

Outros Critérios

Leo Steinberg

1968¹

(em STEINBERG, Leo. *Outros Critérios – confrontos com a arte do século XX.*
[trad. Célia Euvaldo]
São Paulo, Cosac & Naify, 2008)

Duas vezes em dez anos - período movimentado para a pintura norte-americana - *Fortune*, a revista "para aqueles que precisam pensar e agir a longo prazo", dirigiu-se aos negócios da arte. Os dois artigos estão hoje tristemente ultrapassados, mas ambos eram artigos de fé, e o que ainda interessa é a mudança de estilo, a transformação no tom parcialmente subconsciente do primeiro para o segundo, de setembro de 1946 a dezembro de 1955.²

O autor do primeiro artigo, embaraçado em face de um tema que julga remoto, usa o relato de viagem como modelo estilístico. Ao descrever a rua 57 de Nova York, escreve como alguém que esteve viajando pelo estrangeiro e agora retorna com uma bagagem de histórias exóticas. "Há muitos costumes curiosos a serem observados entre os habitantes dos bairros artísticos", começa. E conclui com uma advertência contra aquilo que é "um dos bazares mais astuciosos e sutis do mundo".

O modelo estilístico para o segundo artigo é o relatório do mercado de ações. A linguagem do autor aplica-se não à distância psíquica do tema, mas à sua familiarização. A metáfora do começo ao fim é "a moeda forte da arte" o objetivo, elevar-se acima de sentimentos ordinários, eliminar as associações banais das belas-artes com a cultura, os estrangeiros, a filantropia e os clubes de senhoras. Aprendemos, em relação a um determinado período, que "a General Motors se deu um pouco melhor do que Cézanne, mas não tão bem quanto Renoir", Um Vermeer recentemente

¹ Baseado numa palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York em março de 1968. O trecho final do presente ensaio apareceu em *Artforum*, mar. 1972. (Este ensaio foi publicado anteriormente no Brasil em G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2001, pp. 175-210.]

² "Fifty-seventh Street" (não assinado), *Fortune*, set. 1946, p. 145; e Eric Hodgins e Parker Lesley, "The Great International Art Market", *Fortune*, dez. 1955, pp. 118 ss.

vendido revela valer "quinhentos dólares por centímetro quadrado", em contraste com o terreno onde se encontra o edifício Morgan na Wall Street - avaliado em apenas 0,80 dólar por centímetro quadrado.

Os autores distinguem três tipos de oportunidades de investimento: títulos de toda confiança - os grandes mestres, dos quais há talvez 250 -; ações de primeira linha, isto é, pinturas que se classificam abaixo dos grandes mestres - aqui, assim como dentro de um grupo de ações industriais, "existem atuantes que têm seus altos e baixos"; e, finalmente, os rendimentos especulativos ou "de valorização". Mas, como nem toda companhia de valorização valoriza, é preciso lembrar que nesse nível o mercado de arte e o mercado de ações são igualmente arriscados. Segue uma lista de 44 artistas atualmente em atividade; sua "posição histórica final não pode ser prevista. [...] Mas a partir desse material, dado que há uma crescente unidade de gosto e de aceitação de seus objetivos, são feitos investimentos para o futuro" (grifado no original).

Uma mudança encorajadora! Onde o primeiro artigo havia sido distante e retrospectivo ("foram-se os tempos dos fabulosos colecionadores" etc.), o segundo pensa no lucro e na empresa: "A posse de arte oferece uma combinação singular de atrações financeiras. [...] Do mais amplo ponto de vista, a arte é um investimento".

Na medida em que essas exortações referem-se à arte de vanguarda, a nova atitude marca uma virada histórica na cultura moderna. A arte de vanguarda, recentemente americanizada, é pela primeira vez associada a dinheiro grosso. E isso porque seus objetivos ocultos e o futuro incerto foram traduzidos com sucesso para termos familiares. No lugar de modernismo ultra-avançado, podemos agora ler "ações de crescimento especulativo"; no lugar de qualidade aparente, "atratividade do mercado"; e, no lugar de uma desfavorável mudança de gosto, "obsolescência técnica". Uma proeza da linguagem para absolver uma mudança de atitude. A arte não é, afinal, o que pensávamos que fosse; no mais amplo sentido, é dinheiro vivo. A arte toda, incluindo a mais avançada, é assimilada a valores familiares. Continuando assim, dentro de uma década teremos fundos mútuos baseados em títulos em forma de quadros mantidos em cofres de bancos.

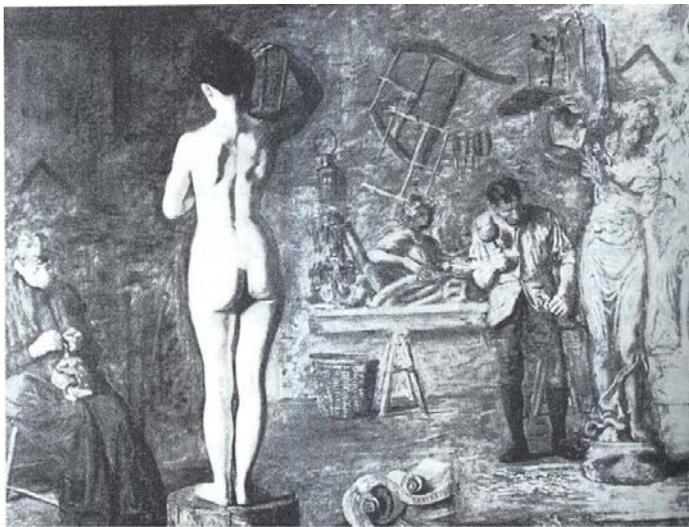
Mas esse é apenas o modo agradável de o homem prático assimilar o que foi por muito tempo proibido. Ele pode ou não gostar de arte - a questão é possuí-la sem culpa. Os norte-americanos sempre se sentiram desconfiados e pouco à vontade em relação à arte. Tradicionalmente, a idéia de arte teve muitas associações vergonhosas - com a religião da alta cultura e da Alta Igreja,³ com a aristocracia e o apelo esnobe, com o prazer, com a imoralidade e com o refinamento. Para as mentes norte-americanas, a palavra "arte" é a raiz culpada da qual derivam "artificioso", "artístico"⁴ e "artificial". Daí a eterna necessidade de chamar a arte por algum outro nome. "Investimento" - o eufemismo para o financista - não passa de um caso especial, e de certo modo o menos significativo. Mais interessantes, pois criativos, são aqueles norte-americanos que assimilam a arte mudando-a ativamente, movendo-a de onde a encontram para um terreno familiar e adaptando-a a critérios próprios. O jogo deles é oposto ao do investidor. Este, procurando tornar a arte aceitável, toma o produto final e declara ser alguma outra coisa. O sonho do artista é pretender alguma outra coisa e ainda assim alcançar a arte. Mas o caráter difundido da cultura artística norte-americana, para o bem ou para o mal, por esporte ou a sério, deriva de uma postura inicial de repúdio.

³ O termo "Alta Igreja" (*High Church*) designa um setor conservador da igreja anglicana que enfatiza rituais litúrgicos e formas de culto próximas às da Igreja Católica Apostólica Romana. [N.R.T.]

⁴ O autor usa aqui o termo "arty", que significa "com pretensão a artístico, afetado, ostentadamente artístico ou interessado em arte". [N.T.]



24. Jean-Léon Gérôme. *Pigmalião e Galatéia*. c. 1890



25. Thomas Eakins. *William Rush esculpindo sua figura alegórica do rio Schuylkill*. 1908

Arte não, mas trabalho

Thomas Eakins (1844-1916) é o típico artista norte-americano.⁵ Ao aceitar o desinteresse dos Estados Unidos pela arte (John Sloan descreveu o artista norte-americano como a indesejada barata na cozinha de uma sociedade de fronteira), Eakins tentou “convencer sua consciência de que a pintura era trabalho”.⁶ Comparemos seu quadro *William Rush esculpindo sua figura alegórica do rio Schuylkill* com o *Pigmalião* de seu antigo professor em Paris, Jean-Léon Gérôme [figs. 24 e 25]. Ambos idealizam o artista no ateliê e o tratamento do nu feminino. E ambos envolvem o pintor numa auto-projeção, assim como Gérôme inscreve seu nome na base da estátua de *Pigmalião*, Eakins por sua vez assina sobre um dos ornamentos arquitetônicos de *Rush*.

