na história e na teoria apresentada – em que essa história e essa teoria se fundam, na linha dos postulados marxistas relativos a classe e capital, ou mesmo a base e superestrutura. É isto que pretendo fazer neste artigo: interpretar e extrapolar a partir dos textos, ainda que sob o risco de fazer seu marxismo se declarar mais estridentemente do que o “jovem escritor” parece ter desejado. E devo admitir de saída que há vários pontos no que se segue em que fico genuinamente sem saber se estou divergindo dos argumentos de Greenberg ou explicando-os de modo mais completo. Isso não me preocupa em demasia, desde que estejamos alertas para o perigo especial deste caso, em que lidamos com uma prosa tão transparente e contudo tão comedida, e desde que possamos concordar que o projeto em geral – forjar uma interpretação marxista de textos que se situam eles próprios na tradição marxista – é razoável.⁴

Devo portanto acrescentar uma ou duas palavras para lembrar que conotações tinha “marxismo” para um escritor da *Partisan Review* em 1939. Não preciso, espero, me alongar sobre o fato de que *havia* uma variada e considerável cultura marxista em Nova York nessa época; não era vigorosa, não era profunda, mas tampouco insignificante ou inconsistente, como acontecia na Inglaterra nos mesmos anos; e vale a pena detalhar quão bem as páginas da *Partisan Review* em 1939 e 1940 espelhavam a peculiaridade e a variedade dessa cultura, bem como seu sentimento de uma derrocada iminente. A edição em que o “mais novo Laocoonte” foi publicado se abria com um belicoso artigo de Dwight MacDonal intitulado “National defense: the case for socialism”, cujas seções traziam os subtítulos “Morte de um mundo” e “Que devemos fazer para ser salvos?”. O artigo foi um preâmbulo para as “Ten propositions on the war” que MacDonal e Greenberg iriam assinar conjuntamente um ano depois, em que defenderam – ainda nos dias sombrios de 1941 – a abstenção revolucionária de uma guerra entre Estados nacionais capitalistas. Era uma época sombria, portanto, em que muitas vezes se mostrava difícil sustentar convicções marxistas, mas, ainda assim, uma época caracterizada por certa energia e abertura do pensamento marxista, mesmo em seus momentos de dúvida. MacDonal

acabara de concluir uma série de artigos – aliás excelentes, escritos de um ponto de vista anti-stalinista – sobre o cinema soviético finais e seu público. (Ele constitui um ponto de referência capital nas seções finais de “Vanguarda e kitsch”.) No outono de 1938, podia-se ver Edmund Wilson zombando de “The marxist dialectic” no mesmo número em que era publicado “Manifesto: towards a free revolutionary art”, de André Breton e Diego Rivera. Philip Rahv fazia uma complementação marxista de “The twilight of the thirties” ou “What is living and what is dead”. *Ville conquise*, de Victor Serge foi publicado parcialmente, em tradução. Meyer Shapiro iniciava uma polêmica com *Rumo à estação Finlândia*, e Bertram Wolfe resenhou o excelente livro de Boris Souvarine sobre Stalin.

E assim por diante. O que interessa é simplesmente que isso *era* uma cultura marxista – caótica e superficial, sob muitos aspectos, mas uma cultura marxista digna desse nome. Seu apetite pela cultura européia – pela arte e a poesia francesas, em particular, era arguto e discriminado, sobretudo se comparado aos posteriores entusiasmos novaiorquinos pelos franceses. Foi a época em que Lionel Abel estava traduzindo Lautréamont, e Delmore Schwartz, *Une saison en enfer*. As páginas da *Partisan Review* estampavam Wallace Stevens ao lado de Trotski, Paul Éluard junto de Allen Tate, “East Coker” – estou sendo escrupuloso aqui – logo após “Marx and Lenin as Scapegoats”. Não há dúvida de que o *glamour* de todos eles é enganoso; mas podemos dizer, no mínimo, feitas todas as reservas, que um rol comparável de nomes e títulos de qualquer outro período pareceria leviano ao ser comparado com este.

A primeira contribuição de Greenberg para a revista, no início de 1939, foi uma resenha de *A penny for the poor*, romance de Bertolt Brecht calcado na *Ópera dos três vinténs*. Aí Greenberg discutia, severamente mas com empatia, a “exasperante” monotonia formal que resultava, a seu ver, do esforço de Brecht para escrever uma parábola – uma ficção *consistente* – da vida sob o capitalismo. No mesmo número que “Vanguarda e kitsch”, foi publicada a transcrição de uma entrevista feita também por Greenberg, no ano anterior, com Ignazio Silone. As perguntas do entrevistador revelavam seus compromissos sem possibilidade de erro: “Qual pensa que deveria ser, à luz das relações que eles mantêm com os partidos políticos”, perguntava ele, “o papel dos escritores revolucionários na situação atual?”; e depois, “Quando fala de liberdade, está querendo dizer liberdade *socialista*?”; e depois, “Leu o panfleto de Trotski, *A moral deles e a nossa*? Que pensa a respeito?”⁵

Estou consciente do absurdo de dar mais atenção às perguntas de Greenberg do que às brilhantes respostas de Silone; mas pode-se entender o sentido de tudo isto para alguém que está interessado, no final das contas, em ler as entrelinhas de “Rumo a um mais novo Laocoonte”. E espero que assim, quando eu usar, daqui a pouco, a expressão “trotskismo eliotiano” para qualificar a postura de Greenberg, tal cunhagem pareça menos forçada. Talvez devamos até acrescentar Brecht a Eliot e Trotski aqui, pois parece que o exemplo de Brecht foi especialmente vívido para Greenberg por volta de 1940, já que representava um difícil e vigoroso contra-exemplo de tudo o que o crítico desejava ver como a principal tendência da atividade de vanguarda: simbolizando o engajamento ativo na luta ideológica, não a indiferença a ela, e sugerindo que tal luta não era necessariamente incompatível com o trabalho no *meio* do teatro, tornando esse meio explícito e opaco à melhor maneira da vanguarda. (É uma pena que Greenberg, pelo que eu saiba, tenha escrito somente sobre os romances e a poesia de Brecht.⁶ Sem dúvida teria tido críticas a fazer também sobre o teatro épico de Brecht, mas a natureza de sua crítica – e especialmente de sua discussão da tensão entre concentração formal e propósito político – poderia igualmente nos ter revelado muito sobre os fundamentos de sua opção definitiva pela “pureza” como o único ideal artístico viável.)

Tudo isto veio à guisa de preâmbulo histórico: se vamos ler os ensaios de Greenberg datados de 1939 e 1940, é necessário, acredito, manter esta história em mente.

Permitam-me começar minha interpretação propriamente dita afirmando de forma sumária o que considero como os principais argumentos de “Vanguarda e kitsch” e de “Rumo a um mais novo Laocoonte”. São, como já disse, explanações históricas da trajetória da arte de vanguarda desde meados do século XIX. Estão dominados pela singularidade do momento da vanguarda – aquele momento em que “parte da sociedade burguesa ocidental... produziu algo de até então inaudito”; dominados por sua singularidade e não especialmente otimistas com relação às suas possibilidades de sobrevivência face a uma iminente derrocada da civilização burguesa. Pois esse é o contexto em que uma cultura de vanguarda ganha existência: ela é uma reação peculiar e única, a uma situação cultural que está longe de não ter precedentes – em poucas palavras, a decadência de uma sociedade, a característica exaustão e desordem de uma cultura nos estertores da morte. “Vanguarda e kitsch” é explícito quanto a este ponto: a sociedade ocidental no século XIX atingiu aquela fase fatal em que, como a Grécia de Alexandre ou a China

tardia dos mandarins, se tornou “cada vez menos capaz de justificar a inevitabilidade de suas formas particulares” e, assim, de manter vivas “as noções consensuais das quais, forçosamente, artistas e escritores dependem em grande parte para se comunicar com seu público” (“VK”, p.27). Uma situação como essa geralmente é fatal para a seriedade da arte. No fim de uma cultura, quando todas as verdades da religião, do poder, da tradição e do estilo – em outras palavras, todo o cimento ideológico da sociedade – são negadas, postas em dúvida ou aceitas por conveniência e já não são vistas como *exigindo* grande coisa –, num momento como esse “o escritor ou artista deixa de ser capaz de avaliar a reação de seu público aos símbolos e referências com que trabalha”. No passado isso havia significado uma arte que, em consequência, deixava de lado as questões realmente importantes e se contentava com o “virtuosismo de pequenos detalhes formais, sendo todas as questões mais amplas decididas a partir dos precedentes estabelecidos pelos grandes mestres” (“VK”, p.28).

Evidentemente, diz Greenberg, houve uma “decadência de nossa atual sociedade” – as palavras são dele – que corresponde de muitas maneiras a todos esses sombrios precedentes. O que é novo é o procedimento da arte nessa situação. Não há dúvida de que a cultura burguesa está em crise, mais ou menos incapaz desde Marx “de justificar o caráter inevitável de suas formas particulares”; mas ela gerou, em parte contra si mesma, em parte a seu próprio favor, uma tradição artística peculiar e duradoura – aquela que denominamos modernista e que Greenberg chamava na época, usando o rótulo que ela própria se dava, de vanguarda. “Seria a tarefa da vanguarda desempenhar, em oposição à sociedade burguesa, a função de encontrar formas culturais novas e adequadas para a expressão dessa mesma sociedade, sem sucumbir, ao mesmo tempo, às suas divisões ideológicas e à sua recusa em permitir às artes serem sua própria justificação.” (“LN”, p.49).

Há aqui várias ênfases que merecem ser distinguidas. Em primeiro lugar, a vanguarda é “parte da sociedade burguesa ocidental”, e no entanto, de uma forma importante, afastada dela: precisando, nos termos de Greenberg, do verniz revolucionário do próprio “conceito de ‘burguês’ de modo a definir o que eles próprios *não* eram” (“VK”, p.28), mas, ao mesmo tempo, desempenhando a função de encontrar formas “para a expressão” da sociedade burguesa e presa a ela “por um cordão umbilical de ouro”. É esta a passagem crucial: “é a elas [as classes dominantes] que a vanguarda pertence. Nenhuma cultura pode se desenvolver sem uma base social, sem uma fonte estável de receita. [Neste ponto, poderíamos objetar imediatamente ao que parece

ser o economismo canhestro do texto: “base social” é uma coisa, “fonte de receita” é outra, a frase parece anular a diferença. Mas deixemos isto passar por enquanto.] E, no caso da vanguarda, isto [base social] era providenciado por uma elite interna às classes dominantes dessa sociedade da qual a vanguarda pretendia estar desvinculada, mas à qual sempre continuou ligada por um cordão umbilical de ouro” (“VK”, p.31).

Esta é a primeira ênfase: o contraditório “pertencimento-mútuo-em-oposição da vanguarda e de sua burguesia”; e a consciência – a consciência premente e ansiosa – dessa “conexão-na-diferença” sendo atenuada, chegando à beira da ruptura. Pois a “cultura está sendo abandonada por aqueles a quem realmente pertence: nossas classes dominantes” (“VK”, p.31): a vanguarda, em sua especialização e distanciamento, *sempre havia sido* um indício desse abandono, e agora parecia que a ruptura estava prestes a se consumir.

A segunda ênfase: a vanguarda é um meio de proteger a arte contra “divisões ideológicas”. “A confusão e a violência ideológica” são os inimigos da força e da concentração artísticas: a arte busca um espaço que lhe seja próprio, longe delas, longe da interminável incerteza dos significados da sociedade capitalista (“VK”, p.29). É clara a relação disto com minha especulação anterior acerca de Greenberg e Brecht, e não vou insistir nesse ponto aqui, exceto para dizer que este raciocínio envolve um lance especial e refutável: comparar as condições em que, no capitalismo avançado, os significados da classe dominante são ativamente discutidos com aquelas em que, no Egito helenístico, por exemplo, os significados estabelecidos se banalizavam e se tornavam objeto de ceticismo – isso é comparar coisas completamente díspares. É pôr lado a lado uma época de dissolução econômica e cultural – uma época de letargia e indiferença – e uma de luta de classes articulada e selvagem. O capital pode estar incerto quanto a seus valores, mas não está exaurido; a burguesia pode não ter crenças dignas desse nome, mas não está disposta a admiti-lo; ela é hipócrita, não cética. E a vanguarda, eu diria, tem considerado regularmente, e corretamente, uma *vantagem* para a arte as condições particulares da “confusão e da violência ideológicas” sob o capitalismo; ela tem desejado participar do processo geral, confuso, de negação, não vendo contradição necessária (muito pelo contrário) entre fazer isso e chegar novamente a um acordo com seu “meio”.

Mas voltarei a isto mais adiante. Por enquanto basta assinalar esta segunda ênfase, e a terceira: a idéia de que um propósito fundamental da vanguarda foi se opor à “recusa”, pela sociedade burguesa, “a permitir

às artes se justificarem a si mesmas”. Esta é a ênfase que conduz às teses mais conhecidas – e incisivas – dos ensaios em questão, que indicarei de modo ainda mais breve: a descrição da arte de *ersatz*, produzida para o consumo das massas pelas classes dominantes do capitalismo avançado, como parte de seu vil manejo de cena da democracia, sua tentativa – que se torna perfunctória nos últimos tempos – de simular “que as massas realmente governam”; e a sutil exposição das principais linhas na história da vanguarda e do modo como todas elas conspiraram para estreitar e elevar a arte “à expressão de um absoluto” (“VK”, p.29). O alvo foi a pureza, a despeito de todos os desvios e enganos. “As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarcia. A pureza na arte consiste na aceitação ... das limitações do *meio* ... As artes, portanto, foram tangidas de volta [o fraseado é estranho e calculado] a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas” (“LN”, p.53-4). A lógica é inelutável; ela “mantém o artista numa situação difícil”, e com freqüência atropela as intenções mais impuras e mal-avisadas:

Boa parte dos artistas – senão a maioria – que deu contribuições importantes para o desenvolvimento da pintura moderna chegou a ela com o desejo de explorar a ruptura com o realismo imitativo em busca de uma expressividade mais forte, mas a lógica do desenvolvimento foi tão inexorável que, no final das contas, sua obra não passou de um degrau a mais rumo à arte abstrata, e a uma maior esterilização dos fatores expressivos. Foi assim, quer o artista fosse Van Gogh, Picasso ou Klee. Todos os caminhos levaram ao mesmo lugar. (“LN”, p.58)

Isso basta como sumário. Não desejo me entregar agora, por maior que seja a tentação, a questões sobre casos específicos (Isso se aplica de fato a Van Gogh? Qual é o equilíbrio entre meio e ilusão na colagem? etc.). O argumento de Greenberg sem dúvida provoca questões desse tipo, como costuma ocorrer com os argumentos, mas quero me restringir, se puder, à descrição de sua lógica geral, inexorável ou não, escolhendo meus exemplos por sua relação com a questão essencial do autor.

Permitam-me voltar ao início de “Vanguarda e kitsch”. Parece ser um pressuposto não formulado deste artigo – e a meu ver um pressuposto inteiramente razoável – que houve um tempo, antes da vanguarda, em que a burguesia, como qualquer classe dominante normal, possuía uma cultura e uma arte que eram direta e reconhecidamente próprias. E na

verdade sabemos o que esta afirmação significa: sabemos o que significa, sejam quais forem as restrições e os equívocos, chamar Chardin e Hogarth de pintores burgueses, ou Samuel Richardson e Daniel Defoe de romancistas da classe média. Podemos nos transportar para um século adiante e ainda nos sentiremos seguros em qualificar Balzac e Stendhal do mesmo modo, ou Constable e Géricault. Evidentemente, sempre há graus de diferença e dissociação – a política de Balzac, a alienação de Géricault, a clientela régia de Chardin – mas a burguesia, podemos dizer, *possuía* essa arte num sentido forte: a arte ditava, elucidava e criticava as experiências da classe, sua apresentação e seus valores; ela respondia às suas demandas e pressupostos. Havia uma cultura burguesa característica; essa arte é parte das provas de que dispomos para fazer tal afirmação.

Mas é claro também que, do final do século XIX em diante, a nitidez e a coerência dessa identidade burguesa começaram a esmaecer. “Esmaecer” é uma palavra demasiado fraca e passiva, creio. Eu diria que a burguesia foi obrigada a dismantelar sua identidade bem definida, como parte do preço que pagou para manter o controle social. Como parte de sua luta pelo poder sobre outras classes, subordinadas e sem voz na ordem social mas não apaziguadas, ela foi obrigada a abrir mão de seu direito sobre a cultura – e, em particular, obrigada a abrir mão do direito – o que é palpável em Géricault ou Stendhal, por exemplo – de assumir, controlar e preservar os valores absolutos da aristocracia, os valores da classe que estava desalojando. “É Atenas que queremos”, exclamou Greenberg uma vez numa nota de rodapé, “cultura formal com sua infinidade de aspectos, sua exuberância, sua ampla abrangência” (“VK”, p.42). Acrescentem-se a essas qualidades intransigência, intensidade e risco na vida das emoções, estima ardente pela honra e desejo de acurada autoconsciência, desprezo pelo lugar-comum, paixão pela ordem, insistência em conferir harmonia ao mundo: não são estas, afinal, as qualidades que tendemos a associar à própria arte, em seus momentos mais elevados, na tradição ocidental? Mas são especificamente valores superlativos da classe dominante feudal: são aqueles valores que a burguesia acredita ter herdado e aqueles que ela optou por abandonar porque, com as lutas de classe ocorridas de 1870 em diante, tornaram-se uma responsabilidade cultural.

Daí o que Greenberg chama de kitsch. O kitsch é o indício de uma burguesia que planeja perder sua identidade, privando-se dos inconvenientes valores absolutos de *Le rouge et le noir* ou de *O juramento*

dos Horácios. Trata-se de uma arte e uma cultura de assimilação instantânea, de abjeta conformidade com o cotidiano, de negação da dificuldade, presunção de indiferença, igualdade diante da imagem do capital.

O modernismo nasceu em reação a esse estado de coisas. É possível ver aqui, espero, a dificuldade peculiar que se apresenta. Havia existido outrora, permitam-me repetir, uma identidade burguesa e uma cultura burguesa clássica do século XIX. Mas quando a própria burguesia fundou as formas da sociedade de massas, e com isso entrincheirou seu poder, ela forjou uma pseudo-arte e uma pseudocultura massificadas e destruiu suas *próprias* formas culturais – estas haviam, lembrem-se, amadurecido ao longo de muito tempo, durante séculos de paciente acomodação ao domínio aristocrático ou absolutista e de oposição a ele. Agora Greenberg diz, a meu ver com razão, que existe algum tipo de ligação entre essa burguesia e a arte da vanguarda. A vanguarda está empenhada em encontrar formas para a expressão da sociedade burguesa: estas são, mais uma vez, palavras de “Rumo a um mais novo Laocoonte”. Mas que poderia isto significar, exatamente, na época da decomposição burguesa tão eloqüentemente descrita em “Vanguarda e kitsch”? Parece que o modernismo está sendo apresentado como arte burguesa na ausência de uma burguesia, ou, mais precisamente, como arte aristocrática na época em que a burguesia abre mão de suas pretensões à aristocracia. E como poderá a arte manter viva a aristocracia? Mantendo-se *ela própria* viva, como o canal remanescente da concepção aristocrática da experiência e de seus modos; preservando seus próprios recursos, seus meios; proclamando esses recursos e meios como seus valores, como significados em si mesmos.

É esta, penso, a essência da argumentação. Parece-me que Greenberg tem consciência do paradoxo envolvido em sua burguesia preservadora da vanguarda, em suas formas mais elevadas e rigorosas, para uma burguesia que, no sentido assim proposto, não existe mais. Ele aponta o paradoxo, mas acredita que a solução para o mesmo provou ser, na prática, a densidade e a resistência dos valores artísticos por si próprios. Estes são, por assim dizer, o repositório de um afeto e uma inteligência que outrora foram inerentes a uma forma de vida complexa, mas já não o são, constituem a forma concreta da intensidade e da autoconsciência, a única que restou, e portanto a forma a ser preservada a todo custo e mantida de algum modo à margem da devastação circundante.

Trata-se de um quadro rigoroso e implacável da cultura sob o capitalismo, e a intensidade de sua amargura e perplexidade ainda me parece se justificar. Trotskismo eliotiano, como o chamei antes; a cadência se

deslocando linha a linha de “Socialismo ou barbárie” para “Shakespeare e o estoicismo de Sêneca”. (E me pergunto: seria Greenberg um leitor de *Scrutiny*? Ela era muito lida em Nova York na época, acredito eu.)⁷ De sua cidadela eliotiana ele percebe, e certamente com razão, que muito da grande arte do século anterior, incluindo alguma que se declarara de vanguarda e antiburguesa, fora produzida graças ao patrocínio e aos apetites mentais de certa fração da classe média. Havia de algum modo *pertencido* a uma *intelligentsia* burguesa – a uma fração da classe preocupada em se mostrar “progressista” em seus gostos e atitudes e muitas vezes aliada à causa não só da experimentação artística como da reforma social e política. E sem dúvida é também verdade que, no capitalismo avançado, essa *intelligentsia* independente, crítica e progressista foi condenada à morte por sua própria classe. Pois o capitalismo avançado – expressão com que designo a ordem que emergiu da Grande Depressão – é um período de uniformidade cultural: um nivelamento, um estreitamento das elites burguesas anteriores, uma diminuição da distância entre classes, e entre setores da mesma classe. Nesse caso, a distância entre a *intelligentsia* e a *inintelligentsia* burguesas praticamente desaparece: hoje em dia, podemos dizer que em geral é impossível distinguir uma da outra.

(E para que isto não seja tomado como mera insolência, apresso-me em acrescentar que tipo de distância tenho em mente – e distância aqui não significa indiferença, mas precisamente uma diferença ativa, desconfortável, em relação à classe a que se pertence – é a que existia, por exemplo, entre o salão de Walter Lippmann e a classe média americana de seu tempo; ou a que existia entre o círculo formado em torno de Léon Gambetta e o ambiente geral da Ordem Moral. Este último exemplo vem muito a calhar, já que suas conseqüências para a cultura foram tão claras; basta lembrar as realizações de Antonin Proust em sua breve passagem pela Direction des Beaux-Arts, ou o patrocínio e a amizade de George Clemenceau a Claude Monet.)⁸

Essa descrição da cultura é apropriadamente sombria, como disse, e encontra seus ecos adequados em Eliot, Trotski, F. R. Leavis e Brecht. Contudo – e aqui finalmente passo à crítica –, estas me parecem ser coisas extremamente pouco condizentes com sua visão final de arte e de valor artístico. Vou propor três, ou talvez quatro, tipos de crítica dessa visão: em primeiro lugar, vou assinalar as dificuldades envolvidas na própria noção de que a arte se torna uma fonte de valor independente; em segundo lugar, vou discordar de um dos elementos centrais da análise que Greenberg faz desse valor, sua interpretação do “meio” na arte de

vanguarda; e, em terceiro lugar, vou tentar remodelar seu esboço da lógica formal do modernismo, de modo a incluir aspectos da prática da vanguarda que ele ignora ou subestima, mas que acredito serem inseparáveis dos que ele vê como supremos. O que vou apontar aqui – para não fazer mistério – são *práticas de negação*⁹ na arte modernista que me parecem a própria forma das práticas de pureza (o reconhecimento e a aprovação do meio) que Greenberg exalta. Finalmente, vou sugerir alguns tipos de relação existentes entre as três críticas: em particular, a relação entre essas práticas de negação e a questão de artistas burgueses conseguirem existir sem uma burguesia. Serei breve, e as críticas poderão parecer esquemáticas. Mas minha esperança é que, por serem de todo modo simples objeções a pontos de uma argumentação que se revela palpavelmente fraca, elas pareçam bastante razoáveis.

A primeira discordância poderia ser introduzida pela formulação da seguinte pergunta (wittgensteiniana): *como* seria exatamente, para a arte, possuir seus próprios valores? Em outras palavras, não só ter um conjunto de resultados e procedimentos peculiares, mas tê-los de certo modo como sendo, ou fornecendo, os padrões segundo os quais os efeitos e procedimentos são considerados válidos? Posso igualmente dizer desde já que parece haver, à primeira vista, algumas dificuldades lógicas insuperáveis aqui, e é muito possível que elas tornem definitivamente impossível chegar a uma resposta coerente para a pergunta wittgensteiniana. Mas prefiro dar – ou esboçar – uma espécie de resposta *histórica* à pergunta, em que de início o sentido de tal pergunta possa ser esclarecido.

Vamos admitir que Greenberg possa estar certo, *grosso modo*, quando diz, em “Vanguarda e kitsch”, que uma “distinção razoavelmente constante” tem sido feita “entre aqueles valores que só podem ser encontrados na arte e aqueles que podem ser encontrados fora dela” (“VK”, p.35). Perguntemos, porém, como essa distinção foi realmente feita – feita e conservada, como uma oposição ativa – na prática, no primeiro momento de apogeu da arte chamada de vanguarda. No interesse do colorido dramático, podemos escolher o exemplo do jovem especulador Dupuy, que em 1890 Camille Pissarro qualificou de “*mon meilleur amateur*” e que se matou no mesmo ano, para a consternação de Pissarro, porque acreditava estar à beira da falência. A imagem que possamos ter de um patrono como esse é, ela própria, necessariamente especulativa, mas o que quero sugerir aqui não é nada de muito discutível. Tudo parece indicar que Dupuy era alguém capaz de apreciar o *isolamento* da arte, suas dificuldades e seu apelo

irredutíveis. Provavelmente foi isso que lhe valeu o respeito de Pissarro e o levou a comprar a arte mais problemática de seu tempo. (Isso num momento, vale lembrar, em que os patronos e os *marchands* habituais de Pissarro haviam sumido silenciosamente, à procura de alguma coisa menos esquisita). Mas eu sugeriria que ele via também – e de certo modo insistia nisso – uma espécie de consonância entre a experiência e o valor que a arte tinha a oferecer e aqueles pertencentes à sua vida cotidiana. A consonância não precisava ser direta e, na verdade, não podia ser. Dupuy não estava à procura de imagens animadas da Bolsa de Valores – do tipo que poderia ter conseguido junto a Jean Béraud – nem de cenas *à la* Degas, em que poderia ter reencontrado, de maneira dramatizada, as transformações e transtornos da vida na cidade grande. Em vez disso, ele comprava paisagens e parece ter tido uma predileção por aquelas pintadas à maneira neo-impressionista – isto é, pintadas de um modo que procurava ser rigoroso, discreto e uniforme, executado com uma regularidade desabusada, aparentemente científica, certamente analítica. E todas essas qualidades, podemos adivinhar, ele as apreciava e exigia como os sinais da independência da arte.

No entanto, com certeza podemos dizer também que sua abertura para tais qualidades, sua capacidade de compreendê-las, fundava-se numa percepção que tinha de um certo jogo entre a ocorrência dessas qualidades na arte e na vida – na sua vida, em que aparentemente não era feliz, mas que se encontrava ainda na fronteira do capitalismo. E quando lembramos o que *era* o capitalismo em 1890, tornamo-nos certamente mais capazes de compreender por que Dupuy investiu em Georges Seurat. Pois tratava-se de um capital ainda confiante em seus poderes, mesmo que abalado; e não apenas confiante, mas escrupuloso; ainda em diálogo ativo com a ciência; ainda produzindo retóricas e modos de avaliar a experiência característicos; ainda consciente de seus próprios valores – as provas de racionalidade, o poder nascido da observação e do controle; ainda, se preferirem, acreditando na mercadoria como uma (desconcertante) forma de liberdade.

Minha idéia está clara, espero. Acredito que foi a interação entre esses valores e os valores da arte que tornou a distinção entre eles ativa e possível – tornou-a uma distinção propriamente dita, em contraposição a uma disjunção absoluta. No caso de Dupuy, havia diferença-e-contudo-consonância entre os valores que contribuíam para sua própria percepção burguesa na vida prática e aqueles que ele exigia da pintura de vanguarda. Os fatos da arte e os fatos do capital

estavam em ativa tensão. Eles ainda estavam negociando entre si, um ainda conseguia eventualmente, em casos particulares como o de Dupuy, pôr em dúvida as categorias do outro.

Isso, ao que me parece, é o que significa “distinção razoavelmente constante [sendo] feita entre aqueles valores que só podem ser encontrados na arte e aqueles que podem ser encontrados fora dela”. Trata-se de uma distinção negociada, e críticos como Diderot, Baudelaire ou Félix Fénéon seriam agentes ativos da negociação. Para críticos como esses, e para a arte a que tipicamente se dedicam, é verdade que os valores que uma pintura oferece se revelam, repetidamente e com veemência, tão diferentes quanto irredutíveis. E entendemos a insistência de Fénéon; mas ela nos impressiona ainda mais precisamente porque os valores são considerados diferentes como parte de uma dialética cultural real, com o que quero dizer que eles estão visivelmente, no texto, sob a pressão das demandas e avaliações feitas pela classe dominante do exercício de seu domínio – os significados que ela cria e dissemina, os tipos de ordem que ela propõe como seus. É essa pressão – e o modo como ela é exercida na relação de patronagem ou na imagem que o artista faz de seu público – que impede que os valores da arte se tornem um mero cânon acadêmico.

Espero que esteja claro como essa análise dos padrões artísticos – e particularmente dos modos como o isolamento da arte como prática social é assegurado – poria em xeque a esperança de Greenberg de que a arte poderia se tornar por si mesma provedora de valores. Penso, no entanto, que posso pôr essa crença em questão de maneira mais eficaz simplesmente voltando os olhos para alguns dos fatos de arte que Greenberg considera terem se convertido, de certo modo, em valores: tomarei portanto, no interesse da simplicidade, o fato notório da “planaridade”. Ora, é sem dúvida verdade que, a partir de Courbet, a planaridade literal da superfície do quadro foi redescoberta por pintores a intervalos regulares como um fato sensacional. Mas penso que a pergunta que deveríamos fazer nesse caso é *por que* essa presença simples, empírica, continuou sendo interessante para a arte. Como pôde um fato, um efeito ou um procedimento se tornar um valor desse modo? O que o teria tornado tão presente?

Não precisamos ir muito longe em busca de uma resposta. Penso que podemos dizer que o fato da planaridade foi intenso e produtivo – como o foi na arte de Cézanne, por exemplo, ou na de Matisse – porque veio substituir algo: um conjunto particular e resistente de qualidades, obtendo o seu lugar numa descrição articulada da experiência. A riqueza da vanguarda, como um conjunto de contextos para a arte nos anos situados

entre, digamos, 1860 e 1918, poderia assim ser redescrita em termos de sua capacidade de conferir à planaridade esses valores complexos e compatíveis – valores que tinham origem necessariamente fora da arte. Ela foi capaz, essa planaridade, de representar um análogo do “popular” – algo concebido, portanto, como simples, bem executado e enfático. Ou a planaridade poderia significar “modernidade”, sendo usada para evocar simplesmente as duas dimensões dos cartazes, rótulos, revistas de moda e fotografias. Da mesma maneira, a integridade da superfície pôde ser vista – por Cézanne, por exemplo – como significando a verdade do *ver*, a forma real (*actual*) de nosso conhecimento das coisas. E essa asserção foi ela mesma repetidamente sentida, por artista e público, como uma espécie de agressão a este último: a planaridade aparecia como uma barreira ao desejo burguês comum de penetrar num quadro e sonhar, de tê-lo como um espaço à margem da vida em que a mente estaria livre para fazer suas próprias associações.

O que quero dizer é simplesmente que a planaridade em seus dias de glória *foi* esses vários significados e avaliações; eles eram sua substância, por assim dizer; eram o *modo* como ela era vista. Foi a particularidade deles que a tornou vigorosa – fez dela um tema a ser pintado várias vezes, sempre. A planaridade esteve portanto em jogo – como um “fato” técnico, irredutível da pintura – em todas essas totalizações, todas essas tentativas de fazer dela uma metáfora. É claro que, em certo sentido, ela resistiu às metáforas, e os pintores que mais admiramos insistiram na planaridade também como uma incômoda quiddidade empírica; mas o “também” é a palavra-chave aqui: não havia fato algum sem a metáfora, meio algum que não fosse o veículo de um ato complexo de significado.

Isto me conduz diretamente a minha terceira crítica à exposição de Greenberg. Ela poderia ser introduzida de maneira mais eficaz, acredito, pela formulação de uma pergunta: de que modo o meio *aparece* com mais freqüência na arte modernista? Se admitirmos (como devemos, a meu ver) que a pintura, a poesia e a música de vanguarda se caracterizam por uma insistência no meio, então de que tipo de insistência se tratou, em geral? Minha resposta – que pouco tem de original – seria que o meio apareceu mais caracteristicamente como o lugar da negação e do estranhamento.

O próprio modo de a arte modernista insistir em seu meio consistiu na negação da consistência comum do mesmo – desagregando-o, esvaziando-o, produzindo lacunas e silêncios, fazendo-o figurar como o oposto do sentido ou da continuidade, tomando a matéria como sinônimo de resistência. (E por que, afinal de contas, a matéria deveria ser

“resistente”? Isso é uma crença modernista a que se agrega uma ontologia bastante confusa.) O modernismo queria que seu meio fosse, de algum modo, *ausência* — ausência de acabamento ou de coerência, indeterminação, um terreno que é usado para apagar as distinções.

Essas são estratégias de vanguarda bem conhecidas; não estou nem por um momento sugerindo que Greenberg não reconheça a sua participação na arte que admira. Ele se sente, contudo, notoriamente constrangido com elas e não hesita em declará-las extrínsecas à verdadeira questão da arte em nosso tempo — o exercício de cada arte “determina[ndo], mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos”.¹⁰ É o desprezo de Greenberg pela retórica da negação que está por trás, suponho, do pesar com que qualifica Jackson Pollock como sendo, afinal de contas, um “gótico” cuja arte remetia a Faulkner e Melville em sua “violência, exasperação e estridência”.¹¹ É certamente o mesmo desdém que determina seu veredito sobre o dadaísmo, o qual só tem importância, a seu ver, como um tópico complacente para as matérias jornalísticas sobre a crise moderna (ou sobre o choque do novo). E sabemos o que ele quer dizer com esse ataque; sentimos o fogo de seu sarcasmo quando, em 1947, no meio de uma análise bem conduzida sobre os improváveis avanços de Jackson Pollock, ele escreve: “Em face dos eventos atuais, a pintura sente, ao que parece, que tem que ser mais do que ela mesma, que tem que ser poesia épica, tem que ser teatro, tem que ser uma bomba atômica, tem que ser os direitos do Homem. Mas o maior pintor de nosso tempo, Matisse, demonstrou de maneira magnífica a sinceridade e a profundidade que acompanham o tipo de grandeza particular da pintura do século XX ao dizer que queria que sua arte fosse uma poltrona para o homem de negócios cansado.”¹²

É esplêndido, é salutar, é apropriado. Contudo, certamente acaba por não funcionar muito bem como descrição. Certamente é parte do problema do modernismo — até de Matisse — que o homem de negócios esteja tão cansado e vazio e tão pouco interessado em arte quanto sua poltrona. É essa situação — essa falta de uma classe dominante adequada a que se dirigir — que contribui em grande parte para explicar o aspecto negativo do modernismo.

Penso que, em última análise, minhas divergências com Greenberg se centram nisso. Não acredito que as práticas de negação que Greenberg procura declarar como sendo puro *ruído na mensagem* modernista possam ser rebaixadas a esse ponto. Elas são simplesmente inseparáveis da operação de autodefinição que ele considera central: inseparáveis no caso de Pollock, sem dúvida, de Miró ou de Picasso, ou, sob esse aspecto, de

Matisse. O modernismo é certamente aquela arte que insiste em seu meio e diz que o significado só pode, conseqüentemente, ser encontrado na *prática*. Mas a prática em questão é singular e desesperada: ela se apresenta como um trabalho de interminável e absoluta decomposição, um trabalho que está sempre levando o “meio” rumo a seus limites — a seu fim — até que ele se rompa, evapore ou se reconverta em mero material não trabalhado. Esta é a forma pela qual o meio é recuperado ou reinventado: o fato da arte, no modernismo, é o fato da negação.

Acredito que esta descrição se impõe por si mesma: que é a única capaz de incluir Mallarmé ao lado de Rimbaud, Schönberg ao lado de Webern, ou (atrevo-me a dizê-lo?) Duchamp ao lado do Monet das *Nymphéas*. E com certeza essa dança de negação tem a ver com os fatos sociais que passei a maior parte do meu tempo enumerando — o declínio das elites da classe dominante, a ausência de uma “base social” para a produção artística, o paradoxo envolvido em se fazer arte burguesa na ausência de uma burguesia. A negação é o sinal, no interior da arte, dessa decomposição mais ampla: é uma tentativa de *capturar* a falta de significados coerentes e reproduzíveis na cultura — de capturar a falta e convertê-la em forma.