O quadro de Gérôme (após 1881) ilustra um antigo mito da arte. Ele congela aquele momento milagroso em que a criação do escultor, respondendo ao seu estímulo, torna-se carne. Embora a metade inferior da estátua seja ainda o mármore branco e frio, a parte superior corada já é mulher o suficiente para conter seus avanços excessivamente ávidos. E a terceira presença viva é um cupido esvoaçante apontando o dardo. O quadro - uma fantasia da recompensa do artista - associa a arte ao desejo.

O aluno norte-americano de Gérôme inverte todas as atitudes de *Pigmalião*. Seu quadro vincula a arte ao trabalho, e ao trabalho concebido como sua própria recompensa.⁷ O tema é o escultor

⁵ Ver Fairfield Porter; *Thomas Eakins* (Nova York: George Braziller; 1959), p. 26: “Eakins foi um dos primeiros artistas norte-americanos a adotar [...] o que James Truslow Adams chamou de ‘a pose do homem rude’ [*the mucker pose*]. Foi o primeiro artista norte-americano - em distinção ao artesão e ao artista folclórico - a fazer pinturas a partir do que estava a sua frente em vez de se apoiar na tradição. Foi o primeiro artista importante a estudar na França e não na Inglaterra. [...] A retórica que ele desprezava não era aplicável ao mundo que aceitou e escolheu. [...] A verdade impossibilitava a formalidade de ‘fazer pintura’ tanto quanto a espontaneidade da realização. [...] O intelecto não era um organizador, mas um protetor da pureza do fato contra os ares da afetação [...] não há quase nenhuma formalidade em suas pinturas, mas uma investigação da forma [...] que não dá preferência a nenhum aspecto da natureza sobre outro”.

⁶ *Ibid.*, p. 28. O comentário de Sloan é citado em Barbara Rose, *American Art Since 1900* (Nova York: Praeger, 1967), p. 214. Ver o que segue de Angiola R. Churchill, *Art for Pre-Adolescents* (Nova York: McGraw-Hill, 1970), p. 2: “Ao acompanhar nossos costumes pioneiros originais, os educadores norte-americanos tinham tradicionalmente uma propensão contra as artes. Numa cultura utilitária, arte é jogo, e jogo é pecaminoso e debilitante. O que Leonardo chama de “espírito dionisíaco” tem sido mantido longe do ensino” (George B. Leonard, *Education and Ecstasy*, Nova York: Delta, 1968).

⁷ Ver o poema “*Work*”, de Kenyon Cox (1856-1919), o mais franco dos acadêmicos norte-americanos anteriores à Primeira Guerra Mundial: “*Who works for glory misses oft 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*

autodidata norte-americano William Rush (1756-1833), conhecido principalmente por sua obra-prima de 1812, a *Ninfa do rio Schuylkill*, Eakins admirava o naturalismo simplificado de Rush e o idealizou em inúmeras pinturas. Uma primeira versão de *William Rush esculpindo...* (1877; Museu de Arte da Filadélfia) apresentava o herói em trajes de época. Mas na versão definitiva de 1908 (Museu do Brooklyn) o escultor é apresentado com roupas de trabalho e a recompensa pelo labor é a habilidade das mãos nervosas e sua face de traços firmes.

O nu no quadro de Eakins é um dos mais delicados da pintura norte-americana. Mas pode-se observar que a alegoria para a qual o modelo posa está vestida; portanto, a nudez do modelo não está lá para o deleite, mas para a ciência; a nudez, conforme podemos perceber, é a estrutura que está por baixo dos panos. E, à medida que o escultor cinzela o lado de um joelho de madeira, todos desviam os olhos da mulher nua, até a terceira pessoa presente - uma acompanhante de idade madura debruçada sobre seu tricô. Toda atividade, a paciência do modelo, assim como o ofício do escultor, é redimida pela absorção no trabalho. Seu efeito enobecedor supera o mais arraigado preconceito. *William Rush* de Eakins é uma tentativa resoluta de neutralizar a objeção norte-americana à arte e ao nu assimilando ambos à ética do trabalho. É por isso que tudo nesse quadro está absorto - enquanto no de Gérôme tudo se volta para o nu; é por isso que o formato vertical da pintura de Gérôme está na escala de sua figura, enquanto o quadro oblongo de Eakins está na escala da oficina.

Das duas imagens, a de Eakins parece mais sinceramente romântica. Seu sentimento e o simbolismo subjacente são pessoais, ao passo que Gérôme expressa uma notória fantasia de há muito externada. Mas, no fim, ambas são igualmente determinadas pela cultura. A celebração do trabalho honesto feita por Eakins origina-se do puritanismo da sociedade na qual ele tentou praticar sua arte. E suas expressões, faladas ou pintadas, são perseguidas pela idéia de disciplina profissional como valor absoluto. O que ele detesta em Rubens ("o pior, o mais vulgar e o mais ruidoso pintor que já existiu") é seu excesso ineficaz. As personagens de Rubens, observa, "têm de estar todas na ação mais violenta, têm de usar a força de Hércules para dar corda num relógio".⁸ Ao chegar a Paris para estudar no ateliê de Gérôme, na Escola de Belas Artes, escreve a seu pai (11 de novembro de 1866): "É uma vantagem incalculável ter em volta de si trabalhadores melhores que você mesmo". Em seguida, quando Eakins sente-se mais seguro, fala em produzir "trabalho sólido, pesado". O idealismo e a paixão pela sensualidade que percorrem sua arte permanecem inidentificáveis em suas declarações. Projeta uma imagem de si que críticos posteriores, como James T. Flexner, transmitem obsequiosamente: "Durante quatro anos de estudo na França e na Espanha, não procurou nem graça nem inspiração, mas acumulou habilidade técnica como um engenheiro aprendendo a construir uma ponte".⁹ E sobre *A clínica Agnew de Eakins* (1898), Flexner observa: "Ele não abrandou o impacto por meio do sentimento; não expressou nem horror nem piedade. Mostra-nos a sala de trabalho de homens que têm uma tarefa a realizar e a executam com eficiência".

Nem graça nem inspiração, nem horror nem piedade. Sentimentos nobres como estes podem ser valores relativos, louváveis nas esferas limitadas da arte e da vida moral. Mas ser executado com primor é um bem absoluto. A eficiência justifica a si mesma; ela exonera qualquer atividade do que quer que seja. É o formalismo do homem ativo - um valor independente do conteúdo. Como disse o capitão fuzileiro depois de uma baralha perto de Con Thien, no Vietnã do Sul: "Foi certamente uma boa noite de trabalho. Não sei quantos 'chinas' de fato pegamos, mas foram muitos. Contamos 140 no chão hoje de manhã".¹⁰ Ou o correspondente da *Life* relatando as operações de emboscada nas imediações de Khe Sahn: "Eles trabalham em times de três. Quando derrubam um inimigo, cada homem do time é creditado com uma morte".¹¹

Não é preciso presumir que o capitão e o correspondente eram anormalmente brutos. A evidência de suas observações indica apenas que seguem uma etiqueta de discurso de homem durão que

thee" [Quem trabalha pela glória, perde o alvo; / Quem trabalha por dinheiro, o faz na própria alma. / Trabalha então pelo trabalho em si, / Ambos talvez te sejam dados assim].

⁸ Carta a seu pai datada de Madri, 2 dez. 1869, publicada em Margaret McHenry, *Thomas Eakins, Who Painted* (Oreland, PA, 1946), p. 17.

⁹ James T. Flexner, *American Painting* (Nova York: Houghton Mifflin, 1950), p. 65

¹⁰ *New York Times*, 12 set. 1967, p. 12.

¹¹ *Life*, 23 fev. 1968, p. 27.

proíbe tanto a retórica heróica como a compaixão. Seu gosto pela valentia apóia-se no ideal de um homem bom executando seu trabalho sem se queixar. E aquelas atividades, como a carnificina e a arte, que às vezes parecem dúbias no terreno moral necessitam, mais do que quaisquer outras, abrigar-se sob o mais alto ideal de eficiência.

Há uma surpreendente passagem profética em *The Art Spirit* [O espírito da arte] (1923), de Robert Henri, líder do New York Eight, o primeiro grupo de nativistas autoconscientes na pintura norte-americana. O texto manifesta um gosto visionário que ultrapassa de longe o impressionismo tardio de suas pinturas:

Gosto das ferramentas feitas para os trabalhadores braçais. [...] São tão belas, tão simples, tão francas e tão diretas em sua significação. Não há qualquer “Arte” nelas, não foram feitas belas, são belas. Alguém definiu uma obra de arte como uma “coisa feita belamente”. Prefiro que se elimine o advérbio e se preserve a palavra “feita”, e que ela seja mantida só com seu sentido integral. As coisas não são feitas de modo belo. A beleza é uma parte integral do ato de fazê-las.¹²

A realização dessa visão é ainda uma força motriz na arte norte-americana. Consideremos, por exemplo, *Caixa com o som de sua própria fabricação*, de Robert Morris, exposta na Green Gallery em 1963. Uma simples caixa de madeira e uma fita gravada com os sons do serrar e martelar da sua construção. O trabalho extirpa o advérbio da definição da arte. Uma coisa feita - um ponto final.