Gostaria de deixar clara a extensão de minha última discordância com Greenberg. A extensão é pequena mas definida. A questão não é, evidentemente, que Greenberg não consiga reconhecer o desenraizamento e o isolamento da vanguarda; seus textos estão cheios desse reconhecimento e ele conhece melhor que ninguém as angústias inerentes a essa falta de lugar. Mas ele acredita — a veemência da crença é o que mais impressiona em seus escritos — que a arte pode *ela própria* substituir os valores que o capitalismo desvalorizou. Uma recusa a partilhar dessa crença — e é nisso que afinal estou insistindo — teria suas bases nas três observações seguintes. Em primeiro lugar, para repetir, a negação está inscrita na própria prática do modernismo, como a forma em que a arte aparece para si mesma como um valor. Em segundo lugar, essa negatividade não aparece como uma prática que assegure significado ou abra um espaço para o livre jogo e a fantasia — à maneira da anedota, por exemplo, ou mesmo da ironia —, a negação aparece, isto sim, como um fato absoluto e globalizante, algo que uma vez iniciado é cumulativo e incontável; um fato que absorve o significado por completo. O caminho leva a um recuo cada vez maior, até o quadrado negro, o campo quase indiferenciado do som, o emaranhado infinitamente frágil da cor espectral, a fala gaguejante a sumir aos poucos em etecéteras ou desculpas. (“Sou obrigado a acreditar que estas são afirmações que tem a ver com

um mundo, ... mas você, o leitor, não precisa,... E eu e você, ah bem... O poema oferece uma passagem para fora de si mesmo, por aqui... Mas não considere isso totalmente..." E assim por diante.) Do outro lado da negação há sempre vazio: esta é uma mensagem que o modernismo nunca se cansa de repetir e um território em que ele habitualmente se perde. Temos uma arte em que a ambigüidade se torna infinita, que está à beira de propor – e de fato propõe – um Outro que é confortavelmente inefável, uma vacuidade, uma incerteza, um mero misticismo da visão.¹³

Há um caminho – e isto é novamente algo que acontece *dentro* do modernismo ou em seus limites – em que essa negação vazia é negada por sua vez. E isso me traz de volta finalmente ao mais básico dos pressupostos de Greenberg; traz-me de volta aos ensaios sobre Brecht. Pois há uma arte – uma arte modernista – que contestou a noção de que a arte pode apenas se ressentir do fato de que agora todos os significados são questionáveis. Há uma arte – a de Brecht é apenas o exemplo mais doutrinário – que diz que vivemos não simplesmente um período de declínio cultural, em que os significados se tornaram turvos e batidos, mas um período em que um conjunto de significados – os das classes cultas – é espasmodicamente contestado por aqueles que podem ganhar com seu colapso. Em outras palavras, há uma diferença entre alexandrismo e luta de classe. O século XX tem em si elementos de ambas as situações, e é por isso que a descrição de Greenberg, baseada na analogia alexandrina, é tão pertinente. Mas o fim da burguesia não é, ou não será, como o fim do patriciado de Ptolomeu. E o fim de sua arte será igualmente sem precedentes. Ele envolverá, e já envolveu, as reviravoltas internas que Greenberg descreveu tão vigorosamente. Mas envolverá também – e já envolveu, como parte da prática do modernismo – uma busca por um outro lugar na ordem social. A arte quer se dirigir a alguém, busca algo preciso e contínuo; busca *resistência*, tem necessidade de critérios; ela enfrentará riscos para encontrá-los, inclusive o risco de sua própria dissolução.¹⁴ Greenberg está certamente entitulado a julgar esse risco grande demais e, até mesmo, a se mostrar impaciente com o simulacro de risco tão caro a ala franja da arte modernista e a seus patronos – toda essa conversa sobre apagar as fronteiras entre arte e vida e o jargão sobre ser a arte "revolucionária". Entitulado ele está, mas não certo, a meu ver. O risco é grande e o jargão, odioso; mas a alternativa, acredito, é em geral pior. É o que temos, como a forma atual do modernismo: uma arte que não tem outro objeto exceto ela mesma, que nunca se cansa de descobrir que ela mesma é pura como só a pura negatividade pode ser, e que oferece a seu público esse nada,

incessantemente, e, admito, adequadamente convertido em forma. Um veredicto sobre uma arte assim não é questão de gosto – para aqueles que muitas vezes não conseguem admirar seu refinamento e inventividade –, mas envolve um juízo, ainda, sobre as possibilidades culturais. Assim, embora me pareça correto esperar pouco da vida e da arte do capitalismo avançado, continuo me recusando a acreditar que o melhor que se pode esperar da arte, mesmo *in extremis*, seja sua própria, perfeita e singular desencarnação.

Notas

1. Cf. "Vanguarda e kitsch" e "Rumo a um mais novo Laocoonte", nesta edição; todas as demais referências a estes ensaios, respectivamente abreviados como "VK" e "LN", estão incluídas no texto.
2. Cf. *Art & Culture*, "Colagem" [tr. bras., p.84-100], "Cézanne" [tr. bras., p.65-72], "Abstrato, figurativo e assim por diante" [tr. bras., p.144-9].
3. Cf. p.101-10, nesta edição.
4. Essa negligência distingue o presente artigo de dois estudos recentes sobre os primeiros textos de Greenberg, "The new adventures of the avant-garde in America", de Serge Bulbaut, *October* 15 (inverno 1980) e "Avant-gardes and partisans reviewed", de Griselda Pollock, *Art History* 3 (set. 1981). Sou grato a ambos os ensaios e tenho certeza de que suas censuras à superficialidade – para não dizer o oportunismo – do marxismo de Greenberg são basicamente corretas. (Certamente o sr. Greenberg não discordaria delas agora.) Estou interessado, não obstante, no desafio proposto à maioria das análises marxistas, e não marxistas, da história moderna pelo que considero um pessimismo justificado, embora extremado, quanto à natureza da cultura estabelecida desde 1870. Esse pessimismo é característico, suponho, do que os marxistas chamam de um ponto de vista ultra-esquerdista. Acredito, como digo, que uma interpretação de alguns desses pontos é correta e desejaria, portanto, tratar a teoria de Greenberg como se ela fosse um marxismo devidamente elaborado de tipo ultra-esquerdista, uma teoria que adota certas noções equivocadas (que critico), mas que poderia não fazê-lo e que ainda poderia representar, depurada desses erros, um grande benefício para uma história de nossa cultura.
5. Greenberg, "An interview with Ignazio Silone", *Partisan Review* 6, outono 1939, p.23, 25, 27.
6. Cf. Greenberg, "A poesia de Bertolt Brecht" (1941), *A&C*, Boston, 1961, [trad. bras., p.255-68].

7. O sr. Greenberg me informa que a resposta aqui é sim e assinala que, certa vez, chegou a ter uma discussão sobre Kafka com F.R. Leavis, em *Commentary* – uma discussão em que, diz ele, “não me saí lá muito bem!” (“How good is Kafka?”, *Commentary* 19, jun. 1955).

8. Penso que esse estado de coisas está na raiz daqueles males da crítica marxista atual a que Edward Said se refere em “Opponents, audiences, constituencies, and community” (*Critical Inquiry*, set. 1982, v.9, n.1, p.1-26). Por volta de 1910, por exemplo, era possível para intelectuais marxistas identificar um inimigo digno dessa posição nas fileiras da academia – havia um grupo de intelectuais burgueses progressistas cujo pensamento e ação tinham algum efeito real na política. Esse estado de coisas era auspicioso sob dois aspectos. Permitia a intelectuais marxistas de classe média alcançar algum tipo de discernimento acerca dos limites de sua própria empreitada – ver-se a si mesmos como burgueses, desprovidos de raízes na terra firme da luta de classe. A consequência é que eles não gastavam muito de seu tempo se entregando ao que vejo como o *mea culpa* essencialmente fútil tão propriamente representado pelo patético descabido [*bathetic*] da pergunta de Terry Eagleton, citada por Said: “Como pode uma análise estruturalista de um romance inferior de Balzac ajudar a abalar os alicerces do capitalismo?” (p.15). Aqueles marxistas de antes não precisavam dessa retórica, dessa ânsia por posições de classe que não ocupavam, porque havia um trabalho real a fazer, e afinal de certa importância – a tarefa de combater as ideologias de uma elite burguesa e denunciar a falsidade do aparente conflito entre essa elite e a maioria comum da classe no controle do poder. (Estou pensando aqui, por exemplo, na simples *base* histórica da batalha de Georg Lukács com o positivismo na ciência, o kantismo na ética e o weberianismo na política. Era o vínculo evidente entre esse circuito de idéias e uma prática real, habilidosa, de reforma social que dava aos ensaios de Lukács sua intensidade e também sua consciência de que não tinham de pedir desculpas pelo trabalho intelectual.) Acredito que é a ausência de qualquer *intelligentsia* burguesa desse tipo, a estimular e prover a classe a que pertence – em outras palavras, a ausência de uma burguesia que valha a pena atacar no domínio da produção cultural – que está por trás do impasse de Eagleton et al. E sejamos claros: esse me parece ser um impasse que merece ser enfrentado, o que é mais do que posso dizer acerca da maior parte dos outros dilemas acadêmicos. Há pouco apliquei o adjetivo “*bathetic*” à pergunta de Eagleton, e talvez a escolha da palavra tenha parecido depreciativa. Mas *bathos* sugere que se buscou e se caiu do sublime; já no tocante à linha geral da crítica contemporânea – os solipsismos e cientificismos antagônicos, os exercícios de desfigure-o-discurso ou rejeite-o-referente –, acho que podemos dizer com justiça que ela não corre esse risco. Seu tom é ridiculamente seguro.

9. Essa expressão em ensaio parece ter gerado algum mal-entendido, tanto entre os que a aprovaram quanto entre os que a consideraram uma terrível calúnia. Permitam-me oferecer uma breve explicação adicional. Por “prática da negação” entendo alguma forma de inovação decisiva, no método, nos materiais ou na imaginação pela qual um conjunto previamente estabelecido de habilidades e referências que haviam sido até então considerados essenciais na realização da arte de alguma seriedade – são deliberadamente evitados ou caricaturados de maneira tal a sugerir que somente *por meio* dessa incompetência ou obscuridade a pintura genuína poderá ser feita.

Por exemplo: Os vários ataques à composição centrada e legível, de *Burial at Ornans* em diante. A distorção ou inversão do espaço perspectivo. A recusa de equivalências simples entre aspectos particulares de uma representação e aspectos da coisa representada: o tratamento fragmentado dos impressionistas, o abandono por Cézanne dos indicadores usuais das diferentes texturas de superfície, a não correspondência entre as cores na tela e as cores no mundo lá fora

entre os fovistas. Exibições deliberadas de inépcia *painterly* ou de perícia em tipos de pintura que não eram considerados merecedores de aprimoramento. Primitivismos de todos os formatos e tamanhos. O uso de materiais degenerados, triviais ou “não artísticos”. A negação do controle pleno e consciente sobre o artefato; maneiras automáticas ou aleatórias de fazer as coisas. Um gosto pelas margens e escórias da vida social; um desejo de celebrar o “insignificante” ou vergonhoso no modernismo. A rejeição ou a paródia das convenções narrativas na pintura. A falsa reprodução de *gêneros* consagrados da pintura (Manet foi um mestre nisso). A paródia de estilos anteriormente vigorosos (o expressionismo abstrato nas mãos de Johns ou Lichtenstein). E assim por diante. (N.A., 1984.)

10. Cf. “Pintura modernista”, neste volume, p.102.

11. Cf. “The present prospects of American painting and sculpture”, *Horizon* 16, out. 1947, p.26.

12. “Art”, *The Nation* 8, mar. 1947, p.284.

13. O editor de *Critical Inquiry* sugeriu que eu falasse um pouco mais sobre o caráter negativo que atribuo ao modernismo, e desse um ou dois exemplos. Um excesso de exemplos me vem à mente, e devo evitar os mais charmosos, já que aquilo a que estou me referindo é um *aspecto* ou *momento* da arte modernista, em geral misturado a outros propósitos ou técnicas, embora muitas vezes, eu diria, os domine. Não obstante, ocorreu-me uma expressão de Leavis em *New Bearings*, que, a propósito de T.S. Eliot, fala de seu esforço para “expressar a própria ausência de forma como forma”; e os versos (entre outros) a que essa expressão se aplica: “*Shape without form, shade without colour, / Paralysed force, gesture without motion*” [Figura sem forma, sombra sem cor, / Força paralisada, gesto sem movimento]. Seria mais conveniente, contudo, descer dessas óbvias alturas e, se é charme que queremos, considerar a descrição que Ad Reinhardt propôs de sua própria pintura negra em 1962:

Uma tela quadrada (neutra, amorfa), com um metro e meio de largura, um metro e meio de altura, da altura de um homem, da largura dos braços esticados de um homem (nem grande, nem pequena, sem dimensões definidas), dividida em três (nenhuma composição), uma forma horizontal negando uma forma vertical (sem forma, nenhum topo, nenhuma base, ausência de direção), três (mais ou menos) cores escuras (sem luz) não-contrastantes (sem cor), pintura repintada para remover a pintura, uma superfície fosca, chapada, pintada à mão livre (sem brilho, sem textura, não-linear, sem limites definidos, sem limites indefinidos) que não reflete o que a envolve) – uma pintura pura, abstrata, não-objetiva, intemporal, inespacial, imutável, sem relações, desinteressada – um objeto que é consciente (não inconsciente), ideal, transcendente, que nada sabe senão arte (absolutamente não antiarte). [*Art, USA, Now* (Nova York, 1963), p.269]

Isso pretende ser irônico, é claro, e a arte a que dá origem é insignificante atualmente, atrevo-me a dizer, mesmo pelos padrões modernistas aceitos; mas a passagem não faz mais do que pôr em palavras um tipo de atitude e de prática que não é de modo algum excêntrico desde Baudelaire e que muitas vezes gerou uma arte de peculiar vigor e gravidade.

14. Isso não significa uma demanda por realismo às escondidas, pela porta dos fundos, pelo menos não uma demanda formulada à maneira tradicional. A debilidade ou ausência que

denunciei na arte moderna não provém, penso eu, de uma falta de fundamentação no “ver” (por exemplo), ou de um conjunto de protocolos realistas que a acompanhe; ela resulta antes de sua falta de fundamentação numa prática específica (qualquer) de representação, que estivesse ligada por sua vez a outras práticas sociais – incrustada nelas, compelida por elas. Não se trata, portanto, de discutir se arte moderna deve ser figurativa ou abstrata, fundada em compromissos empíricos ou não, mas se a arte sofre hoje pressões suficientes de qualquer tipo – noções de adequação, testes de vigor, exigências que impliquem padrões de importância ou de prioridade. Sem pressões, não pode ocorrer uma representação com qualquer grau de articulação e proeminência. (Poderíamos perguntar se as pressões que o modernismo declara lhe serem próprias e suficientes – as do meio ou as das emoções e do sentido de verdade interior de uma pessoa – são eficazes ou de fato coerentes; ou, para ser mais rigoroso, se as áreas de prática que ela aponta como os *lugares* dessa pressão – *meio*, emoção, até “linguagem” [vaca sagrada] – realmente existem, do modo como se afirma.)

Nota das organizadoras

Publicado em *Arts Yearbook* 4, 1961; *Critical Inquiry*, set. 1982, número especial intitulado *The Politics of Interpretation*, baseado num simpósio com o mesmo nome patrocinado por *Critical Inquiry* e realizado no Center for Continuing Education da University of Chicago, 30 out.-1º nov. 1981. T.J. Clark foi um dos conferencistas.

LEITURA SUGERIDA: este artigo faz parte de uma discussão entre o autor e M. Fried, envolvendo a crítica de Greenberg e os princípios do modernismo: “T.J. Clark: Clement Greenberg’s theory of art”; M. Fried: “How modernism works: a response to T.J. Clark” e T.J. Clark: “Arguments about modernism: a reply to Michael Fried” (cf. nota de “Abstração pós-pictórica”).

O modernista e a Via Láctea (Nota sobre Clement Greenberg)

JEAN-PIERRE CRIQUI

Uma renovada atualidade parece estar envolvendo hoje a pessoa e a obra crítica de Clement Greenberg. Isso é fruto, pelo menos em parte, da publicação recente dos dois primeiros volumes do conjunto de seus escritos, que suscitou certo número de comentários.¹ Esses volumes permitem apreender Greenberg durante os dez primeiros anos de sua carreira, em artigos redigidos, o mais das vezes, “no calor da hora” e que se tornaram depois de acesso relativamente difícil (como as várias resenhas publicadas em *The Nation*, por exemplo). 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 ulteriores (notadamente aquelas contidas em sua coletânea de ensaios, *Art and Culture*, publicada em 1961), 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. Essa permanência das idéias e das opções estéticas faz dele a encarnação de certo modernismo, que ele próprio muito contribuiu para difundir e com o qual, no campo da crítica de arte americana do pós-guerra, geralmente se confunde.

Para nos convencer de que o papel desempenhado por Greenberg foi de capital importância é suficiente constatar o espantoso número de reações engendrado por suas próprias tomadas de posição.² E ver a que ponto ele próprio se tornou, já há bastante tempo, um verdadeiro objeto de polêmica, cujo simples nome, como um *schibboleth*, separa num instante adeptos e adversários. Os anos 60, que conjugaram os momentos fortes da *color-field painting*, do minimalismo e da *pop art*, marcaram sem dúvida o apogeu desse antagonismo sempre mais ou menos passional. Mas, ainda hoje, não é raro encontrar muitos vestígios dessa controvérsia nos meandros das páginas das revistas e dos livros. Assim, para tomar um exemplo quase ao acaso, Peter Schjeldahl, num

artigo publicado por *Art in America*, e aliás bastante engraçado, qualificava recentemente Greenberg de “Reverendo Moon da crítica de arte”. Nem é preciso dizer que, dois meses depois, a correspondência dos leitores da mesma revista continha a carta de um admirador que se indignava com tal tratamento e lembrava, sublinhando as resistências sempre enfrentadas pela “melhor crítica de arte”, a “grandeza de Clement Greenberg”.³ Tais tropismos fazem supor que uma parte de mito entrou na construção de Greenberg como figura de referência (positiva ou negativa). Um quadro de Mark Tansey, *The Myth of Depth*, mostra uma das imagens desse componente legendário: vemos nele, numa parábola que poderíamos dizer “modernista-evangélica”, o crítico ocupado em apontar para os artistas reunidos à sua volta – Noland, Frankenthaler, Rothko, Kline, Motherwell – o verdadeiro caminho aberto por Pollock.

A história social da arte não podia deixar de se debruçar sobre o caso Greenberg, e este oculta, ao que parece, uma verdadeira mina onde se cruzam, como num *dripping* cerrado, a guerra fria e o *all over*, Wölfflin e McCarthy, o Plano Marshall e o plano do quadro.⁴ As páginas que se seguem se contentam em comunicar algumas reflexões resultantes de uma leitura. Lendo ou relendo Greenberg bem de perto, é fácil observar que ele não é exatamente o “Winckelmann moderno”, desamparado diante de todo objeto cuja existência não teria podido prever, como uma crítica por vezes apressada alardeia como uma cabeça de Medusa para melhor dela se desvencilhar. E que o modo como ele soube *ver* o cubismo, Pollock ou David Smith merece atenção. Nem por isso deixo de destacar, colocando-me assim ao lado de muitos dos amantes da arte, que grande número dos artistas entre os que me interessam foram ignorados ou maltratados por Greenberg, cujo pensamento cultivava a todo instante uma combinação muito singular de pontos fortes, ambivalências e aporias. Daí esta dupla pergunta: que benefícios ele proporciona a seu leitor mas, também, a que custo? Resolvi formulá-la principalmente a partir dos textos escritos de 1960 a 1980, aproximadamente, e ainda não reunidos em volume, começando porém por lembrar brevemente o que precedeu esse período.