Todo trabalho honesto, do martelar à construção, é preferível à *facture* e à *cuisine* ou ao que quer que seja que os franceses põem em sua pintura. Arte não, mas indústria e empresa. “O trabalho hoje em dia é a maior coisa do mundo”, escreveu o discípulo norte-americano de Whistler, Joseph Pennell, em 1912, descrevendo a construção do canal do Panamá - aquela “mais maravilhosa Maravilha do Trabalho”, onde “não há arquitetos, nem *designers*, nem decoradores, apenas engenheiros e organizadores”.¹³ O demiurgo ideal não é mais o artista. “John Marin sentia-se rebaixado pelos táxis”, diz Claes Oldenburg. “Ele dizia para si mesmo: qual é o valor da minha pintura em comparação com um táxi? Um táxi é tão mais poderoso e belo e expressa tão melhor a época atual. Sinto às vezes o mesmo com relação às máquinas, quando as vejo.”¹⁴ Os artistas de Nova York admiram ardentemente Buckminster Fuller e adoram ouvi-lo dizer que o maior artista do século XX é Henry Ford.

Arte não, mas ação

Em 1931, o popular escritor de arte Thomas Craven publicou um volume de biografias de artistas chamado *Men of Art* [Homens de arte], um título honorífico com a intenção de evocar a expressão “homens de ação”. Uma geração mais tarde, Harold Rosenberg americanizou a estética dos expressionistas abstratos num espírito mais sofisticado, mas não de todo diferente. Seu famoso artigo “The American Action Painters”¹⁵ pretendia novamente salvar os artistas da ignomínia da arte. “Em determinado instante”, escreveu, “para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age [...]. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento.” E: “o pintor não estava mais preocupado em produzir determinado 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 realizaram suas pinturas com deliberação, trabalharam e retrabalharam nelas visando a “espontaneidade” e estavam tão preocupados em produzir arte quanto qualquer bom pintor. E, quanto a “viver no quadro”, seria uma *façon de parler* [maneira de falar], aplicável a toda arte real ou a nenhuma. Michelangelo dizia que seu sangue fluía em suas obras. O velho Ticiano, segundo nos contam, atacava uma tela semi-terminada como se fosse seu inimigo mortal. E James Joyce falou em nome de todos eles quando, ao receber a primeira cópia impressa de *Ulisses*, pesou o

¹² Robert Henri, *The Art Spirit* (Nova York/Filadélfia: Lippincott, 1960), p. 56.

¹³ Ver Joseph Masheck, “The Panama Canal and Some Other Works of Work”, *Artforum*; maio 1971, pp. 38-39.

¹⁴ De uma entrevista de agosto de 1970, citada em Oldenburg, *catálogo de exposição*, Sidney Janis Gallery, Nova York, nov. 1970.

¹⁵ “The American Action Painters”, *Art News*, dez. 1952 [ed. bras.: “Os *action painters* norte-americanos”, in *A tradição do novo*, trad. Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974].

volume em suas mãos e disse: "*Hoc est corpus meum*" [Eis o meu corpo]. Mas esses são exemplos históricos e desrespeitar o passado faz parte da ação. Cada geração descarta aquele conhecimento da história que interfere com sua própria idéia de um novo começo.

Considerada literalmente, como proposição de faro, a petição de Rosenberg para a Escola de Nova York estaria equivocada. Mas foi e permanece importante devido a seu apelo aos artistas implicados. Ele apelou mais uma vez ao desprezo norte-americano pela arte concebida como algo cuidadosamente tramado, demasiado cosmético, demasiado francês. O problema da rua 10 de Nova York no começo dos anos 1950 consistia em como ser pintor sem deixar de ser norte-americano. E, se o artigo de Rosenberg não fez sentido lógico, julgado por outros critérios fez mais do que sentido: fez história. Seu sucesso foi ter munido uma geração de artistas com um vocabulário de auto-respeito, "O pintor", escreveu nesse artigo, "pode retirar-se da arte através de sua ação de pintar." Exatamente o que estava faltando. Retirar-se da arte para uma glória de ativismo, em que um homem realizando uma pintura age numa arena, submete-se a embates e cria acontecimentos.

A arte norte-americana a partir da Segunda Guerra Mundial é inconcebível sem esse impulso libertador em direção a alguma outra coisa que não a arte. E persiste. "Retirar-se da arte" não somente assegura artistas que seu trabalho vale a pena ser feito, mas é a condição mudança vital. Antes, houve artistas que foram tentados a abandonar sua arte por algo que prometia maior realidade - a ciência ou serviço público, o comércio ou a experiência religiosa (só entre os cientistas podem-se citar Piero della Francesca, Fra Bartolomeo, Leonardo da Vinci e Michelangelo). Mas aquilo que era anterior a nenhuma manifestação excepcional tornou-se agora institucional dentro de seu campo. Em nenhum outro lugar, em nenhuma outra época artista com uma bagagem de onze exposições individuais poderia declarar que "não está visando uma aparência específica"; que tampouco quer "um simbolismo que inspire admiração nem um estímulo da percepção", mas "uma energia sociopolítica real" - e ainda assim estar falando a partir do mundo da arte e retornando a ele."¹⁶

Arte não, mas indústria. Não ser artesão, mas produzir uma série, uma linha. Dar especificações por telefone a uma usina de aço e realizar uma arte não tocada pela mão do artista. Transcender a debilidade do gesto manual é um ideal da arte norte-americana recente, seja na atalha dos materiais, seja na aplicação do pigmento. Mas O ideal estava formulado em 1840 quando "o Leonardo da Vinci norte-americano", Samuel F. B. Morse, na época um proeminente pintor retratista, aclama o daguerreótipo como "Rembrandt aperfeiçoado", porque não depende mais da "mão incerta do artista".

Arte não, mas pesquisa tecnológica. Nada é mais arrogante do que a jactância do artista pelo fato de que o conceito que submeteu a uma corporação tenha desafiado sua tecnologia.

Arte não, mas objetos, e esses objetos exaltados 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 nada resta senão uma relação imediata com o ambiente externo. É nesse ponto que entra a retórica. O reduzido objeto de arte, agora plenamente subordinado por seu entorno, é declarado finalmente como uma coisa real, investido de mais "realidade" do que a mera arte jamais teve.

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. Assim como o homem prático, com sua árida racionalização do tipo "arte não, mas investimento", os artistas norte-americanos procuram imergir as coisas que fazem na alteridade redentora da não-arte. Daí a instabilidade da experiência moderna. O jogo consiste em manter a invenção e a criatividade com uma atitude de antiarte.

É uma situação fundamentalmente difícil para qualquer pessoa interessada nesse assunto. Arte não, mas atrocidade. Cada geração de artistas norte-americanos subverte a situação da arte preexistente. Cada qual traz uma nova onda de radicais para espantar admiradores envelhecidos. Em outras palavras, os apreciadores de arte norte-americanos chegam com uma obsolescência inata. Assim como todos nós.

¹⁶ Jeanne Siegel, "An Interview with Hans Haacke", Arts, maio 1971, pp. 18 ss.

Enfrentamento

Um modo de enfrentar as provocações de uma nova arte é permanecer firme e manter princípios sólidos. Os princípios são estabelecidos pelo gosto experimentado dos críticos e por sua convicção de que só serão significativas as inovações que promoverem a direção já estabelecida da arte avançada. O demais é irrelevante. Julgada pela "qualidade" e por um "avanço" mensurável por determinados critérios, cada obra é então graduada numa escala comparativa.

Há um segundo modo que é mais producente. O crítico interessado numa nova manifestação mantém afastados seus critérios e seu gosto. Uma vez que foram formulados com base na arte anterior, ele não presume que sejam adequados para a arte de hoje. Enquanto busca compreender os objetivos subjacentes à nova arte produzida, nada é excluído ou julgado irrelevante a priori. Já que não está dando notas, ele suspende o julgamento até que a intenção da obra entre em foco, e sua reação será - no sentido literal da palavra - de empatia; não necessariamente para aprovar, mas para sentir junto dela como junto de uma coisa que não se parece com nenhuma outra.

Estou ciente de que esse segundo modo tende a ser digressivo lento. Não oferece certeza nem avaliações de qualidade precisas. Mas acredito que as duas formas - o desejo de empatia e o desejo de avaliar - sejam necessárias. É preciso haver uma combinação ideal delas, e talvez a maior parte dos críticos se esforce por realizá-la. Mas essa realização está além da sensibilidade individual; a capacidade de experimentar todos os trabalhos de acordo com seus objetivos internos e ao mesmo tempo contra princípios externos pertence antes ao julgamento coletivo de uma geração, um julgamento dentro do qual muitos tipos de abordagens críticas foram absorvidos.

Uma vez que o meu modo é o segundo, encontro-me constantemente em oposição ao que é chamado formalismo; não porque questiono a necessidade da análise formal ou o valor positivo do trabalho efetuado pelos críticos formalistas sérios. Mas porque não confio em suas certezas, em seus instrumentos de medição, em sua indiferença satisfeita consigo mesma em relação àquela parte do todo artístico que seus aparelhos não medem. Não me agrada acima de tudo sua posição proibitiva - atitude que consiste em dizer a um artista aquilo que não deve fazer e, ao espectador, o que não deve ver.

Estética Preventiva

Desde quando a crítica artística formalista atribuiu para si as funções de prevenir e proibir? Num determinado momento, começam a nos dizer que só havia uma coisa – uma única coisa – a ser buscada na arte. Assim, Baudelaire, em seu maior ensaio sobre Delacroix, em 1863, dizia:

Uma figura bem desenhada preenche-nos com um prazer completamente alheio ao tema. Voluptuosa ou terrível, essa figura deve seu encanto exclusivamente ao arabesco que descreve no espaço. Os membros de um mártir esquartejado, o corpo de uma ninfa desfalecida, se forem sabiamente desenhados, conotam um tipo de prazer no qual o tema não desempenha nenhuma função; se você acreditar no oposto, serei forçado a pensar que é um carrasco ou um libertino.¹⁷

Ninguém desejará argumentar o contrário - que saboreamos um Delacroix exclusivamente pelo gosto por massacres. Mas críticos anteriores – e suspeito que o próprio Delacroix – teriam deixado entrever uma coincidência, uma identidade mágica entre o *pathos* e o arabesco. Agora, com o risco da desaprovação de Baudelaire, isso não se produzirá mais: a menos que confessemos interessar-nos pela arte de satisfazer apetites lascivos ou sádicos, é preferível ver esses membros nus *somente* como arabescos descritos no espaço.¹⁸

¹⁷ "Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Vouptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace. Les membres d'un martyr ou'on écorche, le corps d'une nymphe pâmée, s'ils sont sauamment dessinés, comportent un genre de plaisir dans les éléments duquel le sujet n'entre pour rien; si pour vous il est un autrement, je serai forcé de croire que vaus êtes un bourreau ou un libertin", *L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix* (Paris: René Kieffer; 1927), pp. 27-28.

¹⁸ A mente de Baudelaire era obviamente demasiado sutil e generosa para tornar sua observação dogmática. Em outro ensaio ("Le Peintre de la vie rnoderne"), ele reivindica uma arte que capte a aparência característica da modernidade, sem fazer nenhuma referência a arabescos.

Comparemos a estas linhas extraídas de *Last Lectures*, de Roger Fry:

A sensualidade dos artistas indianos é excessivamente erótica, o *leitmotiv* de muitas de suas esculturas deriva das poses mais relaxadas e abandonadas das personagens femininas. Uma grande parte de sua arte, a religiosa, é definitivamente pornográfica, e, ainda que eu não tenha preconceitos morais com relação a esse gênero de expressão, ele geralmente interfere nas considerações estéticas interpondo um interesse forte e irrelevante que tende a distrair – tanto o artista como o espectador – meta essencial de uma obra de arte.¹⁹

O provincianismo dessa passagem é característico. Indiferente à intenção da arte que condenava, Fry era incapaz de perceber que as esculturas eróticas dos templos indianos são "pornográficas" apenas na medida em que as representações ocidentais da crucificação e do martírio são "sádicas". Se Fry achava que os amores de Shiva e Parvati clima mais que a agonia de Cristo, isso nos informa sobre sua personalidade mas nos esclarece muito pouco sobre "a meta essencial da arte".

Advertências similares contra interferências que distraem da forma estética provêm da maior parte dos escritores formalistas. Estes deploram a tendência que têm os artistas de tentar fazer as obras nos tocarem por meios ilegítimos: como Albert C. Barnes, quando afirma a respeito da *Queda do homem* de Michelangelo no teto da capela Sistina que "o efeito de movimento é vigoroso e poderoso, mas tende a ser demasiado dramático".²⁰ Um artista que "dramatiza" excessivamente suas representações possui um sistema de valores incorreto e deve pagar o preço. Que isso lhe sirva de lição, tal é a moral implícita quando Clement Greenberg afirma que Picasso começou, num dado momento bastante preciso, a perder suas certezas de 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 rosa. [...] *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 faz com que a terça parte superior da pintura oscile.²¹

Minha intenção não é discutir se *Três dançarinas* (Tate Modern, Londres) é um fracasso. O que importa é que uma alegada falta de equilíbrio na composição é atribuída à interferência de uma intenção "teatral", isto é, alheia – "o desejo de expressividade". Isso é puro preconceito. Outro crítico, supondo que tenha encontrado o mesmo erro, poderia estimar que a parte superior fracassou devido à importância excessiva concedida pelo artista aos arranjos formais. Se o artista "fracassou", quem é que decide qual dos lobos do seu cérebro maniqueísta foi responsável, a metade clara onde é elaborada a forma pura ou aquela parte mais obscura onde está oculta a expressividade ilustrativa?

Reduzir o leque de referências foi sempre o objetivo nomeado do pensamento formalista, mas havia nele muita reflexão aprofundada e séria. Dadas a complexidade e a imensa ressonância das obras de arte, a redução dos valores artísticos exclusivamente à organização formal constituiu numa época - no século XIX - uma notável realização cultural. A tentativa consistia em disciplinar a crítica de arte segundo o modo da experimentação científica, isolando uma única variável. Considerava-se a *priori*; que a "meta essencial" da arte – a unidade abstrata de composição ou tudo aquilo que impede a deformação e o vazio – poderia ser abstraída de todas as obras de arte. E toda a gama de significações era relegada ao plano de "temas" descartáveis, que na melhor das hipóteses não prejudicavam a forma, mas que mais comumente sobrecarregavam-na. Segundo a ética formalista, o crítico ideal permanece impassível diante das intenções expressivas do artista, indiferente à sua cultura, surdo à sua ironia ou à sua iconografia. E assim prossegue sem se desviar, programado, tal qual Orfeu subindo dos Infernos.

Não me parece que a qualidade estética das obras de arte tenha sido alguma vez algo mais do que uma ficção nocional ou que possa ser experimentada como uma variável independente, nem que seja realmente isolada por meio de um juízo crítico. A experiência nos indica antes de tudo que a qualidade cavalga na crista de um estilo e que, quando um movimento ou estilo é rejeitado como tal, as diferenças qualitativas no interior dele tornam-se inacessíveis. Há dez anos, todos os

¹⁹ Publicado postumamente (Nova York: Macmillan, 1939), p. 150.

²⁰ Albert C. Barnes, *The Art in Painting* (Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1925), p. 408.

²¹ Clement Greenberg, "Picasso at Seventy-Five", in *Art and Culture* (1961) (Boston: Beacon, 1965), p. 62 [ed. bras.: "Picasso aos 75 anos", in *Arte e cultura*, trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 2001, p. 76].

críticos formalistas norte-americanos descartavam a arte pop *in toto*, e essa rejeição global não admitia levar em consideração nenhuma qualidade ou particularidade individual. Quaisquer que fossem os méritos de um Claes Oldenburg, estes permaneceram pouco notados, enquanto os nomes "Lichtenstein, Rosenquist e Warhol" circularam como o de uma firma, do tipo "Carson, Pirie, Scorr & Co."

O que me parece interessante aqui não é saber até que ponto essas primeiras condenações da arte pop mereciam ser revistas. O que importa é que os críticos formalistas não podiam sequer enfrentar a questão da qualidade, ou então receavam ser confrontados com ela, temendo que o exercício de um juízo estético conferisse dignidade imprópria a uma aberração. Era proibido misturar os partidos.