Em 1939, a *Partisan Review* publicou os primeiros artigos de um certo Clement Greenberg, que tinha então trinta anos e ocupava um cargo burocrático num serviço da alfândega do porto de Nova York. Entre esses artigos encontrava-se “Vanguarda e kitsch”, uma espécie de

diagnóstico cultural, incisivo e politicamente engajado, que valeu a seu autor um reconhecimento intelectual imediato. Antes disso Greenberg havia, em especial, traduzido do alemão um livro a propósito das atividades dos nazistas fora da Alemanha, *The Brown Network*. Em 1938-39, ele acompanhou um curso de desenho organizado pela Work Progress Administration e assistiu a conferências de Hans Hofmann que foram decisivas para sua compreensão do cubismo e da arte abstrata. Durante algum tempo Greenberg pretendeu tornar-se pintor. No entanto, sua formação e suas inclinações permaneciam sobretudo literárias, e na época ele ainda era um observador bastante distante da arte contemporânea:

As pessoas que eu via com mais frequência eram Leonore (Lee) Krasner, que ainda não estava casada com Jackson Pollock, e alguns de seus colegas de estudo junto a Hans Hofmann. Eu era de fato um *outsider*: não estava a par de tudo que acontecia e, quando estava, não entendia completamente. Depois, por cerca de dois anos (1941-43), como editor da *Partisan Review*, fiquei praticamente sem contato com a vida artística.⁵

Seja como for, é claro que, desde o início dos anos 40, era a atividade de crítico que Greenberg havia escolhido. De 1942 a 1949, ele foi o crítico de arte regular de *The Nation* e, a partir de 1945, um dos membros da redação de *Commentary*. A isto é preciso acrescentar artigos escritos para várias outras revistas, como suas resenhas de livros para a *New York Times Book Review*. Numa frase famosa, Greenberg resumiu o clima intelectual de seu início de carreira:

Será preciso contar um dia como o “anti-stalinismo”, que começou sendo mais ou menos um “trotskismo”, se transformou na arte pela arte e, com isso, abriu caminho, heroicamente, ao que iria se seguir.⁶

Curiosa alquimia intelectual, que T.J. Clark definiu com uma expressão que beira o oxímoro: “trotskismo eliotiano”.⁷ Entre Trotski e Eliot, é o segundo que dominará cada vez mais os textos de Greenberg, que retomam e desenvolvem no domínio da crítica de arte muitos temas – relação dialética com a tradição, noção de uma qualidade “trans-histórica”, necessidade da personalidade do artista se apagar, concepção da crítica como “correção do gosto” – já presentes em ensaios como “Tradition and the individual talent” (1919), “The

perfect critic" (1920), "The function of criticism" (1923). E as palavras postas pelo próprio Eliot no alto de "The perfect critic", uma frase de Rémy de Gourmont tomada das *Lettres à l'amazone*, resumem bastante bem a tarefa que Greenberg se atribuía: "Erigir em leis suas impressões pessoais é o grande esforço de um homem, se ele é sincero."⁸

Paralelamente à sua atividade de crítico, Greenberg organizou, a partir dos anos 50, várias exposições. É a ele que devemos a exposição de Pollock no Bennington College, em 1952, e foi quem convenceu Newman a expor novamente em Nova York, em 1959, na galeria French and Co. (da qual Greenberg era na época um dos diretores artísticos e onde mostrou no mesmo ano as primeiras exposições individuais de Morris Louis e de Kenneth Noland). Assim, Greenberg se transformou, como disse Barbara Reise, numa espécie de "empresário", cuja influência se fazia sentir tanto intelectual quanto comercialmente.⁹

A publicação de *Art and Culture* marca uma guinada na carreira de Greenberg. Antes de mais nada porque esse livro retoma e remaneja o que o autor considera serem seus textos mais importantes, numa espécie de exposição geral e condensada, todas as asperezas eliminadas, do que ele havia podido escrever até então. Esse caráter aplainado e "definitivo" contribuiu para fazer de *Art and Culture* o breviário onde foram beber os discípulos e êmulos de Greenberg, que proliferaram nos anos 60. Daí provém essa sensação de "modernismo titulado" – a expressão é de Kundera – que não conseguimos deixar, pelo menos hoje em dia, de experimentar à sua leitura. Ademais, o livro é publicado no momento – 1961 – em que o expressionismo abstrato passa irremediavelmente para o lado da história e em que se desenvolvem ao mesmo tempo a *pop*, o minimalismo, os *happenings*, em suma, uma arte proteiforme, muitas vezes com matizes de neodadaísmo, que Greenberg não aprecia e em contraposição à qual ele tentará promover artistas como Caro ou Olitski, que lhe parecem prolongar a empreitada modernista de autodefinição da arte.¹⁰ Por essa razão, os textos escritos por Greenberg após *Art and Culture* são em sua maioria a um tempo defensivos e ofensivos: eles levam adiante a exploração da crítica modernista, sem perder de vista ao mesmo tempo essa arte que acaba de se tornar dominante, arte a que eles se opõem e cujas pretensas debilidades tentam, em certas ocasiões, descrever.

O modernismo tem uma história, e Greenberg a evoca incessantemente: trata-se antes de mais nada de um pensamento crítico, de que

Kant foi o iniciador ("Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o primeiro verdadeiro modernista")¹¹. No que diz respeito à arte, é, como se sabe, em Manet que Greenberg situa a primeira aplicação prática plenamente estratégica dessa consciência autocrítica, isto é, de uma pintura fundada na análise das propriedades inerentes a seu meio. A arte como único tema da arte, e isto a duplo título: como meio ou soma de constituintes materiais, mas também como objeto histórico. Para deles se nutrir e transformá-los, Manet contemplava Velásquez, Hals ou Goya, Cézanne contemplava os venezianos ou Poussin. Essa dualidade é capital, pois ela permite compreender que a arte modernista, segundo Greenberg, nada mais é, na verdade, que essa arte que, concentrando-se em si mesma, consegue igualar as melhores obras do passado. Assim, a propósito de Cézanne, ele escreve:

Tal como Manet, e tão pouco propenso quanto ele ao papel de revolucionário, ele mudou a direção da pintura em seu próprio esforço para restaurá-la segundo recursos novos, em sua via antiga.¹²

A arte modernista não é apenas, portanto, a única grande arte possível na época contemporânea; ela é também uma tentativa de *resgate*, com a conotação de perigo, até de desespero, que essa palavra carrega, dos mais elevados valores da tradição artística. Há assim em Greenberg um temor verdadeiramente obsessivo da ruptura, que sentimos intensificar-se com o correr dos anos sob o avanço de uma arte atual que responde cada vez menos às exigências do modernismo – o que o conduz, por exemplo, a escrever num ensaio de 1980: "Pode-se considerar que toda a empreitada do modernismo (...) teve os olhos voltados para trás".¹³ Vou então adiantar o que se impõe como uma evidência: o modernismo greenberguiano é de essência nostálgica. Um texto um tanto ignorado de *Art and Culture*, "The plight of culture", permite perceber por que não pode ser de outro modo.

Examinando, na linhagem de Marx, a quem ele se refere explicitamente, as mudanças provocadas na vida cotidiana pelo advento da sociedade industrial, Greenberg observa que a mais radical e a mais funesta delas foi sem dúvida a separação "quase absoluta" entre o trabalho e o lazer. A propósito do trabalho, ele diz: "Ele teve de ser ainda mais nitidamente separado de tudo o que não era trabalho; teve de ser feito de maneira ainda mais pura e mais concentrada – do ponto de vista da atitude, do método, e sobretudo do tempo."¹⁴ Esse

movimento é estritamente o mesmo que Greenberg observa no elã purista do modernismo, e fica difícil entender como aquilo que, no plano do trabalho, não podia acarretar senão uma crescente alienação, pôde se aplicar ao domínio da arte sem um sentimento de perda, sem a saudade de um tempo passado.¹⁵

Da mesma maneira, a obsessão da eficácia que Greenberg, ainda no mesmo texto, vê aparecer com a sociedade industrial (a ponto de se tornar, diz ele, “uma compulsão de origem interna”) encontra seu paralelo, desta vez com sinal positivo, na versão que ele dá do modernismo: trata-se da tendência à visualidade pura. Excluindo todo interesse pela intenção, o processo ou a questão do tema, querendo considerar a arte apenas sob o ângulo do *óptico*, o formalismo greenberguiano acaba por preconizar como valor estético supremo uma espécie de eficácia visual desencarnada. Assim, alguns ensaios de *Art and Culture* – ver, por exemplo, “A nova escultura” “Byzantine parallels” ou “On the role of nature in modernist painting” – tentam mostrar como, a partir do impressionismo, a pintura (e mais tarde, em sua esteira, a escultura) recolheu-se a uma esfera de pura visualidade em que a própria matéria das obras é “incorpórea, desprovida de peso, e não existe senão em termos ópticos, como uma miragem”.¹⁶ Pressupostos como este induzem inevitavelmente à nostalgia, porquanto a arte modernista, para alguém como Greenberg, não liquida realmente, em seu esforço por um visual absoluto, aquilo de que se desfez: ela o conserva *in absentia* e permanece, à maneira de uma consciência pesada, carregada de tudo o que perdeu. A confirmação disto deve ser procurada no desdém de Greenberg pela arte que lhe parece estar ligada apenas ao “decorativo” (em outras palavras, à visualidade pura *sem a nostalgia*), como a pintura de Albers ou ainda a *pop art* em seu conjunto.

O maior entrave do pensamento de Greenberg reside em seu apego aos temas da continuidade e da especificidade; continuidade de uma essência da arte através de sua história, que o modernismo assegura e relança no momento em que ela se via ameaçada; especificidade dos fins que a pintura e a escultura se atribuem, devotando-se, no limite de seus meios respectivos, ao culto de uma impossível “visualidade pura”. Esse autotelismo, apesar das nuances que Greenberg possa lhe conferir, arremata seu formalismo. Cabe sublinhar que isso não está obrigatoriamente ligado a todo formalismo,

e que certos formalistas russos identificaram muito cedo o impasse do qual Greenberg jamais saiu; exemplo disto é Tinianov, quando escrevia: “O fato literário é heteróclito, e nesse sentido a literatura é uma série que evolui com solução de continuidade”.¹⁷ O abandono do idealismo histórico de Greenberg permite ao mesmo tempo levar em conta esse componente tão cruelmente ausente de todas as suas reflexões sobre a experiência estética: a projeção – que faz com que o sujeito, no ato de percepção, não seja confrontado com uma obra apenas para avaliar-lhe a qualidade, mas antes de tudo para construir, com ela, seu sentido. Pois a estética de Greenberg permanece fundamentalmente uma estética de *connoisseur ship*: trata-se de ter olho e gosto, e o bom gosto é um juiz intemporal perante o qual as obras comparecem, à espera de julgamento.¹⁸

Não é portanto de espantar que, para Greenberg, o grande artista seja sempre, nas suas próprias palavras, um “inovador relutante” – como teriam sido Matisse, Picasso “e até Mondrian”.¹⁹ Outros não passariam de “inovadores prematuros”, que se teriam desvencilhado depressa demais, de maneira acrítica, de certas convenções, ou se teriam enganado em suas escolhas, permanecendo submetidos justamente ao que era preciso eliminar – Kandinsky, Malevitch, Duchamp. Não basta ter tomado o bom caminho, é preciso também tomá-lo no passo certo. No que diz respeito, por exemplo, a Kandinsky, sua desgraça foi ter passado à margem do cubismo, portanto não ter sabido tratar eficazmente a questão da planaridade e ter permanecido sob esse aspecto “aquém de um bom Ruysdael”.²⁰ O caso de Duchamp é em parte semelhante, embora mais carregado de conseqüências. Greenberg pensa que os *ready-made* são a prova de que seu autor não captou o que estava em jogo nas primeiras construções em relevo de Picasso e que “foi por frustração que Duchamp se tornou tão ‘revolucionário’ a partir de 1912”,²¹ mas, acima de tudo, ele o considera responsável pelo aparecimento do “vanguardismo”, a saber, o choque do novo como fim em si e o apelo, em arte, a “efeitos de ordem extra-estética”.²²

Em seus textos, Greenberg lembra freqüentemente essa distinção, a seu ver capital, entre o que chama de “arte formalizada” – isto é, a arte criada pelos artistas – e “arte em estado bruto”, que repousa de fato em nossa capacidade de perceber esteticamente os mais diversos objetos ou fenômenos (como as pedras ou os crepúsculos). E o trabalho de Duchamp, como o de todos os que, sem entrar em maiores detalhes, ele situa na sua linhagem, nada mais faz a seus olhos que jogar, numa atitude bastante cínica, com a confusão dessas duas ordens irredutíveis. É precisamente isso o que faz, por exemplo, a arte minimalista:

As obras da arte minimalista podem ser lidas como arte da mesma maneira que praticamente tudo hoje em dia – uma porta, uma mesa, uma folha de papel em branco.²³

Ademais, o fato de essa arte vanguardista – em contraposição à vanguarda encarnada por Manet ou por Pollock²⁴ – abandonar com muita frequência os valores artesanais tradicionais da arte do passado é um sinal que Greenberg interpreta como uma ruptura radical, uma mutação, e que por consequência ele se revela, seguindo sua lógica nostálgica e essencialista, incapaz de pensar seriamente. Em vez disso, estigmatiza os novos filisteus que cedem “ao grande medo de perder o barco mais uma vez”²⁵ e denuncia essas obras cuja “facilidade” se disfarça sob “a idéia do difícil”:

A idéia do difícil – mas só a idéia, não a realidade ou a substância – é utilizada contra si mesma. À força de evocar essa idéia, consegue-se assumir um ar avançado e ao mesmo tempo se suprime a distância entre o bom e o mau. A idéia do difícil é evocada por um alinhamento de caixas, por uma simples barra de metal, por um amontoado de detritos, por projetos para uma arquitetura de paisagem ciclópica, pelo plano de um fosso cavado em linha reta ao longo de centenas de quilômetros, por uma porta entreaberta, pelo corte transversal de uma montanha, pelo estabelecimento de relações imaginárias entre determinados pontos em determinados lugares, por uma parede branca, e assim por diante. (...) Num tal contexto, a Via Láctea poderia ser igualmente proposta como obra de arte. Mas o problema com a Via Láctea é que, como obra de arte, ela é banal.²⁶

Quando fala das obras que aprecia, Greenberg se distingue pela minúcia que põe na análise – ele diria sem dúvida “a descrição” – dos efeitos formal-ópticos que elas propõem a seu olhar.²⁷ Essa qualidade de atenção, seja qual for a parcialidade das conclusões que acarreta, constitui o que deve nele ser absolutamente preservado. Mas também ultrapassado: em outras palavras, é preciso saber deslocar sua atenção para outros domínios. Pois é um fato que a experiência da arte pode residir hoje na apreensão de uma rede de relações suscitada pela intervenção do artista no seio de não importa que conjunto ou meio, e não na contemplação das propriedades intrínsecas de um objeto. Mas Greenberg faz questão de considerar a produção artística segundo o

modelo exclusivo do objeto, como entidade material que só convém conjugar com a história da arte. Daí o *tédio* que ele experimenta tantas vezes (e, ao que parece, num grau tão inquietante) diante de grande parte da arte atual (vimos que, ao invocar a Via Láctea, ele havia tomado o cuidado de recuar os limites de seu desencanto até os da galáxia).²⁸

A idéia segundo a qual somos doravante as vítimas – não de muito bom grado – de um vanguardismo generalizado levou Greenberg, em alguns de seus textos mais recentes, a formular o seguinte paradoxo: o modernismo – devemos entender, como sempre, “a grande arte” – estaria estrangulado em nossos dias, para se manter, a se ater a uma inovação restrita ou sub-reptícia. Difícil não discernir aí, em termos não confessados, o reconhecimento de um processo de extinção já bem deslanchado. Greenberg, é claro, jamais diz isso explicitamente, mas não podemos nos impedir de pensar que de vez em quando ele reflete a respeito, sobretudo quando lemos sob sua pena que “a melhor arte destes últimos anos inova de maneira menos espetacular do que a melhor arte o fazia *no tempo do modernismo*”²⁹ (o grifo é meu). Seja como for, Greenberg afirma que tudo pode acontecer ainda e que não poderia prejudicar o futuro. Instalado sob seu guarda-chuva kantiano, ele não perde a esperança no modernismo. E espera. Mas há razões para temer que jamais veja nada acontecer.

Notas

1. C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, org. John O'Brian, v.I: *Perceptions and Judgments*, 1939-44; v.II: *Arrogant Purpose*, 1945-49. University of Chicago Press, 1986. Dois ou três outros volumes devem se seguir. Que eu saiba, e no momento em que escrevo, os artigos mais recentes acerca de Greenberg são: S. Tillim, “Criticism and culture, or Greenberg's doubt”, *Art in America*, maio 1987, p.122-7, 201; B.R. Collins, “Clement Greenberg and the search for abstract expressionism successor: a study in the manipulation of avant-garde consciousness”, *Arts Magazine*, maio 1987, p.36-43. K. Larson, “The dictatorship of Clement Greenberg”, *Artforum*, verão 1987, p.76-9. De maneira significativa, esses artigos recobrem praticamente todo o espectro das reações engendradas por Greenberg – a saber, e na ordem em que são citados, da apreciação nitidamente positiva à condenação pura e simples.

2. Para se ter uma idéia da amplitude do debate, podemos nos reportar, por exemplo, às seguintes antologias, todas as três publicadas por Harper and Row: *Modern Art and*

Modernism: a Critical Anthology, org. F. Frascina e Ch. Harrison, 1982; *Modernism, Criticism, Realism*, org. Ch. Harrison e F. Orton, 1984; *Pollock and After, the Critical Debate*, org. F. Frascina, 1985. Ver também o livro que D. Kuspit dedicou a Greenberg: *Clement Greenberg, Art Critic*, University of Wisconsin Press, 1979. Em francês pode-se ler sobretudo a apresentação de Y.-A. Bois da tradução dos textos de Greenberg sobre Pollock em *Macula* 2, 1977, p.36-9. Finalmente, é preciso lembrar que "Vanguarda e kitsch" (1939), o primeiro e decisivo artigo de Greenberg, foi traduzido em francês nos *Cahiers du MNAM* 19-20, jun. 1987, p.158-68. No mesmo número, Th. Crow retorna a esse texto e a Greenberg: "Modernisme et culture de masse dans les arts visuels", p.20-50.

3. P. Schjeldahl, "A visit to the Salon of Autumn 1986", *Art in America*, dez. 1986, p.18; e a carta de J. Link, no número de fevereiro de 1987 da mesma revista, p.11.

4. Ver, por exemplo, A. Cox, *Art-as-Politics: the Abstract Expressionism Avant-Garde and Society*, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1982, e S. Guibaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, 1983, assim como o comentário pormenorizado que D. Craven fez sobre essas duas obras: "The disappropriation of abstract expressionism", *Art History*, v.8, n.4, 1985, p.499-515.

5. "O final dos anos 30 em Nova York", *A&C*, Beacon Press, Boston, 1961, p.230, [trad. bras., p.234].

6. Idem.

7. T.J. Clark, "More of the differences between comrade Greenberg and ourselves", *Modernism and Modernity*, org. B.H.D. Buchloh, S. Guibaut e D. Solkin, *The Press of the Nova Scotia College of Art and Design*, 1983, p.172. Cf. nesta edição, sob o título original: "A teoria da arte de Clement Greenberg". (N.O.)

8. Sobre a importância de Eliot para Greenberg (e também sobre as reservas que este pode declarar a respeito dele): "Uma resenha de T.S. Eliot", *A&C*, op.cit., p.239-44 [trad. bras., p.242-7], e "The plight of culture", *ibid.*, p.22-3.

9. B.M. Reise, "Greenberg and the group: a retrospective view", *Studio International*, maio 1968, p.254-7; jun. 1968, p.314-6. Sobre Greenberg organizador de exposições, ver o artigo de Collins citado na nota 1.

10. Para uma excelente visão de conjunto dessa nova vanguarda surgida por volta de 1960, ver B. Haskell, *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance. 1958-1964*, catálogo do Whitney Museum of American Art, 1984. A resposta direta de Greenberg a esse surgimento foi "Post-painterly abstraction", exposição que ele organizou em 1964 no Los Angeles County Museum of Art e cujo catálogo redigiu. Cf. "Abstração pós-pictórica", nesta edição.