A corrente dominante reta e estreita

O formalismo norte-americano contemporâneo deve sua enorme força e influência ao profissionalismo de sua abordagem. Analisa mudanças de estilo específicas no quadro de uma concepção linear do desenvolvimento histórico. Clement Greenberg, cujo ensaio "Modernist Painting" (1965) reduz a atividade artística desses últimos cem anos a um elegante fluxo unidimensional, fornece sua justificação teórica. Segue um rápido resumo, estabelecido tanto quanto possível nos próprios termos do autor.²²

"A essência do modernismo reside [...] no uso dos 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 recorria à lógica para definir os limites da lógica, Greenberg avança que "o modernismo critica do interior, mediante os próprios procedimentos do que está sendo criticado". Como então procede essa autocrítica? "A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos 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*)". De que modo esse processo de autodefinição encontrou expressão na pintura? A arte pictural, explica Greenberg, "criticou-se e definiu-se a si mesma sob o modernismo" enfatizando "a planaridade inelutável da superfície (isto é, a tela esticada ou painel) [...] só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica [...] e, assim, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada".

Pode-se admitir como decorrência natural que, com esse sistema, todo conteúdo narrativo e simbólico teve de ser eliminado da pintura, já que esse tipo de conteúdo era compartilhado com a literatura. A representação dos 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 deviam desaparecer porque "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 literal que é a garantia da independência da pintura como arte".

Apesar de tudo o mais que se possa pensar do edifício greenberguiano, seu efeito opressivo consiste em organizar toda a pintura em série. O aplanamento progressivo da cena pictural desde Manet, "até que [...] seu pano de fundo passou a coincidir com sua cortina"²³ – a aproximação do campo representado ao plano de seu suporte material –, tal era o grande processo kantiano de autodefinição no qual estava engajada, bem ou mal, toda pintura modernista que se respeitasse. A única coisa que a pintura pode reivindicar como própria é a cor coincidente com o fundo plano; e sua marcha em direção à independência exige o afastamento de tudo aquilo que lhe é exterior e a insistência exclusiva em sua propriedade singular. Mesmo agora, duzentos anos depois de Kant, qualquer busca por outros objetivos torna-se desviacionista. A despeito do surgimento contínuo em nossa cultura de metodologias pluridisciplinares (ecologia, cibernética, psicolinguística, engenharia bioquímica, entre outras), ainda se diz que a autodefinição da pintura de vanguarda requer recolhimento. É certamente motivo de suspeita o fato de a evolução da pintura norte-

²² Ver Greenberg, "Modernist Painting", in Gregory Bankcock (org.), *The New Art* (Nova York, 1966), pp. 101 ss. [ed. bras.: "A pintura modernista", in G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), *op.cit.*, pp. 101 ss.]. O ensaio foi publicado pela primeira vez em *Art and literature*; primavera 1965.

²³ Greenberg, "Abstract, Representational, and so forth", in *Art and Culture*, *op. cit.*, p. 136 [ed. bras.: "Abstrato, figurativo e assim por diante". in *Arte e cultura*, *op. cit.*, p. 147].

americana da segunda metade do século XX ter de depender de uma epistemologia alemã do século XVIII. Não haveria incitações ao reducionismo mais próximas? Foi a autodefinição kantiana que levou a mulher norte-americana ao que Berry Friedan denomina de "mística feminina", segundo a qual "o único engajamento válido para as mulheres é a realização de sua própria feminilidade"?²⁴

Ilusionismo, novo e antigo

Uma objeção mais grave refere-se à abordagem que Greenberg faz da arte pré-moderna, e isso requer discussão, pois o modernismo de Greenberg define-se por oposição aos grandes mestres. Se essa oposição torna-se instável, pode ser que o modernismo tenha de ser redefinido - mediante outros critérios.

O problema gira, parece, em torno do ilusionismo das pinturas dos grandes mestres - a suposta intenção de sua arte de enganar e dissimular. É certamente indubitável que existem e sempre existiram pessoas que olham imagens realistas como se fossem reais - mas que tipo de pessoas são essas? No dia 13 de agosto de 1971, na capa da revista *Life* figuravam lado a lado um nu de Albrecht Dürer, *Eva*, e a fotografia de uma jovem moderna em jeans. Nas semanas subseqüentes, aproximadamente três mil norte-americanos médios cancelaram suas assinaturas da revista, protestando contra a impudicidade do nu. Muitos acreditaram que ele fosse real e imaginavam que o modelo havia se despido para o fotógrafo. Mas essas pessoas, sejam quais forem seus princípios morais, não são os definidores da arte.

No entanto, a definição comparativa da arte dos grandes mestres que Greenberg apresenta repousa justamente nesse gênero de leitura: "A arte realista, ilusionista [sic], havia dissimulado os meios usando a arte para ocultar a arte"; enquanto "o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte".²⁵ É como se nos dissessem que a poesia moderna, pela primeira vez, chama atenção para seu próprio processo de criação, enquanto Dante, Shakespeare e Yeats usaram a métrica e a rima meramente para contar histórias. Greenberg foi enganado pelo ilusionismo dos grandes mestres? Manifestamente não, pois ele tem um bom olho para a pintura. E, de fato, suas observações concretas contradizem continuamente a polaridade que ele procura estabelecer. Desse modo: "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".²⁶ A definição distintiva portanto não é mais uma questão de essência, mas apenas de ênfase; os grandes mestres reconhecem a materialidade do meio - mas não "explicitamente". Observando com mais atenção, a diferença entre seus objetivos e os da pintura modernista torna-se ainda mais evasiva:

Os grandes mestres haviam percebido que era necessário preservar a chama da 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 adequada - 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.²⁷

Estamos ainda em terreno factual sólido? A diferença "objetiva" entre os grandes mestres e os modernistas reduz-se a tendências subjetivas no espectador. É ele quem, ao olhar uma pintura dos grandes mestres, tende a ver essa ilusão "antes de vê-la como pintura". Mas e se ele não agir

²⁴ Betty Friedan, *The Feminine Mystique* (Nova York: Norton, 1963), p. 37. Ver sua análise (pp. 29-30) da mulher norte-americana ideal conforme é apresentada em um número de *McCalls* (jul. 1960) - "reduzida à feminilidade pura, não-adulterada".

²⁵ "Modernist Painting", p. 102. [ed. bras.: op. cit. p. 102]

²⁶ "Cézanne", *Art and Culture*, p. 53 [ed. bras.: "Cézanne", in *Arte e cultura*, op. cit., p.68].

²⁷ "Modernist Painting", op. cit., pp. 103-104 [ed. bras.: op. cit., p. 103].

assim? E se ele olhar um Giotto, um Poussin ou um Fragonard antes como pintura, descartando as indicações do espaço em profundidade até enxergar a disposição em superfície de seus elementos formais? Uma pintura de um grande mestre perderia seu status como tal sendo vista primeiramente em sua planeza e somente em seguida como uma vívida ilusão? Consideremos esse meio de expressão típico do grande mestre, o esboço ligeiro [fig. 26]. O desenho de Rembrandt se tornaria modernista se os traços a pena ou as aguadas a bistre nos aparecessem antes ou simultaneamente à imagem da anciã? Parece-me que a última coisa que esse desenhista deseja é dissimular seu meio ou ocultar sua arte; o que deseja, e obtém, é precisamente uma tensão, tornada perfeitamente explícita, entre a figura evocada e a materialidade do papel, do traço a pena e da tinta. No entanto, em termos de estilo, um desenho como esse pertence integralmente à arte dos grandes mestres. Ele simplesmente dramatiza a qualidade que permite a Baudelaire ver um Delacroix apenas como arabescos.

E, inversamente, o que sucederia se o espectador tendesse a ver as pinturas modernistas como abstrações espaciais de paisagens? O escultor Donald Judd se queixa de que as pinturas da Escola de Nova York dos anos 1950 o mantêm intensamente atento ao que sua planeza contém – "um caráter atmosférico" e "um espaço ilusionista". Ele afirmou recentemente: "A maneira de Rothko trabalhar dependia de uma boa dose de ilusionismo. É um modo muito aéreo. As obras dão a impressão de áreas flutuando no espaço. Comparado com Newman, há distintamente uma certa profundidade. Mas por fim concluí que toda pintura era espacialmente ilusionista".²⁸

Aonde isso tudo nos leva? A diferença entre os grandes mestres e os modernistas não se situa, afinal, entre a ilusão e a planeza; as duas noções estão presentes em ambos. Mas, se a diferença está na ordem em que essas duas presenças são percebidas, as abordagens subjetivas de Baudelaire e Judd inverteriam então a distinção entre a arte do passado e a moderna?