11. "Cf. "Pintura modernista", nesta edição, p.101.

12. "Cézanne", *A&C*, op.cit., p.50 [trad. bras., p.65-6].

13. "Modern and post-modern", *Arts Magazine*, fev. 1980, p.66.

14. "A difícil situação da cultura", op.cit., p.31 [trad. bras., p.48].

15. Num artigo de 1948 Greenberg se expressou da maneira mais clara possível a esse respeito, chegando a fazer da nostalgia uma das molas da arte moderna: "A arte moderna, tal como a literatura e a vida modernas, perdeu muito. (...) Tendo sido (como todo mundo) educado na cultura do passado, não posso me impedir de deplorar o que foi perdido. Esse pesar é vão, mas, ainda assim, acredito que essa nostalgia do passado, embora seja responsável pelo academismo, foi também um dos componentes vitais da melhor arte avançada de nossa época." ("The necessity of the old masters", reproduzido em *Arrogant Purpose, 1945-49*, op.cit., p.248-9)

16. "A nova escultura", *A&C*, op.cit., p.144 [trad. bras., p.155]. A esse respeito, ver J. Clay, "La peinture en charpie", *Macula* 3-4, 1978, sobretudo p.171.

17. "Le fait littéraire" (1924), citado por T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984, p.35.

18. Greenberg se faz esteta na série de textos intitulada *Seminar* - cf. "Seminar one", *Arts Magazine*, nov. 1973, p.44-6; "Seminar four", *Art International*, jan. 1974, p.16-7; "Seminar five", *Studio International*, maio-jun. 1975, p.191-2; "Seminar seven", *Arts Magazine*, jun. 1978, p.96-7.

19. Cf. "Seminário seis", nesta edição.

20. *Ibid.* Em *A&C*, ainda a propósito de Kandinsky, Greenberg deplora a "falta de sorte que o obrigou a se conformar ao modernismo alemão" ("Kandinsky", p.111), [trad. bras., p.124].

21. Cf. "Seminário seis", nesta edição, p.139.

22. Greenberg desenvolve essas idéias sobretudo em "Counter-avant-garde", *Art International*, maio 1971, p.16-9, e "A necessidade do formalismo", nesta edição.

23. "Recentness of sculpture", *Art International*, abr. 1967, p.19.

24. Ou por Mathieu, que Greenberg, em 1959, não hesitava em considerar "o mais vigoroso de todos os novos pintores europeus", *A&C*, op.cit., p.125, [trad. bras., p.137].

25. "Looking for the avant-garde", *Arts Magazine*, nov. 1977, p.87.

26. "Avant-garde attitudes: new art in the sixties", *Studio International*, abr. 1970, p.145.

27. Ver, por exemplo, "Colagem", *A&C* [trad. bras., p.84-100].

28. Entre os que ele considera as pedras angulares da trivialidade, Greenberg cita Nauman, Beuys e Buren – “Detached observations”, *Arts Magazine*, dez. 1976, p.89.

29. “Modern and post-modern”, op.cit., p.66.

Nota das organizadoras

Les Cahiers du MNAM, n.22, 1987. J.P. Criqui organizou com D. Soutif o colóquio “Clement Greenberg”, Centre Georges Pompidou, 1993. Ver do autor “De visu (le regard du critique)”, *Les Cahiers du MNAM*, n.37, 1991, e G. Ferreira, “Greenberg, um crítico na história da arte – entrevista com Jean-Pierre Criqui”, *Revista Gávea* 12, dez. 1994.

A história da arte, do lado americano do Atlântico, é hoje uma disciplina em plena mutação. Sem dúvida a velha guarda positivista ainda é muito forte e continua a trabalhar como se nada estivesse acontecendo, a produzir numerosos (e aliás excelentes) catálogos *raisonnés*, exposições, *corpus* e outros instrumentos de primeira necessidade. Parece evidente, contudo, que um número cada vez maior de historiadores da arte está hoje muito longe de querer restringir sua investigação a um simples trabalho de arquivamento. Um sintoma particularmente claro dessa situação é, de fato, o número crescente de publicações sobre a própria história da arte, seus métodos, sua história, seus pais fundadores: difunde-se o sentimento de que há uma crise latente, de que um retorno crítico é necessário, de que uma transformação geral será salutar.

Uma ebulição como essa, fundada sobre uma erosão da confiança dos jovens pesquisadores em relação aos métodos tradicionais, não deixa evidentemente de ocasionar efeitos de moda, muitas vezes irritantes (cada moda específica em geral acompanhada de sua contramoda). Tivemos assim, e só muito recentemente, a indiscriminada fascinação, por menos alardeada que haja sido, por Lacan, Derrida, Foucault, Barthes, Kristeva, Baudrillard, Lyotard, Deleuze, certamente estou esquecendo alguns, todos eles autores confundidos e etiquetados sob um só rótulo “*Theory*” (com T maiúsculo), e depois o refluxo inevitável, a antiteoria, a versão americana do molho “novos filósofos”, ou do “caso Heidegger”. Tudo isso num abrir e fechar de olhos, sendo o reverso antiteórico tanto mais eficaz e violento quanto frívola e rápida era a onda teórica. Isto dito, ao lado de toda essa agitação, dos colóquios etc., há pessoas que trabalham, não sem se ocupar dela (é impossível, o rebuliço é barulhento demais), mas tentando levar um pouco de rigor à discussão (o mais das vezes graças a um melhor conhecimento dos textos teóricos em questão e sobretudo à consciência de que estes não são nem forçosamente homogêneos, nem forçosamente compatíveis entre si), tentando, em

suma, opor certa resistência a esses efeitos de moda. Por outro lado, a feira em questão não é absolutamente improdutiva. Um de seus resultados positivos é dinamizar o debate, levantar a hipoteca da pasmaceira universitária e revelar a natureza polêmica do campo denotado história da arte.

Chantagem antiformalista e político-social

Falei de resistência. Em certo sentido, é a palavra que melhor define, a meu ver, a tarefa atual do historiador da arte: resistência às diversas formas de chantagem intelectual. Há a chantagem teoricista, a contrachantagem antiteórica. Mas há também, muito mais vigorosa e generalizada, a chantagem antiformalista e a chantagem político-social, que em geral se exercem juntas. A importância desse novo episódio do terrorismo militante, nas pesquisas da história da arte americana, se prende a duas coisas. Por um lado, o discurso formalista, após ter desempenhado um papel operatório determinante durante os anos 50 e 60, acabou por mergulhar numa espécie de ladainha essencialista e oracular que já não conseguia convencer quem quer que fosse com algum interesse pela historicidade da produção artística (a formidável riqueza da crítica de arte americana, que por muito tempo substituiu todo discurso histórico sobre a arte deste século, estava fundada em sua dependência para com o empreendimento formalista de Clement Greenberg — mesmo os que criticavam suas premissas ideológicas sempre se definiam em relação a ele, e isso pelo menos até por volta de 1975; uma vez Greenberg demitido de seu papel tutelar, era preciso certa coragem, muito pouco difundida, para ousar interessar-se novamente por questões formais).

Por outro lado, a dominância absoluta da iconografia panofskiana em toda a história da arte renascentista e pós-renascentista, pelo menos desde o pós-guerra, é um fenômeno tipicamente americano (convém não esquecer que, se a importação de Panofsky só começou na França no final dos anos 60, e ainda bastante timidamente, nessa época ele era, e já por mais de trinta anos, o mestre quase incontestado, salvo por Meyer Schapiro, da história da arte americana). A arte do século XX, como subcampo específico, permaneceu por muito tempo intocada por esse modelo fundado no estabelecimento de uma relação direta entre um texto como pretexto e uma “imagem”, tanto mais que o próprio Panofsky havia assinalado esse domínio particular como impróprio para a análise iconológica. Mas, após o opróbrio lançado sobre o formalismo

greenberguiano, com o desejo de silenciá-lo por completo e de deixar de se definir em relação a ele, era bastante natural que nos lançássemos sobre a iconologia como sobre um novo osso metodológico a roer. Daí o rosário de estudos recentes sobre Mondrian, Malevich, Rothko, Pollock, Newman etc., cujo objetivo declarado é sempre provar que a arte deles “tem” um sentido, e de capturar esse sentido, como se o que quer que seja pudesse não ter sentido, e como se “o” sentido do que quer que seja pudesse ser definitivamente identificável.

Para dizer a verdade, embora domine hoje muito nitidamente os estudos americanos sobre a arte do século XX, essa confusão generalizada entre o sentido e o referente (ou, para falar como Schapiro, entre o “*subject matter*” e o “*object matter*”), essa indigência teórica não é demasiado inquietante. Mais inquietante, a meu ver, é a concepção instrumental da arte da qual ela decorre e que o prestígio intelectual de um Panofsky transformou numa espécie de dogma, dogma ainda menos contestado porque em geral passa despercebido. Por isso, os artesãos do novo tipo de discurso sociopolítico em história da arte e os iconólogos fiéis à letra panofskiana, ficariam sem dúvida espantados por se ver enfiados no mesmo saco; no entanto, o discurso da história social da arte, muito nitidamente dominante hoje nos setores informados, nada mais é que um sintoma adicional do que Barthes chamava o assímbolismo, a saber, a incapacidade de perceber a infinita proliferação semântica que forma o tecido da obra de arte.

Uma concepção da obra como “documento”

Podemos dizer a mesma coisa acerca da psicocrítica, que está aliás retornando com toda força neste momento. A velha Sorbonne nos aborrecia explicando Racine por seus amores ancilares; o mesmo faz a psicocrítica, para a qual Picasso muda de estilo cada vez que muda de mulher, de casa ou de cachorro; o iconólogo finalmente dorme tranquilo depois que conseguiu identificar tal alegoria numa natureza-morta holandesa; o sociohistoriador afirma despudoradamente que não podemos compreender coisa alguma de Degas sem saber tudo sobre a situação das lavadeiras no final do século passado, ou que foi para agradar a seus novos colecionadores que Mondrian transformou radicalmente sua maneira de pintar durante os dois últimos anos de sua vida. Em todos os casos, uma interpretação unívoca, sem nenhuma mediação entre “causa” e “efeito”; uma recusa real (sob a bandeira do antiformalismo)

a examinar a obra em sua especificidade; em suma, uma concepção da obra como *documento*, quando é de *monumento* que se trata. Foucault descreveu perfeitamente tal situação na introdução de *Archeologie du savoir* (1969): sob esse aspecto, apesar da moda e da ânsia por perpétua renovação, as coisas não mudaram fundamentalmente (antes pioraram) de vinte anos para cá.

A forma é sempre ideológica

Trata-se portanto de reagir a essa assimbologia generalizada. Uma estratégia possível, a minha, é reabilitar o formalismo. Mas em lugar de tomar Greenberg como modelo, olhar mais para o lado de Riegl ou do formalismo russo (não o do início, mas aquele de Tinianov e Jakobson em seus textos de 1927-29), isto é, de um formalismo que via como uma missão essencial precisamente a definição de mediações entre o espaço semântico da obra, suas estratégias formais e tudo o que ela não é (o mundo, a história, a luta de classes, a biografia, a tradição, todo o resto). Esse formalismo implica, diga-se de passagem, um respeito muito maior que o de um Greenberg em face da materialidade das obras analisadas, mas também uma mais alta consideração do que poderíamos chamar as tarefas da arte, sua dimensão epistemológica. Evidentemente este não é o lugar para expor seu programa; vou me contentar em mencionar duas de suas idéias fortes, e que dizem respeito à necessidade de permanecer, e o maior tempo possível, na investigação, no que eu chamaria de o nível ideológico (superestrutural, para retomar a velha terminologia marxista): 1) não é antes de ter compreendido as relações entre as diversas séries culturais numa dada época (arte, ciência, filosofia, mito etc.), não é antes de ter traçado a série de séries, diferente em cada época, que se pode compreender qualquer relação que seja entre qualquer dessas séries e a famosa base econômica e social (infra-estrutura); 2) é *sempre* catastrófico privilegiar o tema (o referente, o "*object matter*") numa análise: este não passa do nível mais superficial da massa semântica constituída pela obra de arte, e não é *nunca* por aí que pode passar a mediação entre a obra e o que ela não é. Essa mediação é, sem dúvida, de ordem ideológica, mas é primeiramente formal: a forma é sempre ideológica; esta é uma verdade que nada tem de nova, dizia Eisenstein, que acrescentava: mesmo assim, é preciso repeti-la no café da manhã, no almoço e no jantar e, para os que não jantam, antes de se deitar.

Nota das organizadoras

Art Press 149, jul.-ago. 1990, contribuição ao dossiê "Écrire l'histoire de l'art moderne", do qual participam W. Rubin, U. Kulterman, D.H. e R. Krauss. Yve-Alain Bois reuniu e traduziu para o francês o conjunto de críticas de Greenberg sobre Pollock na revista *Macula*, 1.º trimestre de 1977: "Les textes sur Pollock". Do mesmo autor ver: "Modernisme et postmodernisme", 1990; "As emendas de Greenberg", 1993; e catálogo *L'Informe*, 1996.

Como alguém se torna crítico de arte? E mais: uma vez o crítico estabelecido, lido, reconhecido, celebrado, temido, exposto ele próprio à crítica de seus pares, que sinais da sua própria história, de seu tornar-se crítico, conserva o texto que produz? A começar pela escolha, a decisão que o terá conduzido a abraçar a carreira de crítico de arte, como o pôde fazer Diderot num tempo em que essa forma de atividade ainda não pertencia a nenhum gênero constituído, e para descansar — dizia ele — das fadigas da *Enciclopédia*? Em 1961, no prefácio de *Art and Culture*, Clement Greenberg devia explicar-se sem rodeios sobre as razões que haviam presidido à seleção, ao ordenamento e ao remanejamento mais ou menos considerável dos textos reunidos pela primeira vez naquele volume, que assumiu desde então um lugar invejável na história da crítica de arte e, conseqüentemente, da literatura: “Este livro não pretende ser um registro completamente fiel de minha atividade como crítico. Não apenas muita coisa foi alterada, como muito mais foi descartado do que incluído. Eu não nego ser um desses críticos que se educam em público, mas não vejo razão para que toda a precipitação e o desperdício em minha auto-educação devam ser preservados num livro.”¹

Esses textos, e muitos outros ainda, são doravante acessíveis em sua versão original, e na ordem em que foram publicados, nos quatro volumes dos *Collected Essays and Criticism* que devemos a John O’Brian.² Uma leitura das mais instrutivas, uma vez que oferece matéria para refletir não só sobre as condições de exercício do ofício de crítico de arte mas sobre as relações que essa crítica de arte entretém, ou pode entreter, com o que se chama de história da arte (sem jamais se interrogar sobre o que quer dizer “história” no caso, para não falar da palavra “arte”). Sobre as relações que a crítica entretém, ou pode entreter com a história; mas igualmente sobre as relações que a própria história entretém, e deve entreter, com a crítica. Como se, entre a história e a crítica, a convivência fosse regra, se não princípio, ainda que ela

própria não se declare necessariamente como tal, e ainda que a divisão institucional entre as disciplinas, a divisão acadêmica do trabalho, e das práticas discursivas tenda a obliterá-la. Como se a história devesse estar na origem da crítica como a crítica está na origem da história. Como se a crítica fizesse parte integrante do trabalho da história, da qual tomaria em contrapartida sua razão de ser. Como se não devesse haver história, por mais positivista que se pretendesse, que não fosse crítica, em seu próprio exercício. Como se não devesse haver crítica, por mais “formalista” que fosse dita, que não fosse histórica, até em seus desvios, suas rasuras, suas errâncias, até em suas *errata*.

A questão, é claro, incidiria em primeiro lugar sobre o sentido que convém dar à idéia de uma “auto-educação” do crítico, se não da própria crítica: quem não fazia mistério disso era Diderot, que na “Dedicatória” do *Salon de 1765*, insistiu nas condições que o haviam levado a exercer, a pedido de Grimm, o ofício de crítico (a passagem merece ser citada na íntegra):

Se tenho algumas noções refletidas da pintura e da escultura, é ao senhor, meu amigo, que as devo. No salão, eu teria acompanhado a multidão dos ociosos, teria, como eles, concedido uma olhadela superficial e distraída às produções de nossos artistas; em uma palavra, teria lançado no fogo uma peça preciosa ou teria posto nas nuvens uma obra medíocre, aprovando, desdenhando, sem buscar os motivos de meu entusiasmo ou de meu desdém. Foi a tarefa que o senhor me propôs que fixou meus olhos sobre a tela e me fez girar em torno do mármore. Dei à impressão o tempo de chegar e de entrar. Abri minha alma aos efeitos, deixei-me invadir por eles. Recolhi a sentença do velho e o pensamento da criança, o juízo do homem de letras, a palavra do homem do mundo e os ditos do povo; e se me ocorre de ferir o artista, é muitas vezes com a arma que ele mesmo afiou. Eu o interroguei e compreendi o que vinha à ser sutileza de desenho e verdade de natureza; concebi a magia das luzes e das sombras; conheci a cor; adquiri o sentimento da carne. Só, meditei o que vi e ouvi, e esses termos da arte, *unidade, variedade, contraste, simetria, ordenação, composição, caracteres, expressão*, tão familiares em minha boca, tão vagos em meu espírito, se circunscreveram e se fixaram.³

Mas Diderot não se deteve aí. A seqüência dos *Salões* apresenta de fato muitas características de um “romance de formação”, que não nos

deixa ignorar nada das aventuras do espírito crítico, nem dos enlevos, das paixões e das repulsas, dos gostos e dos prazeres do autor, para nada dizer de sua fruição: e como teria ele podido se conduzir de outra maneira num momento em que a história da arte mal acabava de fazer sua primeira aparição oficial, enquanto a teoria da arte não tardaria a se afirmar com brilho? O *Salão de 1765* como um sanduíche entre a *Histoire de l'art chez les Anciens* de Winckelmann (1764) e o *Laokoon* de Lessing (1766), participa de uma trilogia fundadora sob todos os aspectos, filha, ela mesma de suas próprias obras ou – como diríamos de um escritor –, *autodidata*. Uma trilogia em que a história o disputava com a crítica, a crítica com a teoria, e a teoria com a história, numa cumplicidade inconfessada, um acordo feliz, um inteligência inaugural cujo segredo parece perdido, como teria passado o tempo dos autodidatas. Autodidata, Diderot de fato era, em matéria de arte, tal como Winckelmann e Lessing, pela força das coisas, ou – como se quererá dizer – da história, uma vez que a história, a crítica e a teoria da arte estavam com eles em seus inícios, ao menos sob a forma em que hoje as conhecemos: sem outra educação senão aquela que alcançou por si próprio, e sem reconhecer outros mestres senão as obras, tal como elas se ofereciam pela primeira vez ao olhar do público, e os próprios artistas, os quais muitas vezes falavam uma linguagem inteiramente diversa daquela da tradição e da Academia. De sorte que a história, a crítica, a teoria da arte teriam nascido, e nascido simultaneamente, desse momento, condensado em três anos, e por princípio “autodidata”, em que o pensamento estético, e com ele a literatura artística, terão pretendido se emancipar de toda forma de mestria que não a da própria arte, a considerar em suas obras, seus meios e seus efeitos, assim como em sua intenção mais profunda. Uma mestria toda de produção, não de recepção, se é que esta oposição tem algum sentido.

Por mais discreto que tenha sido na exposição, senão de seus motivos, ao menos das motivações e das determinações de todas as ordens a que respondia, o empreendimento crítico de Greenberg, desde o início não terá participado menos de um movimento análogo, ao mesmo tempo que de um momento fundador à sua maneira, em face do qual a afirmação do caráter deliberadamente autodidata da trajetória ganha todo o seu sentido. Pois está em questão a forma que pôde assumir a “auto-educação” a que o crítico se refere, assim como seu conteúdo, tanto político quanto metódico. Como está também em questão o estatuto que pode ser o da crítica de arte face, e em relação, à história: à história da

arte tal como a escrevem (e tal como a escrevem, ou a reescrevem, para seu uso, os próprios críticos de arte); mas, também, à história da arte tal como ela se faz, na atualidade em que a crítica é considerada, e que cabe a ela conhecer e julgar, seja qual for em última análise a relação entre essas duas formas de atividade do pensamento, conhecer e julgar. Para não falar da história em geral, que estaria no horizonte de todo esse empreendimento de “contextualização”.

Problema, portanto, das relações que a crítica de arte entretém com a história da arte, do duplo ponto de vista da teoria e da prática: em que medida a atividade, o trabalho crítico, supõe, ou induz, como seu corolário explícito ou implícito, não somente conhecimentos, mas uma perspectiva histórica, e de que natureza são esses conhecimentos, de que tipo essa perspectiva? Ou, para formular a questão nos termos que foram os de Kant (de quem Greenberg se pretendeu leitor assíduo): será a crítica questão apenas de gosto – e, nesse caso, os juízos que ela será chamada a emitir não serão juízos de conhecimento, mas juízos estéticos? E mais: deverão tais juízos ser tão perfeitamente “desinteressados”, *so uninteressierten* (o que não implica, como Kant o afirma, que não possam ser *interessantes*), tão perfeitamente “subjetivos”, que excluirão até a idéia de uma escolha, e mesmo de uma tomada de posição – em uma palavra: de uma decisão que obedeceria a determinações objetivas e poderia eventualmente revestir uma significação, ter um alcance histórico qualquer, por limitada que fosse sua incidência? E, reciprocamente, problema da dimensão necessariamente crítica da história da arte, e de sua dimensão – é um todo – estética: a tese que defendo aqui sendo, precisamente, que a crítica terá feito, tanto histórica quanto teoricamente falando, e continua a fazer, a ponte entre a disciplina que tem o nome de “história da arte” e a estética (declarada “filosófica”) – a história da arte tendo relação direta com a estética na medida mesmo em que apresenta uma dimensão crítica inalienável, e supõe, em cada um de seus momentos, em cada um de seus desvios, uma maneira ou outra de juízo de gosto.

Tratando-se da crítica, por outro lado, sua dimensão histórica é reconhecida. Em primeiro lugar, todo trabalho crítico de alguma amplitude reveste necessariamente a forma de um percurso que se desenvolve no tempo e pertence a uma história no mínimo pessoal: ou seja, através de uma seqüência mais ou menos conseqüente de aproximações, de variações e derivas, de tentativas e erros, algo, de fato, como uma aprendizagem em público, e que deve buscar se inscrever, sob um ou outro aspecto, no texto crítico ou em sua

margem, sob a espécie – ainda que recalcada, ou reduzida a algumas migalhas – de um relato. Clement Greenberg pode por certo ter pretendido apagar todos os vestígios da precipitação (*the haste*) e do desperdício (*the waste*) que foram o preço de sua própria aprendizagem. Ele não o terá conseguido – muito mais: ele quis que transparecessem aqui e ali as hesitações, as variações, até as contradições que são o próprio do gosto: não é só com relação a Renoir que suas reações não cessaram de variar (“um dia eu o acho quase poderoso, em outro, bastante fraco”); confissão mais surpreendente, o próprio Cézanne não deixa de lhe parecer – “como a outros” – muitas vezes minucioso, hesitante e mesmo insignificante (*niggling*).⁴ Mas a passagem do “eu” para o “nós” é, no caso, sintomática: como o é no caso de Monet, que Greenberg contribuiu a transformar em moda – coisa que ele na verdade não teria conseguido se as obras mais tardias desse pintor (falecido em 1926), há muito tempo consideradas anacrônicas, não tivessem adquirido retrospectivamente, sob a luz de uma pintura como a de Clifford Still, uma atualidade imprevisível.⁵ Ligadas ao trabalho mesmo da arte, essas variações críticas exigem, em certos momentos, que sua história seja reescrita: o que não poderia ser feito sem alguns remanejamentos no registro da teoria. Tanto é verdade que não poderia haver história sem teoria, nem teoria sem história, e que é uma só e mesma coisa querer que a crítica seja parte integrante da história, e a história parte integrante da crítica, e admitir que a própria história é em seus fundamentos – como o é a crítica, como o é a teoria – “autodidata”, e não conhece outro mestre, outro preceptor, outro “instituidor” (“*instituteur*”) – no sentido etimológico daquele que *institui* – senão ela mesma.

Mas a dimensão histórica que reveste necessariamente todo trabalho crítico não é apenas uma questão de percurso, nem de evolução pessoal: de uma maneira ou de outra, semelhante trabalho se inscreve em seu lugar na história, e antes de mais nada na história da crítica, nesse caso, o gênero eminentemente literário que a crítica de arte constitui. Daí a importância que puderam revestir, de saída, as condições em que um homem como Clement Greenberg, atraído de início pela poesia, terá se decidido a assumir o papel de crítico de arte. Ou seja, uma escolha que deveríamos dizer existencial, se seus motivos mais ou menos explícitos não tivessem repercutido, por sua vez, sobre os juízos que o crítico deveria em seguida ser chamado a emitir, por sua própria função. No caso de Greenberg, essa escolha (que não deixou de ter analogia com aquela, de Bernard Berenson, pela carreira de “*connaisseur*”⁶) respondia a uma

evidente preocupação literária: como o próprio Greenberg explicou, o campo da crítica de arte, em contraste com o da poesia ou do romance, não está tão saturado que não se possa ter a esperança de fazer um nome.⁷ Julgamento no qual, Greenberg foi plenamente bem-sucedido.

Eu notara há pouco a analogia que pode existir entre a escolha da carreira de crítico de arte e a de *connoisseur*. Mas essa analogia não se limita ao aspecto literário dessas duas atividades, dessas duas profissões. O lugar que uma e outra dão ao juízo de gosto basta para distingui-las da prática comum característica da história da arte, quer esta se dê por estritamente factual ou se pretenda “social”, quando não se apresenta como uma disciplina hermenêutica. O problema, como Kant bem o percebeu, remetendo ao da própria possibilidade de uma educação do gosto, ainda que estritamente autodidata e, por seu desvio, a uma possibilidade de uma educação do prazer sobre o qual ele se funda, para nada dizer da fruição, que representaria, segundo Kant, seu elemento mais íntimo (se é que o juízo de gosto não tenha outro princípio, nem outro móvel que esse, e se é que a arte não seja em nada subordinada ao princípio de realidade, ainda que no que diz respeito às restrições formais a que está sujeita).

Ora, é nesse ponto que a dimensão histórica que pode ser aquela do trabalho crítico destaca-se com maior clareza, enquanto se afirma, por seu desvio, o caráter fundamentalmente autodidata da própria história (o que Marx exprimiu bem, na óptica e nos termos lhe eram próprios, quando dizia que o proletariado não cessava de aprender, sem precisar para isso de nenhum mestre: não estamos mais nessa situação hoje, quando a questão é ao contrário saber o que a forma de sociedade a que estamos doravante fadados está em condições de aprender, e por que vias, sobre ela mesma e sobre o futuro que lhe está reservado). A atividade crítica se dá, por definição, num contexto e num momento dados de uma história que não se reduz àquela das artes. Sob esse aspecto, o contexto e o próprio momento em que Clement Greenberg teria sido levado a dar seus primeiros passos na crítica de arte estão longe de ser indiferentes. Mas será que se pode falar de crítica, no sentido corrente do termo, em se tratando do texto intitulado “Vanguarda e kitsch”, publicado no momento em que a Europa entrava em guerra na edição de outono de 1939 da *Partisan Review*, e que abre *Art and Culture*? A mesma questão se coloca a propósito do texto que o segue cronologicamente, mas que Greenberg não julgou conveniente retomar nesse volume – “Rumo a um mais novo Laocoonte”, também publicado na *Partisan Review*, seis meses

mais tarde, durante o verão de 1940, quando o exército alemão acabava de ocupar Paris e a *Luftwaffe* bombardeava Londres, logo seguido por um apelo, não ao derrotismo, mas à resistência revolucionária face ao fascismo. O que basta para situar o Greenberg dessa época na esfera de influência de um trotskismo à americana ou, melhor dizendo, de um marxismo já então liberto, com algumas décadas de avanço em relação à Europa, da hipoteca stalinista e para o qual a democracia não era uma palavra vã.⁸

O fato de a questão (questão do sentido a dar à atividade crítica) poder ser formulada, e nestes termos, basta para sublinhar a distância que separa uma forma de crítica estritamente conjuntural e os momentos – que diríamos eles mesmos “críticos” – em que a função crítica é naturalmente conduzida a ir além de si mesma, por pouco que um escritor de boa cepa – ainda que se trate de um simples “crítico” – saiba então pôr sua pena a seu serviço: assim foi com Diderot, nas vésperas da Revolução Francesa (“O que Malherbe disse da morte, eu quase o diria da crítica – Tudo é submetido à sua lei, e a guarda que vela nas barreiras do Louvre / Não preserva dela nossos reis.”); assim foi com Fénéon, na hora do processo dos Trinta (Jean Paulhan: “Da grande luta pelo verso livre, que ocupa os anos 90, a multidão e o parlamento da terceira república só perceberam um dos efeitos: os atentados anarquistas. Era o efeito mais ruidoso, não era, sem dúvida, o mais perigoso.”); assim foi também com Clement Greenberg quando ele veio a lançar – em face do duplo perigo que representavam, tanto o fascismo quanto o stalinismo, para os sujeitos políticos de sua espécie – a palavra de ordem, não do socialismo, mas da *abstração num só país* (a fórmula é minha, não de Greenberg). O que nos permite, felizmente, passar das discussões ociosas e perfeitamente deslocadas (no sentido estrito do que não está em seu lugar, que está à margem da questão) para os caminhos pelos quais a escola dita de Nova York veio a suplantar, em plena guerra fria, a escola dita de Paris, e se situou, politicamente falando, num outro nível e numa perspectiva que, esta sim, nada perdeu de sua atualidade.

Mas estou antecipando o que ainda está por ser enunciado, e que não o poderia ser na precipitação. Importa, de fato, bem apreender duas coisas, que vão de par: por um lado, as razões que puderam conduzir Clement Greenberg a se interrogar, na época, sobre o futuro de uma cultura que ainda é, sob muitos aspectos, a nossa (ainda que a utopia socialista já tenha passado de época), e a começar por recusar, na perspectiva “revolucionária” em que se situava, o kitsch, esse *ersatz*

de cultura perfeito para seduzir as massas, esse produto da industrialização, para a ele preferir a cultura de vanguarda, que considerava a única forma de cultura ainda ativa e criativa no contexto capitalista: uma forma de cultura que, na Europa, se via ameaçada de sufocamento pelos totalitarismos de todos os naipes e que convinha, a seu ver, preservar a todo preço no solo americano, no intuito de assegurar a sobrevivência a longo prazo da cultura *tout court*.⁹ Por outro lado, cabe examinar o sentido a dar à escolha da abstração como forma de expressão dominante no campo das artes plásticas. Mas “escolha” talvez seja uma palavra forte demais no caso: como Greenberg escrevia na época, a propósito da vitalidade da cultura formal, o que havia ali era antes algo como um fato, que se impunha por si mesmo e que, como tal, não demandava nem aprovação, nem condenação¹⁰ – numa palavra: que não era questão de gosto (Greenberg diverte-se, hoje, afirmando que, de sua parte, teria preferido que as coisas fossem diferentes: afinal, ele não teria sempre considerado Matisse como o maior pintor deste século?).

Eu observaria que, falando da vanguarda, e mais particularmente (nos termos que já eram os de Trotski) daquele primeiro esboço de uma vanguarda ainda inconsciente de si mesma que, em seu tempo, a “boêmia” pôde representar, Greenberg usou por muito tempo um vocabulário tipicamente americano, aquele dos pioneiros e da “fronteira”, numa palavra, da emigração e da conquista de novos espaços. Porém, os adversários da arte abstrata nos Estados Unidos não se enganaram ao denunciar sem hesitação essa arte como “não americana”, quando não a qualificavam de “Ellis Island Art” – nome da ilha próxima da estátua da Liberdade em que os novos emigrantes desembarcavam, para se submeter às formalidades prévias à entrada em solo americano. Reconhecemos aí uma linguagem que, na época, era corrente na Europa e em outros lugares, e que Greenberg teve o mérito de interpretar num sentido positivo, levando a uma melhor compreensão do movimento de emigração interior pelo qual a vanguarda teria criado para si um lugar próprio no interior da sociedade capitalista, assim como, durante um certo tempo, de uma sociedade que acreditávamos estar em marcha rumo ao socialismo. Mas a observação ganha um sentido particular em se tratando da América, sobre a qual um lugar comum por muito tempo difundido na Europa – sobretudo na historiografia que se apresentava como marxista, e que recobrou hoje uma aparência de atualidade na crítica americana, – pretendia que ela não teria conhecido uma vanguarda, a

ponto de estar atualmente reduzida a mimetizar a aventura vanguardista à maneira de uma comédia estritamente repetitiva.

Rem Koolhaas refutou essa banalidade, mostrando como o que chamou o “Manhattanismo” representou o equivalente, propriamente americano, de uma cultura urbana de vanguarda,¹¹ mas que não deixava, na relação de sedução que mantinha com as massas, de estar contaminada pelo kitsch, tal como o estava, de outras maneiras, o cinema hollywoodiano, que de sua parte Greenberg condenava sem reservas, como condenava o sapateado ou as melodias da Broadway. Sem contar que, nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, a partir da abertura da Galeria 291, de Alfred Stieglitz, em 1908, e por ocasião, entre outras exposições, do *Armory Show*, em 1913, a primeira mostra de importância inteiramente dedicada a formas de arte que se pretendiam resolutamente modernas, a América havia podido tomar conhecimento do trabalho das vanguardas européias, sob aspectos sem dúvida confusos e lacunares, mas cujo impacto não foi por isso menos considerável. A partir desse momento, muitos artistas americanos que alcançariam a notoriedade no entre-guerras passaram temporadas na Europa (as coisas mudaram após a Segunda Guerra Mundial, quando Pollock se recusará a pedir um passaporte, ao passo que Barnett Newman se satisfará em fazer, já tardiamente, uma viagem-relâmpago de três dias a Dublin – por Joyce –, a Paris – pelo Louvre –, e Chartres – pela catedral): e entre eles, os adeptos do sincronismo, em que geralmente se reconhece a primeira manifestação, na América, de uma arte estritamente abstrata, livremente inspirada no orfismo de um Delaunay, e de declarada intenção musical (*color music*). A presença na América, durante a Primeira Guerra, de Duchamp e Picabia, aos quais logo se juntou Man Ray, foi suficiente para manter uma chama que mais tarde teria as recaídas que sabemos e que Greenberg denunciaria como “vanguardistas”: a vanguarda tendo ela própria, a seu ver, se deixado finalmente capturar por seu próprio jogo, cedendo às miragens dos *ismos*, a ponto de chegar, não só a se repetir incansavelmente, mas a se considerar um fim em si mesma, enquanto as vanguardas históricas só tiveram existência real na medida em que souberam se envolver num projeto que as ultrapassava.

De resto, como escreveu Meyer Schapiro, graças ao *Armory Show* a arte moderna se impôs aos olhos do público americano como uma questão política que ele tinha de debater e que dele exigia uma escolha categórica.¹² A mesma situação devia se repetir, sob outras formas, nos anos que precederam a Segunda Guerra Mundial, a tal ponto que a

questão da abstração assumiu então um aspecto francamente político e passou a exigir, mais uma vez, uma escolha peremptória: aquela que Clement Greenberg soube então fazer, abrindo assim o caminho, em companhia de alguns outros, a começar pelo próprio Schapiro (com quem, como o observa John O'Brian, por vezes o confundiram),¹³ para a grande explosão artística que a América do pós-guerra deveria conhecer.

Sabemos a importância que revestiu nesse contexto a emigração para os Estados Unidos, nos anos 40, de um bom número de artistas europeus, entre os quais se destacava o líder da abstração mais “dura”, Piet Mondrian, que chegou a Nova York no outono de 1940. Mas, também aí, Greenberg não pode ser considerado um pioneiro isolado. Após o refluxo da primeira onda modernista, ligado à grande Depressão, às perturbações sociais e às ameaças de conflito que se seguiram a ela, a abstração devia de fato conhecer nos Estados Unidos, nos últimos anos antes da guerra, uma fortuna de um gênero novo e sob certo aspecto polêmico. Enquanto as exposições organizadas por Alfred Barr no Museu de Arte Moderna de Nova York privilegiavam os artistas europeus e os artistas americanos já consagrados, associando ao mesmo tempo de maneira característica as lições da abstração às do cubismo por um lado, do dadaísmo e do surrealismo por outro (“Cubism and abstract art”, 1935; “Dada and surrealism”), uma primeira exposição retrospectiva do que se apresentava desde esse momento como a pintura americana abstrata foi de fato montada já em 1935 no Whitney Museum, ao passo que um ano depois se constituiu, sob a sigla do *triplo A*, uma associação dos American Abstract Artists. Esta iria organizar exposições regulares e publicar catálogos e panfletos, já contando entre seus membros com nomes que se notabilizariam mais tarde: à frente deles (por ordem alfabética), o pintor Josef Albers, que desempenharia, primeiro no Black Mountain College, depois na Universidade de Yale, um papel decisivo na transmissão da herança da Bauhaus, confrontada como foi esta, em seus inícios, com a herança dadaísta¹⁴.

Não foi sem dificuldade, contudo, que a idéia da abstração terá conseguido emergir, em face da palavra de ordem de um “realismo social” extremamente condizente com a ação do Estado em favor dos artistas no quadro do *New Deal*. Seria interessante, sob esse aspecto, marcar bem a diferença entre os efeitos perversos dessa política na ordem pictórica e aqueles, ao contrário muito positivos, que ela teve no campo da fotografia, proporcionando a alguns dos mestres da fotografia moderna, a começar por Walker Evans, a oportunidade não

só de demonstrar a extensão de suas capacidades, como de adquirir, sob o efeito dessa confrontação ao mesmo tempo política e técnica com a realidade americana, uma consciência nova de sua arte, tanto de seus meios quanto de seus fins. Mas no que diz respeito à própria pintura, e pondo-se de lado toda ideologia “realista”, o WPA Federal Art Program não deixava também de comportar um laboratório em que os artistas eram livres para experimentar, em termos tanto de forma quanto de materiais. O que não se dará sem conseqüências elas mesmas discutíveis, como veremos adiante pela advertência lançada por Greenberg aos “experimentadores” de toda sorte (que nem por isso confundiremos com os autodidatas).