Greenberg é plenamente consciente do ilusionismo aéreo observado por Judd na pintura modernista. Mas, embora os efeitos atmosféricos como em Rothko ou Jules Olirski, neguem e dissimulem claramente a superfície material do quadro, considera-os congruentes com a autodefinição da pintura porque a ilusão que transmitem é visual, e não tátil ou sinestésica. E a arte visual deveria, para se adequar ao princípio kantiano de autocrítica e coerência científica, "se restringir 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."²⁹



26. Rembrandt. *Mulher lendo*. c. 1639-40

A diferença, portanto, reduz-se a variedades distintas de ilusão espacial, mas essa última distinção salvadora define o "modernismo" por meio de modelos pré-industriais de locomoção. Como, em que tipo de espaço pintado, pode-se vagar? Greenberg aparentemente pode imaginar-se enveredando pelas trevas rembrandrescas, mas não pode conceber que se percorra um Olirski.

²⁸ *Art News*, out. 1971, p. 60.

²⁹ "Modernist Painting", op. cit., p. 107 [ed. bras.: op. cit., p. 106].

Será preciso lembrar que numa época de viagens espaciais uma sugestão pictural do vazio é tão convidativa para a travessia imaginária quanto, para um homem deslocando-se a pé, era a sugestão pictural de uma paisagem perdendo-se ao longe. Iremos agora definir a pintura modernista de acordo com um conceito de transporte kantiano? 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 pintura importante, ao menos dos últimos seiscentos anos, aplicou-se assiduamente em "chamar a atenção para a arte". Com exceção de manifestações e virtuosismo e erros especiais, e antes que sua tradição ruísse no academicismo do século XIX, os grandes mestres sempre se esmeraram para neutralizar o efeito de realidade, apresentando seus mundos fictícios, por assim dizer, entre aspas. Os meios que escolheram eram evidentemente os de sua época, não da nossa; e muitas vezes as precauções que haviam tomado tornam-se inoperantes pelo nosso hábito de retirar uma determinada obra de seu contexto – transpondo um afresco destacado ou um painel de predela para a categoria de pintura de cavalete. Mas uma narrativa dramática pintada por Giotto não se assemelha à pintura de cavalete do século XIX, tampouco a uma tela de cinema. Enquanto não é retirada de seu contexto (como ocorre na maioria dos livros de história da arte), ela funciona dentro de um sistema mural, cada parede sustentando diversas cenas estabelecidas entre faixas elaboradas, no interior das quais, por sua vez, distinguem-se outras cenas em diferentes escalas. Estamos aí diante de sistemas simultâneos e incompatíveis cuja justaposição anula ou põe em xeque a ilusão. O mesmo se dá no teto da capela Sistina quando visto em sua totalidade: a obra é um campo de batalha onde se confrontam ilusão local, contra-ilusão e a superfície arquitetônica enfatizada – a arte voltando-se constantemente sobre si mesma.

Trata-se de uma multiplicidade de funções, e ocorre até em obras aparentemente unas. Vejamos, por exemplo, esses minúsculos profetas [fig. 17] situados nos quatro cantos e debruçando-se para fora do plano do quadro: seus gestos veementes em direção ao Cristo reconduzem a cena ilusionista da Crucificação a uma representação da mesma completada com os motivos de sua própria moldura. O artista faz aqui exatamente aquilo que Greenberg admira como um importante achado de Braque num quadro cubista fundamental: "[Braque] descobriu que o *trompe l'oeil* podia ser usado tanto para revelar como para sonegar a verdade ao olho. Ou seja, ele poderia ser usado tanto para declarar como para negar a superfície real".³⁰

Lá onde os grandes mestres parecem de fato dissolver o plano do quadro para obter uma inequívoca ilusão de profundidade, eles costumam ter em mente um objetivo específico, um objetivo compreendido e compartilhado pelo espectador. O *Juízo final* de Michelangelo, contrariamente ao teto da Sistina, suprime o plano de suporte da parede de modo que a visão de um Cristo "vindo para julgar os vivos e os mortos" dê uma urgência imediata às palavras do Credo. Os quadros de Caravaggio, de temas eróticos ou religiosos, também eram destinados a induzir uma experiência profunda. Mas os grandes mestres repudiaram amplamente sua obstinação sistemática em criar um ilusionismo que dissolvia a superfície do quadro. Até o século XIX, o tipo de pintura que rompia completamente a consistência da superfície manteve-se um recurso especial e mesmo excepcional da arte dos grandes mestres.



27. Niccolò di Pietro Gerini. *Crucificação*

³⁰ Greenberg, "Collage", in *Art and Culture*, op. cit., p. 72 [ed. bras.: "Colagem", in *Arte e cultura*, op. cit., p. 86].

Quanto mais realista se tornava a arte dos grandes mestres, mais eles cultivavam salvaguardas internas contra a ilusão, garantindo a cada instante que a atenção permaneceria centrada na arte.

Isso foi feito por meio de uma economia radical das cores ou de uma estranha atenuação das proporções, por meio da multiplicação dos detalhes ou por uma espécie de beleza sobrenatural. Isso foi feito – assim como fazem os filmes modernos com fragmentos de seqüências de filmes antigos – meio de citações e referências a outros quadros; sendo a citação o meio mais seguro de reconduzir o realismo ostensivo de uma cena representada ao caminho da arte.

Isso foi feito por meio de abruptas mudanças internas de escala; ou jogando com diferentes níveis da realidade – assim como quando, em Heliodoro expulso do templo, Rafael insere um grupo de contemporâneos vestidos com roupas de sua época como observadores da cena bíblica –, ou justapondo os diferentes níveis de realidade, como quando o afresco de uma cena de batalha sobre uma parede do Vaticano enrola-se nas bordas para se tornar uma falsa tapeçaria - duas ilusões que se confundem reciprocamente, questionando-se e ao mesmo tempo remetendo-se à arte.

A "chamada de volta à arte" pode ser engendrada pelo próprio tema. Em um interior holandês, a personagem vista de costas que afasta uma cortina para olhar um quadro na parede de fundo atua como meu alter-ego, fazendo o que estou fazendo e lembrando-me (no caso de eu ter esquecido a presença da imensa moldura de ébano) que, também eu, estou contemplando um objeto plano. Melhor ainda, certos interiores do século XVII, como *Las meninas* de Velázquez, justapõem a vista de um portal ou de uma janela a uma pintura emoldurada e, ao lado, um espelho preenchido com uma reflexão. Esses três tipos de imagem funcionam como um inventário das três funções que podem ser atribuídas ao plano do quadro. O efeito de vidraça ou proscênio refere-se ao que se passa atrás dele, o espelho refere-se ao que está na frente, enquanto a superfície pigmentada afirma-se por si própria; e todos os três são passados sucessivamente em revista. Tais pinturas soliloquiavam sobre as capacidades da superfície e a natureza da própria ilusão.

Mais uma vez, na chamada arte ilusionista, é o ilusionismo que está em discussão, a "arte chamando a atenção para a arte" numa autocrítica perfeitamente consciente de si. E é por isso que os grandes mestres estão sempre inventando interferências na recessão espacial. Não apenas "levam em consideração" a tensão entre a superfície e a profundidade, como se quisessem salvaguardar a coerência decorativa, reservando, entretanto, o seu melhor para a representação da profundidade. Ao contrário, procuram manter um dualismo explícito, controlado, sempre visível. A perspectiva do século XV não era urna ilusão de espaço negando a superfície, mas a forma simbólica do espaço como modelo de superfície inteligível e coordenado. Uma pintura ilusionista de qualidade não apenas ancora a profundidade no plano do quadro, como também incorpora quase sempre artifícios destinados a suspender a ilusão, e o poder desses artifícios depende – assim como a apreciação do contraponto ou dos trocadilhos – da habilidade do espectador para registrar duas coisas simultaneamente, para receber a um só tempo a ilusão e os meios que a sustentam.



28. Michelangelo Buonarroti. *Sagrada Família* (Tondo Doni), 1506-08

Alguns dos grandes mestres anularam a perspectiva aparente espalhando manchas de cor idênticas como uma espécie de véu "all over"³¹ (Pieter Bruegel, por exemplo). Alguns trabalharam com dissonâncias cromáticas para criar uma cintilação contínua da superfície como uma madrepérola. Muitos – a partir de Ticiano - premuniram sua arte contra o realismo por meio da intromissão da caligrafia do pincel, deixando sobre a superfície um emaranhado de pinceladas para chamar a atenção sobre o processo de execução. Outros imaginaram contradições implausíveis no campo pictural, assim como quando o volume dilatado de uma forma em escorço desmorona e nega o espaço ambiente destinado a acolhê-la. Todos eles consideravam que as molduras elaboradas faziam parte integral da obra ("manifestando a natureza literal do suporte", como diz Greenberg a respeito da colagem), de modo que o quadro, por mais ilusionista que fosse, se transformaria novamente em algo engastado como uma pedra numa jóia. Foi o próprio Michelangelo quem desenhou a moldura da *Sagrada Família (Tondo Doni)*, um elemento essencial para o efeito de espelho precioso produzido pela superfície do quadro [fig. 28].