O magro catálogo da exposição retrospectiva da pintura abstrata americana, promovida no Whitney em 1935, dá uma idéia da confusão que reinava então em torno da abstração:¹⁵ no tocante à abstração, a capa, sem grande originalidade, concebida pelo pintor Stuart Davis, mostrava significativamente uma taça cheia de limões e um vaso de flores desenhados à maneira de Fernand Léger. Em contrapartida, o texto de introdução, do mesmo Stuart Davis, era de uma autoridade notável: partindo da alegação de que o *Armory Show* teria montado o cenário que deveria ser o da arte até o fim deste século, o pintor começava por constatar o número relativamente pequeno de artistas americanos que haviam adotado, em medida variável, o credo da abstração, sem se pronunciar sobre o *porquê* desse pequeno número, que ele tomava como um fato que só lhe cabia registrar (*a matter of fact for the record*). Mais importante a seus olhos era que esse grupo, por reduzido que fosse, podia ser tomado como o fermento da arte por vir, a ênfase sendo posta ao mesmo tempo sobre a realidade material do meio, seja ele qual for, e sobre a bidimensionalidade da superfície plana em que a pintura opera: ou seja, as duas teses que estarão no centro da teoria crítica de Greenberg. Como acreditava Stuart Davis, a questão do que vinha a ser, em seus fundamentos, a arte abstrata não admitia, entretanto, nenhuma resposta unívoca: o único traço comum entre os artistas que se pretendiam abstratos consistia, segundo ele, na admissão do conceito da existência autônoma do quadro como realidade paralela à natureza.¹⁶

Com o tempo, o chauvinismo e o exagero que caracterizavam o programa dos adeptos da *American Scene*, assim como a inconsistência ideológica do *social realism* e da pintura pretensamente revolucionária dos muralistas mexicanos,¹⁷ tornaram-se cada vez mais evidentes, ao passo que inúmeros artistas passaram a ver numa abstração calculada,

e com frequência “geométrica”, uma resposta positiva ao caos ligado à Depressão.¹⁸ É nem mesmo a Art Students League, pela qual passara Pollock, na época em que ali reinava Thomas Benton, deixaria de se abrir às novas tendências sob o bastão do pintor alemão Hans Hofmann, que chegou aos Estados Unidos em 1938. Mas nem por isso a crítica rendeu as armas, e o cronista do *New York Times*, Edward Alden Jewell, fez-se o intérprete mais conseqüente de uma opinião partilhada, como vimos, por muitos artistas que se declaravam “abstratos”: a abstração não podia constituir um fim em si, devendo se reduzir a um processo ligado a objetos ou sensações identificáveis como tais, sem o que cairia na decoração, ou, pior ainda, no “academicismo de esquerda”. A discussão não deixou, contudo, de ter efeitos positivos, familiarizando os leitores com uma terminologia nova (“abstração”, “meio”, “plano pictórico” etc.). Mas foi o mercado da arte, e alguns amadores particularmente abençoados pela sorte e empreendedores, que finalmente levaram a melhor. Quando, em 1937, Solomon Guggenheim comunicou sua intenção de criar um museu consagrado à pintura não-objetiva, a notícia foi publicada na primeira página do *New York Times*; e Jewell, embora conservando-se na sua posição declarada, não hesitou em consagrar ao assunto uma série de artigos, desdobrada ao longo de 12 semanas, que provocou uma avalanche de comentários da parte dos leitores. Como seria de se esperar, a imprensa Hearst se enfureceu quando, em 1939, o projeto Guggenheim começou a tomar corpo (“A arte moderna? Uma fraude deliberada perpetrada pelos pretensos defensores da cultura”¹⁹). Estava assim armada a cena para a chegada de Mondrian, preparada por um dos membros da AAA, o pintor Harry Holtzman, a quem devemos a edição dos escritos completos do pintor. Como o estava também para a entrada em cena de Clement Greenberg.

Este não teria podido escolher melhor momento para fazer sua estréia na crítica e tomar posição em favor da abstração. Momento de fato crítico, sob todos os aspectos, aquele em que a América seria chamada a tomar, em termos de cultura, o lugar da Europa, antes de fazê-lo pelas armas. Momento de crise, no sentido da história (a crise da qual os Estados Unidos mal acabavam de sair, e da qual alguns consideram que só o esforço de guerra lhes permitiu escapar definitivamente). Mas momento de crise, igualmente, no sentido grego da palavra *krisis*, entendido como aquele (o momento) da escolha, da decisão, do julgamento.²⁰ Um julgamento, em se tratando da abstração, em que não estava em questão somente o gosto, e cujas implicações

políticas eram ainda mais evidentes porque ele assumia, nesse contexto, figura de palavra de ordem (*a abstração num só país*). Enquanto Greenberg, de maneira sem dúvida ambígua, mas que nem por isso rompia menos, como disse, com o *pathos* do derrotismo revolucionário, convocava ao mesmo tempo à luta, não do capitalismo, mas do que ele chamava a “democracia”, contra o nazismo e todas as formas do totalitarismo, no qual a tese trotskista reconhecia o aliado em última análise mais seguro do capitalismo: para o socialismo, veríamos mais tarde, o essencial sendo preparar o mundo, preservando ao mesmo tempo o futuro da cultura, assegurando a sobrevivência de sua parte mais viva, e mais ativa, ainda que de vanguarda.²¹ Com sua contrapartida na ordem pictural — a abstração.

Mas isso não seria nada se Greenberg não tivesse formado então a mais clara noção do que podia significar um trabalho de vanguarda conduzido no solo americano, quando a Europa estava reduzida ao silêncio. Num curto artigo publicado em 1941, o jovem crítico ainda se felicitava pela eclosão de múltiplas pequenas revistas literárias que lhe pareciam reatar com a proposta da vanguarda: “As sombras dos anos 20 estão distantes [*are abroad*: devemos compreender que teriam então emigrado para a Europa?] e a luz do dia retornou pela primeira vez desde que a política tomou o poder.” Entre as razões que ele propunha para isso, figurava o naufrágio do stalinismo (e com ele, pelo menos seria de esperar, o da crítica antiformalista), o esgotamento relativo das formas de escrita convencionais e o afluxo de escritores e artistas vindos da Europa, que obrigava a tomar literalmente a metáfora da vanguarda considerada como processo migratório. A questão essencial sendo por enquanto a da ruptura com a Europa, em razão da guerra, e, ao mesmo tempo,

A tomada de consciência de que este país [os Estados Unidos] é o único lugar de importância onde ainda é possível levar adiante [*to pursue*: perseguir, estar em busca de, seguir seu caminho, dar continuação a] a cultura sem se expor diretamente à pressão dos acontecimentos. Resumindo, *we are on the spot* [isto é, estamos numa situação crucial, “exposta”, perigosa, ao mesmo tempo que no lugar onde as coisas acontecem]. Se a escrita como atividade criadora não deve desaparecer, isso depende de nós. Quanto tempo nos resta? E que vamos fazer para tirar dele o melhor partido? A resposta à primeira pergunta depende do mundo. A resposta à segunda depende de nós.

E isto assume, ademais, sem muita dificuldade, inflexões premonitórias:

Esperemos que não haja repetição excessiva das velhas atitudes, das velhas maneiras, das velhas acrobacias. Não porque o novo tenha valor pelo simples fato de ser novo, mas porque as atitudes passadas, convencionais, da vanguarda, faliram, e porque a situação mudou. Abrimos estas novas revistas com a esperança de ouvir dizer adeus às convenções da experimentação e a todos os ritos, a ignorância, os *enfants terribles*, o tédio que a acompanhavam.²²

O impacto que os textos de Clement Greenberg puderam ter sobre a cultura americana, assim como o ensinamento de um Meyer Schapiro e de alguns outros que, na França, ainda estamos por compreender a importância, esse impacto foi função dos termos em que o crítico soube, desde o início, formular a escolha, conferindo-lhe sua plena ressonância cultural, política e teórica. Ressonância cultural, e ressonância política, uma vez que essa escolha assumia, em razão mesmo do contexto em que intervinha, figura de tarefa histórica, atribuída aos artistas que iriam aderir ao programa que lhes traçava a crítica (estamos longe, como se vê, da idéia de um “roubo” da idéia de arte moderna, perpetrado pela escola dita de Nova York com a ajuda dos serviços culturais americanos e da CIA). Mas ressonância teórica, igualmente, uma vez que o enunciado dessa escolha era acompanhado por uma formulação ao mesmo tempo histórica e conceitual que confere à obra de Greenberg um poder que permanece até hoje sem igual. E como poderia ter sido diferente, se é verdade que o crítico soube de saída se manifestar e se afirmar como tal, mostrando-se à altura do momento? Muito embora, na América do período imediatamente anterior à guerra, a abstração já não se reduzisse a um produto de importação, era ainda preciso que a crítica se mostrasse capaz de tirar partido do impulso novo vindo da Europa, em razão da emigração, e de desenvolver suas implicações formais, rompendo, como já o fizera Stuart Davis, com os discursos mais ou menos místicos e brumosos que por muito tempo haviam tido curso na Europa. Um trabalho, repito, que não foi obra exclusiva de Greenberg, mas em que este desempenhou um dos papéis principais, e que deveria preparar o terreno para o aparecimento, no devido tempo, de uma forma de pintura propriamente americana, que iria ela mesma renovar profundamente a questão da abstração e da vanguarda. Não sem atrair de volta as fulminações de um crítico que, após ter reconhecido muito cedo a importância de Pollock e a de Dubuffet, jamais aceitou o encontro, entre a abstração mais dura e o surrealismo, e até o dadaísmo, para o qual, como vimos, a cultura

americana estava preparada; assim como tampouco se conformou com as interferências, sob o título da *pop art*, entre a arte e certas formas de kitsch, ou com a redução do programa da abstração a uma forma de minimalismo que beirava o conceito.

Mas não devemos nos enganar: o movimento pelo qual a pintura européia, depois a americana, soube se libertar do domínio da literatura, assim como do modelo que a música pôde representar para os adeptos de certa abstração, esse movimento que remetia realmente a um novo Laocoonte, ou melhor, nos termos que foram então os de Greenberg, a um “mais novo Laocoonte” (“*A newer L.*”)²³, a partir do momento em que se impunha a cada uma das artes, fazer um retorno a si mesma e refletir sua própria especificidade, não implicava em absoluto, aos olhos do jovem Clement Greenberg, que a arte em geral estivesse doravante reduzida a ruminar indefinidamente sua essência e suas condições de exercício, ao mesmo tempo materiais e formais. A arte abstrata era para ele como, para Marx, o capitalismo: a abstração, ela mesma considerada como momento crítico, lançaria uma luz nova sobre as formações artísticas do passado, assim como sobre aquelas pertencentes a outras culturas que não a do Ocidente, do mesmo modo que a economia capitalista forneceria, pela primeira vez na história, a chave das formações econômicas que a precederam. E no entanto, contrariando frontalmente uma leitura de sua obra que manipula a acusação de “formalismo” como o faziam os procuradores dos bons tempos (a crítica artística tendo constituído por muito tempo nos Estados Unidos o último refúgio onde ainda se podia representar a triste farsa da tomada do poder pela política).²⁴ Clement 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 da 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.²⁵

A questão da abstração, como a da vanguarda, não remete mais, atualmente, a nada que se assemelhe, de perto ou de longe, a uma escolha política: a questão ainda é, contudo, de saber se é possível fiar-se no julgamento de gosto, assim como num modo de história a ser reescrita sem cessar, segundo as necessidades da causa; de decidir sobre o que pode continuar vivo em nossa cultura, aqui, agora, no momento em que a crise generalizada não remete mais a outros desdobramentos que não o seu término, por definição

provisório. O que nos leva de volta à interrogação que não deixou de ocupar Clement Greenberg, e que dizia respeito, como lemos já nas primeiras linhas do artigo "Vanguarda e kitsch", à relação entre a experiência estética – ou crítica: é tudo o mesmo – de um indivíduo singular (e não de uma consciência posta como "originária", ou "transcendental") e o contexto social e histórico em que ela se dá.

Se hoje nos é simplesmente impossível pensar essa relação, é porque ainda não nos demos conta das dimensões da tarefa e das escolhas críticas que a história nos impõe, sob a forma que é neste momento a sua. E, mais ainda, por não termos aprendido a trabalhar como o terá sabido fazer Greenberg – por uma decisão, insisto, ao mesmo tempo política e de método – como autodidata, pondo-se na escola da arte e de suas obras, assim como na escola dos próprios artistas. Tal como Marx já esperava que o fizesse o proletariado, num tempo em que nada permitia prever que este viria a se atribuir novos mestres, a título, também nesse caso, de uma "vanguarda" (a da classe operária). Tal como o terá feito Freud, cujo nome ganha aqui valor de exemplo, no pleno sentido da palavra: Freud, que por certo nada tinha, de início, de um autodidata, mas que soube – se o paradoxo é admissível – *se fazer* autodidata, por razões que diziam respeito tanto ao método quanto à sua história pessoal; Freud que, depois de terminar seus estudos, veio à França para aqui procurar outros mestres, até o momento em que precisou enfrentar a crise que o fez empreender, sem outro guia senão seu próprio inconsciente; a auto-análise que o deveria conduzir à invenção da psicanálise. Tal como é chamado a fazê-lo hoje todo artista que se recusa a se entregar à moda ou à pressão da instituição. Autodidata será sempre, tanto pela força das coisas quanto por artifício ou por exigência de método, aquele que, *being on the spot*, pretenda levar um pouco mais longe o jogo da *krisis*.

Notas

1. Clement Greenberg, *A&C, Critical Essays*, Boston, 1961, [trad. bras. p.20].
2. Id., *The Collected Essays and Criticism*, org. John O'Brian, Chicago, 1986-93, v.1, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*; v.2, *Arrogant Purpose, 1945-1949*; v.3, *Affirmations and Refusals, 1950-1956*; v.4, *Modernism with a Vengeance, 1967-1969*.

3. Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, 1984, p.21-2.
4. Greenberg, "Renoir", *A&C*, p.46-7.
5. Ibid., "The later Monet", op.cit., p.37-45 e 222-4.
6. Cf. Bernard Berenson, *Esquisse pour un portrait de soi-même*, trad. fr., Paris, 1955.
7. "A crítica de arte, eu diria, é a mais ingrata forma de escrita 'elevada' que conheço. Seria uma das formas mais desafiadoras – talvez pelo fato de que poucos a tenham realizado bem o bastante para serem lembrados –, mas não estou certo de que o desafio valha a pena", Clement Greenberg, "Notas Autobiográficas", nesta edição.
8. Cf. "Vanguarda e kitsch" e "Rumo a um mais novo Laocoonte", nesta edição; cf. também "An american view", *Horizon*, set. 1940, p.38-41.
9. "Vanguarda e kitsch" se encerra com esta frase, que diz muito sobre a importância que assumia a preocupação com a cultura no engajamento político de Greenberg: "Hoje já não nos voltamos para o socialismo na esperança de uma nova cultura – que surgirá inevitavelmente, desde que de fato tenhamos socialismo", *A&C*, p.21 (cf. nesta edição à p.41).
10. Cf. "Vanguarda e kitsch", nesta edição à p.27.
11. Cf. Rem Koolhaas, *New York délire*, Paris, 1978, e meu estudo, "Le transfert Manhattan", em Jacques Lucan, *OMA — Rem Koolhaas*, Paris, 1990, p.21-33.
12. "Through the Armory Show modern art burst upon the public like a problematic political issue that called for a definite choice", Meyer Schapiro, "The Armory Show" (1950), reproduzido em M.S. *Selected Papers*, v.II, *Modern Art, 19th & 20th Centuries*, Nova York, 1978, p.138.
13. John O'Brian, "Introduction" aos *Collected Essays and Criticism* de C.B., v.I, p.xix.
14. Sobre a história do Black Mountain College, e o encontro que ali se deu entre as duas correntes da abstração e do dadaísmo (mas que havia sido preparado de longa data pelas exposições do Museum of Modern Art), cf. a obra já clássica de Martin Duberman, *Black Mountain. An Exploration in Community*, Nova York, 1972; e, mais recente, o de Mary Anna Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Mass., 1987.
15. *Abstract Painting in America*, Nova York, Whitney Museum of American Art, 12-22 mar. 1935.
16. "Even in those cases where the artistic approach has been entirely emotional, the concept of the autonomous existence of the canvas as a reality which is parallel to nature has been recognized", Stuart Davis, "Introduction", op.cit. O exemplar desse catálogo conservado na biblioteca do Museum of Modern Art comporta certo número de notas, feitas talvez pela mão de Alfred Barr ou de um de seus colaboradores, que atestam de maneira eloquente a reação de um espírito rigoroso face

àquela aglomeração de obras um tanto heteróclitas. Acerca de *Composition 7*, de Konrad Kramer, podemos ler “*pure abstract*”; Stuart Davis, que, em matéria de abstração, apresentava uma *Batedeira de ovos*, *Lâmpadas de rádio*, um *Saleiro* e uma *Cafeteira*, não suscitou nenhuma observação. Em contrapartida, o *Man* de John Marin mereceu o rótulo “*abstraction*”. A (*Abstraction*) de Georgia O’Keeffe é qualificada de “*pure*”, enquanto seu *Leaf Motif* não passa de “*fairly pure*”. E é finalmente a *Synchronie* (sic) de McDonald Wright que leva a melhor em termos de abstração, com a menção “*The purest*”.

17. Já em 1937, Meyer Schapiro havia refutado essas pretensões em um artigo sobre “The patrons of revolutionary art”, publicado, com a resposta de Bertram D. Wolfe, em *Marxist Quarterly*, out.-dez. 1937, p.462-70. Infelizmente esse texto não foi reproduzido no v.II de seus *Selected Writings*.

18. Cf. Andrew C. Ritchie, *Abstract Painting and Sculpture in America*, Nova York, 1951, p.66.

19. “Modern art, a deliberate fraud perpetrated by pretenders to culture”, citado no catálogo *American Abstract Artists, 1936-1966*, 50th Anniversary Celebration, The Bronx Museum of Art, 1966, do qual tomo várias das informações anteriores.

20. Sobre a noção de *krisis*, ver meu *Jugement de Paris*, Paris, 1992, p.107-9.

21. Greenberg, “An american view”, op.cit. p.38-48. Essa tomada de posição deveria suscitar, no mesmo número de *Horizon*, uma viva — embora anônima — reação de Cyril Connolly.

22. “The renaissance of the Little Mag” [1941], *Collected Essays and Criticism* de C.B., v.1, p.42-5.

23. O apelo a “um novo Laocoonte”, lançado desde a época romântica por Friedrich Schlegel, e retomado por Nietzsche na época de *O nascimento da tragédia*, deveria suscitar na América um eco particular. Testemunha disso é *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, de Irving Babbit (Boston, 1910), e — anterior ao de Greenberg, mas publicado em Roma e em italiano — o artigo de 1938 de Rudolf Arnheim, sob o título “A new Laokoon: artistic composites and the talking film” (reproduzido em R. A., *Film as Art*, Berkeley, 1966, p.199-230). É por esse critério que poderemos avaliar a necessidade, expressa por Greenberg, de um mais novo Laocoonte.

24. O próprio Trotsky, tendo plena noção do interesse dos trabalhos da escola formalista russa, nem por isso deixou de desejar que o formalismo tivesse manifestado com todas as forças sua oposição ao marxismo. Seria fácil mostrar como seus representantes acabaram por ser forçados a isso, a contragosto, pelos ataques empreendidos contra eles pelos comissários, e logo pelas perseguições. Cf. Leon Trotsky, “L’école formaliste de poésie et le marxisme”, em *Littérature et révolution*, trad. fr., Paris, 1964, p.142-59.