Greenberg quer reduzir as diferenças entre todos os grandes mestres e os pintores modernistas a um único critério, sendo esse critério o mais mecanicista possível – ilusionístico ou plano. Mas que arte significativa é assim tão simples? Alguém já se interessou em saber qual a profundidade dos tronos dos profetas e das sibilas da Sistina? Perfeitamente rasos, se forem apreendidos de um só relance na seqüência inteira; mas com três a seis metros de profundidade assim que se focaliza um único deles. O ilusionismo da perspectiva e o escorço anatômico mantêm uma oscilação ótica incessante.

"O efeito duradouro é um movimento constante de vaivém entre a superfície e a profundidade, em que a superfície pintada é 'infectada' pelo que não é pintado. Em vez de ser enganado, o olho fica intrigado; em vez de ver objetos no espaço, ele não vê nada além de uma pintura."³² Essas palavras, com as quais Greenberg descreve a Colagem cubista, aplicam-se igualmente ao teto de Michelangelo e a milhares de obras dos grandes mestres. Descrevem também o efeito de uma página de manuscrito típica do início do século XV: *Missus est Gabriel angelus* [fig. 29]. Três níveis de realidade oscilam e competem no M maiúsculo: uma arcada abrindo para um quarto de dormir, uma treliça destinada a um ornamento de folhagem e uma letra no início de uma palavra. Todos os três simultaneamente. O olho fica intrigado; em vez de ver objetos no espaço, vê uma pintura.³³

A noção segundo a qual as pinturas dos grandes mestres, em comparação com as pinturas modernas, dissimulam o suporte, ocultam o artifício, negam a superfície, enganam o olho etc. só é verdadeira para um espectador que vê arte como aqueles ex-assinantes da revista *Life*. A distinção que um crítico estabelece entre o moderno – que seria autoanalítico – e o grande mestre – ligado à representação – refere-se menos às obras comparadas que à opção feita pelo modo de ver – analítico em relação ao primeiro e polemicamente ingênuo em relação ao Outro.

É uma prática estéril, quando se trata de discutir a arte moderna, apresentar os grandes mestres como ingenuamente preocupados com truques visuais, enquanto se reservam para a arte moderna a um só tempo a honestidade superior de levar em conta o suporte plano da pintura e a disciplina intelectual mais madura de auto-análise. Toda arte de importância, pelo menos desde o Trezentos, preocupa-se com a autocrítica. A arte é sempre sobre arte, sejam quais forem suas outras preocupações. Toda arte original procura seus limites, e a diferença entre a antiga e a modernista não está no fenômeno da autodefinição, mas na direção que essa autodefinição torna. E essa direção faz parte do conteúdo.

³¹ Literalmente, por toda a superfície. [N.T.]

³² "Collage", op. cit., pp. 73-74 [ed. bras.: op. cit., p. 88]

³³ A exploração deliberada da oscilação superfície-profundidade caracteriza toda pintura importante. É a fonte inexaurível da arte. Mas o grau em que a dualidade resultante registra-se na atenção do espectador depende da cultura e do conjunto de expectativas que ele traz para sua apreciação. Ele deturpará o objetivo dos grandes mestres se imaginar que eles visam àquela dissolução quase absoluta do plano do quadro que distingue a pintura acadêmica do final do século XIX.

Para tomar um exemplo eminente da arte ilusionista dos grandes mestres *Mellippus* de Velázquez: o impasto pesado que molda os rolos de pergaminho e os livros no primeiro plano informa-nos explicitamente onde está a tinta. Mas a jarra e o banco no "fundo", onde a tela crua aparece ligeiramente manchada por uma fina aguada de pigmento, informam: "é aqui que está a tela". E o mistério palpável da pintura é a presença material do velho filósofo cínico inserida na película não-dimensional entre a tela e a tinta. Nenhuma pintura jamais foi tão autodefinidora quanto esta.



29. Missus est Gabriel angelus,
manuscrito florentino [?], início do
século XV

Neste ponto, Greenberg poderia responder que a autodefinição só merece seu nome se visar à pureza, e que isso por sua vez requer que se reduza a pintura à sua essência indivisível, isto é, a coincidência da cor plana com seu suporte material. Replico que isso significa considerar um caso especial como uma necessidade. O processo da auto-realização da pintura pode enveredar pelas duas direções. 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 o que você pode fazer, posso fazer melhor"; e para o ourives: "Tudo o que você pode fazer, posso fazer melhor"; e o mesmo para o arquiteto. Recria tudo no plano e dispensa até o ouro metálico para produzir o efeito de ouro – como Manet – por meio apenas da cor e da luz. Qualquer coisa que alguém possa fazer, a pintura faz melhor – e é aí que, para Van Eyck, a pintura se realiza: descobrindo sua autonomia literalmente na habilidade em dispensar auxílio externo.

A necessidade permanente que a arte tem de redefinir a área de sua competência testando seus limites adquire diversas formas. E nem sempre na mesma direção. A ambição de Jacques-Louis David em fazer da arte uma força de liderança moral nacional constitui tão definitivamente um desafio aos limites da arte quanto a eliminação por Matisse dos valores tonais. Em certo momento histórico os pintores ficam interessados em descobrir exatamente quanto sua arte pode anexar, até que ponto podem aventurar-se fora da arte e ainda permanecer arte. Em outras épocas, exploram a extremidade oposta para descobrir quanto podem renunciar e continuar no ramo. O elemento constante é a preocupação da arte com a arte, o interesse que os pintores têm em questionar sua operação. É um provincianismo fazer de uma atitude de espírito autocrítica uma distinção suficiente do modernismo; e, uma vez que se admite que esta não é sua distinção peculiar, outras características distintivas entram em foco e pedem urna redefinição: a aparência específica da arte abstrata contemporânea: sua qualidade de objeto, sua vacuidade e reserva, sua aparência impessoal ou industrial, sua simplicidade e tendência a projetar um mínimo estrito de decisões, sua irradiação, poder e escala - tudo isso torna-se identificável como um tipo de conteúdo, expressivo e eloqüente à sua maneira.³⁴

³⁴ Sobre essa questão de conteúdo: durante a década de 1960, muitos escultores norte-americanos fizeram caixas, algumas bastante impressionantes. Por alguma maravilhosa coincidência, o momento em que essa simples caixa, cubo ou dado apareceu pela primeira vez como afirmação escultórica em si foi também o momento em que a caixa-preta do computador penetrou na consciência coletiva, às vezes com significado nefasto. Lembremos o senador Morse do Comitê de Relações Exteriores do Senado interrogando o secretário de Estado Rusk em março de 1968 (*New York Times*, 12 mar. 1968, p. 16). O senador referia-se ao incidente do golfo de Tonkin, quando os norte-vietnamitas atacaram o destróier norte-americano Maddox. A embarcação, dizia-se, estava numa patrulha de rotina em águas internacionais, mas, segundo Morse, estava engajada num ato de provocação deliberada. "por que a Administração não contou a este comitê, a 6 de agosto de 1964", perguntou, "que o *Maddox* [...] estava completamente equipado com instrumentos de espionagem, incluindo a grande caixa-preta [...], que essa grande caixa-preta no *Maddox* tinha possibilitado estimular os instrumentos eletrônicos do Vietnã do Norte?"

O modelo corporativo de desenvolvimento da arte

É surpreendente constatar a que ponto a pintura abstrata norte-americana recente é descrita e definida quase exclusivamente em termos de soluções de problemas internos. Como se a força de um determinado artista se expressasse apenas por meio de sua opção em se adaptar a um conjunto de necessidades profissionais existentes e de sua criatividade em produzir as respostas. Hoje, os principais críticos formalistas tendem a tratar a pintura moderna como uma tecnologia evolutiva dentro da qual, a todo momento, questões específicas requerem solução - questões que são propostas ao artista do mesmo modo como os problemas são apresentados aos pesquisadores nas grandes corporações. O artista, como engenheiro e técnico de pesquisa, torna-se importante à medida que traz soluções ao problema certo. A questão de saber se a escolha do problema coincide com algum impulso pessoal, predisposição psicológica ou ideal social é sem interesse; a solução importa porque responde a um problema estabelecido por uma tecnocracia dominante.