25. “Não poderíamos nos livrar da arte abstrata por meio de uma simples evasão. Ou por negação. Só podemos nos desembaraçar da arte abstrata assimilando-a, abrindo nosso caminho através dela. Para chegar aonde? Não sei. Parece-me, ainda assim, que o desejo de

retornar à imitação da natureza na arte não teve outra justificativa senão o desejo de certos adeptos da arte abstrata de lhe dar força de lei permanente”; em “Rumo a um mais novo Laocoonte”, nesta edição à p.58-9.

Nota das Organizadoras

Conferência pronunciada por ocasião do Colóquio “Clement Greenberg” em Paris, 1993, e publicada no *Les Cahiers du MNAM*, n.45-6, 1993. Revisto, pelo autor, para a presente edição.

Ver do autor os textos sobre Pollock: “La figure et l’entrelacs”, *Lettres Nouvelles*, 1959, republicado in: *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, e “Indians!!!”, no Catálogo *Jackson Pollock*, Centre Georges Pompidou, 1982.

Yve-Alain Bois

Historiador e crítico de arte, é professor titular de história da arte contemporânea na Universidade de Harvard e autor de vários artigos sobre arte moderna e contemporânea, incluindo ensaios sobre a artista brasileira Lygia Clark. Participou do Colóquio Greenberg, realizado no Centre Georges Pompidou, em 1993. Foi um dos fundadores da revista *Macula*, onde publicou a primeira reunião de textos de Greenberg sobre Pollock ("Les textes sur Pollock", primeiro trimestre de 1977). É autor de *Painting as Model* (Cambridge, MIT Press, 1990); *Martin Barré* (Paris, Flammarion, 1993); "L'aveuglement" in: *Matisse* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1994) e "L'iconoclaste" in: *Piet Mondrian* (Haia, Leonardo Arte, 1994). Organizou, com Rosalind Krauss, a exposição "L'informe" (Paris, Centre Georges Pompidou, 1996).

Timothy J. Clark

Historiador e professor de história da arte na Universidade da Califórnia, em Berkeley, publicou inúmeros trabalhos sobre arte moderna, entre os quais "Preliminaries to a possible treatment of 'Olympia' in 1865" (*Screen*, primavera 1980). É autor de *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France, 1848-1851*, Thames & Hudson, 1973; e *Une image du peuple, Courbet et la Révolution de 1848*, Art Edition 1991.

Jean-Pierre Criqui

Historiador e crítico de arte, organizou, com Daniel Soutif, o colóquio sobre Greenberg realizado no Centre Georges Pompidou, em 1993. É

redator-chefe dos *Cahiers du Musée national d'art moderne*, onde participa do comitê de redação desde 1987. Nos *Cahiers*, publicou inúmeros artigos, entre os quais "Le modernisme et la voie lactée (note sur Clement Greenberg)", n.22, 1987 [aqui reproduzido]; "De visu (le regard du critique)", n.37, 1991; "La leçon d'anatomie", n.42, 1992. É autor também de textos sobre vários artistas modernos e contemporâneos, entre os quais, Brancusi, Gerard Richter, Robert Morris e Didier Vermerein, e traduziu para o francês o livro de Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (Paris, Macula, 1993).

Hubert Damisch

Historiador da arte e filósofo, foi diretor de estudos da École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris, até 1996. Participou do Colóquio Greenberg, realizado no Centre Georges Pompidou, em 1993. Membro dos comitês de redação das revistas *Macula*, nos anos 70, e *Cahiers du Musée national d'art moderne*, desde os anos 80. É autor de *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* (Paris, Seuil, 1972); *Ruptures/cultures* (Paris, Minuit, 1976); *Fenêtre jaune cadmium* (Paris, Seuil, 1983); *L'Origine de la perspective* (Paris, Flammarion, 1987); *Jugement de Paris* (Paris, Flammarion, 1992); *Skyline. La Ville Narcisse* (Paris, Seuil, 1996).

Ann Hindry

Crítica de arte, é autora de vários artigos sobre arte moderna e contemporânea. Foi redatora-chefe da revista *Artstudio*, de 1989 a 1992, e traduziu para o francês *Art et culture*, de Clement Greenberg (Paris, Macula, 1988).

Rosalind Krauss

Historiadora e crítica de arte, leciona história da arte moderna e contemporânea na Universidade de Columbia, Nova York, e é redatora-chefe da revista *October*. Participou do Colóquio Greenberg, realizado no Centre Georges Pompidou, em 1993. Além de inúmeros artigos, tem publicados os seguintes livros: *The Iron Works: The Sculpture of David*

Smith (Cambridge, Mass., MIT Press, 1971); *Passages in Modern Sculpture* (Nova York, Viking Press, 1977); *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1985); *Le Photographique. Pour une théorie des écarts* (Paris, Macula, 1990); *The Optical Unconscious* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1993); *Cindy Sherman 1975-1993* (Nova York, Rizzoli, 1993); Organizou, com Yve-Alain Bois, a exposição "L'informe" (Paris, Centre Georges Pompidou, 1996).

Barnett Newman

Pintor americano (Nova York, 1905-1970), sua obra tem como marco *Onement I*, de 1948, pintura ritmada pelos *zips* e cuja composição se distingue radicalmente do *all-over*. Newman, Rothko e Still teriam sido, segundo Greenberg, os iniciadores da "abstração pós-pictórica", vertente do expressionismo abstrato. Um dos primeiros de uma geração de artistas americanos com sólida formação teórica – como Frank Stella e vários minimalistas –, Newman participou ativamente dos debates estéticos, inclusive do questionamento da crítica de Greenberg. Os seus escritos foram reunidos por John P. O'Neil em *Barnett Newman – Selected Writings and Interviews* (Nova York, Knopf, 1990).

John O'Brian

Professor de história da arte na University of British Columbia, em Vancouver, Canadá, é membro do Board of Trustees da National Gallery de Ottawa. Organizou inúmeras exposições, entre as quais "The example of Pissarro" e "Cézanne and cubism" (Fogg Art Museum, 1981 e 1983), "The Emma Lake Artists workshops" (University of British Columbia, 1989). Participou do Colóquio Greenberg, realizado no Centre Georges Pompidou, em 1993. Organizou toda a produção de Greenberg até 1969 para publicação em quatro volumes sob o título *The Collected Essays and Criticism* (Chicago, Chicago University Press, 1986 e 1993).

Harold Rosenberg

Crítico de arte americano (1907-1978), contribuiu para *Art Front*, *Partisan Review* e *New Yorker*. Foi professor no comitê da Social Thought

e no departamento de arte da Universidade de Chicago. É autor, dentre outros, de *The De-definition of Art* (Nova York, Collier Books, 1972); *Art on the Edge* (Nova York, Macmillan, 1975); *De Kooning* (Nova York, Abrams, e Paris, Chêne, 1978); *Barnett Newman* (Nova York, H.N. Abrams, 1978); *The Tradition of the New* (Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1982; trad. bras.: *A tradição do novo*. São Paulo, Perspectiva, 1974); *The Anxious Object, Art Today and its Audience* (Nova York, Horizon Press, 1964).

Leo Steinberg

Historiador e crítico de arte, lecionou história da arte na Universidade da Pensilvânia. Tem publicados, entre outros: *Other Criteria. Confrontation with Twentieth-Century Art* (Nova York, Oxford University Press, 1972); *Art about Art* (Nova York, Whitney Museum, 1978); *La Sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* (Paris, Gallimard, 1987). É autor de inúmeros estudos sobre Michelangelo, Borromini, Mantegna, Leonardo da Vinci, Pontormo, Vélasquez e Picasso. Nascido em Moscou, em 1920, vive em Nova York.

DE CLEMENT GREENBERG:

Artigos

"Walter Quirt", *The Nation*, 7.3.1942, p.294.

"L'art américain au XXème siècle", *Les Temps Modernes*, 1946; *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.5-12.

"Avant-garde attitudes: new art in the sixties", *Studio International*, abr. 1970, p.145.

"Counter-avant-garde", *Art International*, maio 1971, p.16-9, reimpr. in: *Marcel Duchamp in Perspective*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1975, p.129.

"Necessity of formalism", *New Library History*, v.3, 1971, p.174 ; *Art International*, abr. 1972, p.105-6 ; reimpr. in: R. Kostelanetz (org.). *Esthetics Contemporary*. Buffalo, Prometheus, 1978, p.207.

"Can taste be objective?", *Art News*, fev. 1973, p.22-3.

"Seminar one", *Arts Magazine*, nov. 1973, p.44-6.

"Influences of Matisse", *Art International*, nov. 1973, p.28-31.

"Seminar two", *Art International*, v.18, n.6, verão 1974.

"Seminar four", *Art International*, jan. 1974, p.16-7.

"Seminar five", *Studio International*, maio-jun. 1975, p.191-2.

"Seminar six", *Arts Magazine*, jun. 1976, p.96-7.

"Detached observations", *Arts Magazine*, dez. 1976, p.86-9.

"Looking for the avant-garde", *Arts Magazine*, nov. 1977, p.87.

"Seminar seven", *Arts Magazine*, jun. 1978, p.92.

"Modern and post-modern", *Arts Magazine*, fev. 1980, p.66.

Entrevistas

"An interview with Ignacio Silone", *Partisan Review*, out. 1939, p.22-30.

"10 propositions on the war", entrevista a Macdonald Dwight, *Partisan*

Review, jul.-ago. 1941, p.271-8.

"Reply", entrevista a Macdonald Dwight (em resposta a Philip Rahv, "10 propositions and 8 errors", na mesma edição), *Partisan Review*, nov.-dez. 1941, p.506-8.

"Avant-garde et grand-art", entrevista a Catherine Millet, *Art Press* 8, 1977.

"Interview by James Faure Walker", *Art Scribe*, jan. 1978, p.15-21.

"L'École de New York. Entretien avec Clement Greenberg", entrevista a Patrice Bachelard, *Les Années 50*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1988.

"Avant-garde and kitsch, fifty years later. A conversation with Clement Greenberg", entrevista a Saul Ostrow, *Arts Magazine*, dez. 1989, p.56-7.

"Clement Greenberg. L'indéfinissable qualité", entrevista a Saul Ostrow, *Art Press Hors-Série*, n.16, 1995, p.28-34.

Livros

Joan Miró. Nova York, Quadrangle Press, 1948.

Matisse. Nova York, H.N. Abrams, 1953.

Art and Culture: Critical Essays. Boston, Beacon Press, 1961 (trad. bras.: *Arte e cultura*. São Paulo, Ática, 1996).

Hans Hofmann. Paris, Georges Fall, 1961.

The Collected Essays and Criticism: Perceptions and Judgements, 1939-1944, v.I, John O'Brian (org.). Chicago, University of Chicago Press, 1986.

The Collected Essays and Criticism: Arrogant Purpose, 1945-1949, v.II, John O'Brian (org.). Chicago, University of Chicago Press, 1986.

The Collected Essays and Criticism: Affirmations and Refusals, 1950-1956, v.III, John O'Brian (org.). Chicago, University of Chicago Press, 1993.

The Collected Essays and Criticism: Modernism with a Vengeance, 1957-1969, v.IV, John O'Brian (org.). Chicago, University of Chicago Press, 1993.

SOBRE CLEMENT GREENBERG:

Alloway, Lawrence. *Topics in American Art since 1945*. Nova York, Norton, 1975.

Bois, Yve-Alain (org.). "Les textes sur Pollock", *Macula*, n.2, 1977.

_____. "Modernisme et postmodernisme". In: *Encyclopaedie Universalis*, Symposium, v.1: *Les Enjeux*. Paris, 1980.

_____. "Les amendements de Greenberg", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.52-60 (trad. bras.: "As emendas de Greenberg", *Gávea*, n.12).

_____. e Rosalind Krauss. *L'Informe*, cat., Centre Georges Pompidou, 1996.

Brunet, Claire. "Baudelaire et Greenberg. Figures du critique d'art en lecteur de poèmes", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.30-7.

_____. e Gilles Tiberghien. "Entrevista com Rosalind Krauss", *Gávea*, n.13, set. 1995.

Buchloh, B.H.D., S. Guilbaut e S. Solkin (orgs.). *Modernism and Modernity*. Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

Calas, Nicolas. "The enterprise of criticism", *Arts Magazine*, set. 1967, p.9.

Carrier, David. "Greenberg, Fried, and philosophy: American-type formalism". In: George Dickie e R.J. Sclafini (orgs.). *Aesthetics: A Critical Anthology*. Nova York, St. Martin's Press, 1977.

Cavaliere, Barbara, e Robert C. Hobbs. "Against a newer Laocoon", *Arts Magazine*, abr. 1977, p.110-7.

Chateau, Dominique. "Epistemologie du criticisme: l'héritage théorique de Clement Greenberg", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.172-84.

_____. "Kant contre Kant. Note sur la critique selon Greenberg". In: D. Chateau (org.). *A propos de "La critique"*. Paris, L'Harmattan, 1995, p.341-56.

Collins, Bradford R. "Clement Greenberg and the search for abstract expressionism's successor: a study in the manipulation of avant-garde consciousness", *Arts Magazine*, maio 1987, p.36-43.

_____. "Le pessimisme politique et la 'haine de soi' juive. Les origines de l'esthétique puriste de Greenberg", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.61-84.

Crow, Thomas. "Modernism and mass culture in the visual arts". In: B.H.D. Buchloh, S. Guilbaut e S. Solkin (orgs.). *Modernism and Modernity*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

Danto, Arthur. "Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d'art essentialiste", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.19-29.

De Duve, Thierry. "Clement Lessing", 1979. In: *Essais datés I, 1974-1986*. Paris, La Différence, 1987.

_____. "Le monochrome et la foile vierge", *Monochrome. La couleur seule - L'expérience du monochrome*, Musée d'art contemporain, Lyon, 1988.

_____. "Les tremblés de la réflexion. Remarques sur l'esthétique de Clement Greenberg", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.138-58.

_____. "Greenberg m'a-t-il fait aimer Pollock? Remarques sur la critique d'art de Clement Greenberg". In: Jean-Olivier Majastre (org.). *Le Texte, l'œuvre, l'émotion*. Bruxelles, La Lettre Volée, 1994.

_____. *Clement Greenberg entre les lignes. Suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris, Dis Voir, 1996.

Denniom, George. "The craft history of modern art", *Arts Yearbook*, n.7, 1964.

Ferreira, Glória. "Greenberg um crítico na história da arte", entrevista com Jean-Pierre Criqui, *Gávea*, n.12, dez. 1974, p.321-35.

Frascina, Francis. *Pollock and After, the Critical Debate*. Nova York, Harper & Row, 1985.

_____ e Charles Harrison (orgs.). *Modern Art and Modernism: a Critical Anthology*. Nova York, Harper & Row, 1982.

Fried, Michael. "Modernist painting and formal criticism", *The American Scholar*, outono 1964.

_____. "How modernism works: a response to T.J. Clark", *Critical Inquiry*, n.9, reimpr. in: F. Frascina (org.). *Pollock and After, the Critical Debate*. Nova York, Harper & Row, 1985, p.65-88.

_____. "The new adventures of the avant-garde in America", *October*, n.15, inverno 1980.

Gintz, Claude (org.). *Regards sur l'art américain des années soixante*. Paris, Territoires, 1979.

Goldin, Amy. "Harold Rosenberg's magic circle", *Arts Magazine*, nov. 1965, p.37-9.

Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago, University of Chicago Press, 1983.

_____ (org.). *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal, 1945-1964*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1990.

Harrison, Charles. "Le modernisme: aux limites", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.22, outono/inverno 1993.

_____ e Fred Orton. *Modernism, Criticism, Realism: a Critical Anthology*. Nova York, Harper & Row, 1982.

Heron, Patrick. "A kind of cultural imperialism?", *Studio International*, fev. 1968, p.62-4.

Higgins, Andrew. "Clement Greenberg and the idea of the avant-

garde", *Studio International*, out. 1971, p.144-7.

Jones, Caroline A. "La politique de Greenberg et le discours postmoderniste", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.105-37.

Judd, Donald. "Complaints part I", *Studio International*, abr. 1969, p.182-8.

Kozloff, Max. "The critical reception of abstract-expressionism", *Arts Magazine*, dez. 1965, p.27-33.

_____. "Problems of criticism III: Venetian art and Florentine criticism", *Artforum*, dez. 1967, p.42-5.

Kramer, Hilton. "A critic on the side of history: notes on Clement Greenberg", *Arts Magazine*, out. 1962.

Krauss, Rosalind. "The cubist epoch", *Artforum*, fev. 1971.

_____. "Pictorial space and the question of documentary", *Artforum*, nov. 1971.

_____. "The impulse to see". In: Hal Foster (org.). *Vision and Visuality*. Seattle, Bay Press, 1988.

_____. "Qui a peur du Pollock de Greenberg?", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993.

Kuspit, Donald B. *Clement Greenberg Art Critic*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1979.

_____. "The unhappy consciousness of modernism", *Artforum*, jan. 1981, p.53-7.

Larson, K. "The dictatorship of Clement Greenberg", *Artforum*, verão 1987, p.76-9.

Lebovici, Elisabeth. "Parallèles byzantins: l'effet Greenberg sur l'art contemporain", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.1185-94.

Morris, George L.K. "On critics and Greenberg: a communication", *Partisan Review*, jun. 1945, p.681-5.

Newman, Barnett. "Letter to Clement Greenberg". In: *Barnett Newman - Selected Writings and Interviews*. Nova York, Knopf, 1990.

Orton, Fred, e Giselda Pollock. "Avant-garde and partisans reviewed", *Art History*, n.3, set. 1981.

O'Brian, John. "Comme les textes sur l'art ont acquis leur bonne réputation", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.85-94.

Poinsot, Jean-Marc. "Histoires critiques", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.45/46, outono/inverno 1993, p.96-104.

Ratcliff, Carter. "Art criticism: other eyes, other minds (Part V). On Clement

Greenberg", *Art International*, 15.12.1974.

_____. "The critical reception of abstract-expressionism", *Arts Magazine*, 1965.

Reise, Barbara. "Greenberg and The Group: a retrospective view part 1", *Studio International*, maio 1968, p.254-7.

_____. "Greenberg and The Group: a retrospective view part 2", *Studio International*, jun. 1968, p.314-6.

Rose, Barbara. "Problems of criticism IV, V, VI. The politics of art I, II, III", *Artforum*, fev. 1968, jan. 1969, maio 1969.

Rosenberg, Harold. "The American action painters", 1952, *Art News*, dez. 1952, reimpr. in: *The Tradition of the New*. Chicago e Londres, University of Chicago Press, 1982 (trad. bras. in: *A tradição do novo*. São Paulo, Perspectiva, 1974).

Schjeldahl, Peter. "A visit to the Salon of Autumn 1986", *Art in America*, dez. 1986, p.18.

Storr, Robert. "No joy in Mudville: Greenberg's modernism then and now". In: Kirk Varnedoe e Adam Gopnik (orgs.). *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low!* Nova York, The Museum of Modern Art/ Abrams, 1991, p.161-83.

Tillim, Sidney. "Criticism and culture, or Greenberg's doubt", *Art in America*, maio 1987, p.122-7.

Wallis, Brian (org.). *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1984.