Nos Estados Unidos, esse modelo corporativo de evolução artística desabrochou em meados dos anos 1920. Ele está presente na doutrina formalista segundo a qual a pintura aspira a uma síntese cada vez mais restrita dos elementos que a compõem. No início, a teoria era muito simples. Suponhamos que determinada pintura represente um nu deitado e que a figura seja delineada com um contorno perceptível. Dentro desse contorno há uma forma distinta. Essa forma é de uma cor, e a cor - modulada do claro ao escuro ou do frio ao quente - reflete uma quantidade ou um tipo específico de luz. Temos, portanto, quatro elementos formais - linha, forma, cor e luz - que podem ser percebidos e pensados como separados e distintos. Atualmente, segundo se afirma, a prova de uma pintura avançada será a progressiva obliteração dessas distinções. A pintura mais bem-sucedida será aquela que terá conseguido sintetizar os meios de composição, de modo que a linha não seja mais separável da forma, nem a forma da cor, tampouco a cor da luz. Um critério de trabalho facilmente memorizável e aplicável. Ele não nos informa necessariamente qual pintura é a melhor, mas qual, num alinhamento, está pronta para promover a aspiração global da pintura - sendo esse alinhamento uma condição *sine qua non* da importância histórica. Por esse critério, o pintor do teto da Sistina é, com todo o devido respeito, relegado às vias secundárias da pintura, uma vez que suas invenções, a despeito de todo interesse imediato, não promovem a direção que a pintura deve seguir; as formas de Michelangelo são "realizadas de modo escultórico mais do que pictural" (Albert C. Barnes).³⁵ De fato, os elementos das pinturas de Michelangelo são notáveis pela sua "separabilidade" - formas específicas nitidamente delimitadas por linhas de contorno, tingidas pela cor local, moduladas pelo chiaroscuro. Mesmo que, dentro dos próximos anos, Michelangelo emergja (e estou convencido disso) como um dos coloristas mais originais de todos os tempos, pelos critérios acima enunciados ele não contribui - como o fez Ticiano em seu colorido difuso - para a síntese dos meios da composição. Para o crítico-colecionador Albert C. Barnes, a orientação adotada por Michelangelo permanece num impasse, enquanto a via iniciada por Ticiano conduz inevitavelmente à culminância em Renoir e William Glackens.

É bem possível que a caixa-preta eletrônica, o abrigo sem face de funções invisíveis, seja para a imaginação moderna o que a força muscular era para Cellini e a energia mecânica era para a geração dos futuristas. Como disse o já idoso Thomas Hart Benton numa entrevista recente (*New York Times*, 5 jun. 1968, p. 38): "Olhem para aquele trem! As máquinas daquela época tinham realmente alguma coisa para um artista. Elas não temiam exibir seu poder. As máquinas de hoje encerram-no, cobrem-no".

Ver Derek J. de Solla Price, "Gods in Black Boxes", in E. Bowles (org.), *Computers in Humanistic Research* [Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967], p. 6:

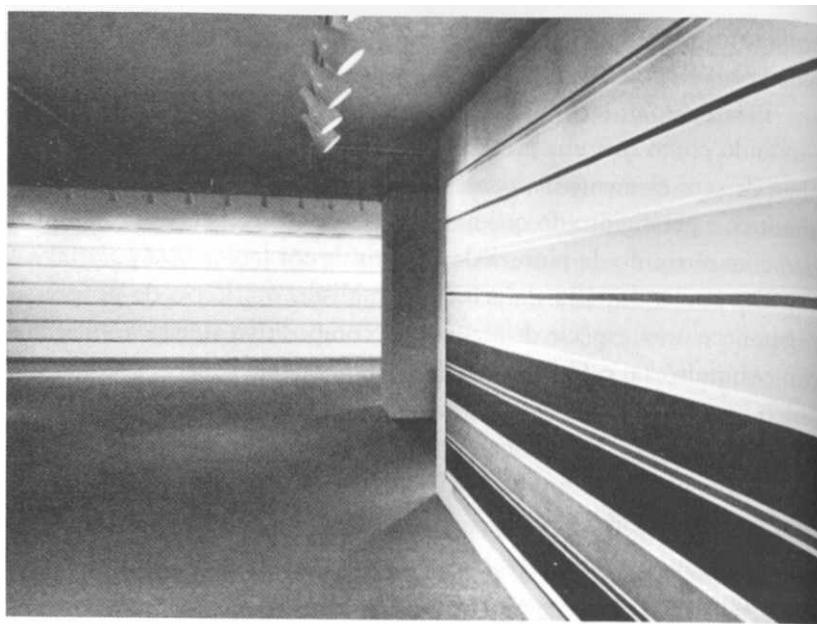
"Embora o conceito de 'caixa-preta' tenha agora se banalizado em áreas tão diversas quanto os computadores, a cibernética e a psicologia, a origem histórica da expressão não é [...] clara. [...]. Pelo que sei, a caixa-preta foi usada pela primeira vez como recurso pedagógico na década de 1880, quando passou a fazer parte de laboratórios de ensino de física, particularmente o Cavendish Laboratory, em Cambridge, como uma caixa contendo uma rede de resistências, indutâncias e <apacitâncias ligada a um conjunto de terminais montado na caixa. [...] Tais caixas eram usadas de fato - e no final da década de 1930 algumas tinham sido pintadas de preto supostamente para combinar com o simbolismo da natureza obscura de seu interior. [...] Não sei quem divulgou o termo, [...] compreendo o seu significado como um tipo de aparelho cujas propriedades na entrada e na saída são conhecidas, mas cujo mecanismo interno é desconhecido".

³⁵ Barnes, op. cit., p. 408. Para a insistência do autor na síntese dos elementos da composição, ver pp. 55, 61, 67 ss.

Esse único critério para designar a arte avançada de importância, como que por predestinação para uma homogeneidade completa de seus elementos, ainda está entre nós. Consideravelmente mais analítico e prestigioso do que nunca, celebra seu recente desfecho histórico com o triunfo da pintura de campos de cor (*color field painting*).

Do ponto de vista da crítica formalista, o critério de progresso permanece uma espécie de tecnologia compositiva sujeita a uma direção compulsória: o tratamento da "totalidade da superfície como um único campo de interesse indiferenciado". O objetivo é fundir figura e fundo, integrar forma e campo, eliminar as discontinuidades entre o primeiro plano e o fundo; restringir os motivos aos elementos (horizontais ou verticais) que sugerem simbiose entre a imagem e o enquadramento; fundir num único gesto a pintura e o desenho e equiparar a composição e o processo (como ocorre nas pinturas gotejadas [*drip paintings*] de Pollock ou nos "Véus" de Morris Louis [fig. 32]). Em suma, atingir a síntese de todos os elementos distintos da pintura, de preferência - mas isso é uma consideração secundária - sem perdas de incidente ou de detalhe que possam atenuar o interesse visual.

Existe, parece-me, um tipo mais completo de síntese nessa série de descrições - o nivelamento do fim e dos meios. Na crítica das pinturas referidas, raramente há alusão à intenção expressiva ou o reconhecimento de que os quadros atuam na experiência humana. A atividade do pintor fecha-se em si mesma. A busca por uma composição holística se justifica e se perpetua por si própria. Que essa busca ainda seja o exaltado processo kantiano de autocrítica parece questionável, isso me toca antes como uma remota analogia intelectual. Em contrapartida, outras analogias insinuam-se por si mesmas, menos intelectuais, mais familiares. Não é, provavelmente, coincidência o fato de que os termos descritivos empregados pela crítica formalista norte-americana nestes últimos cinquenta anos tenham corrido paralelamente à evolução contemporânea do automóvel fabricado em Detroit. A crescente simbiose de suas partes - a absorção de portas, degraus, rodas, pára-choques, pneus sobressalentes, luzes de sinalização etc., numa única peça de fuselagem - sugere, sem nenhuma necessidade de apelar a Kant, uma evolução similar em direção à síntese dos elementos que entram em sua composição. Não que os carros se assemelhem às pinturas. O que estou dizendo aqui se refere menos aos quadros propriamente ditos que ao aparato crítico que trata deles. Pollock, Louis e Noland são imensamente diferentes entre si, mas os termos redutivistas de discussão que os fazem suceder-se em série são admiravelmente próximos aos ideais que governam a montagem do motor integralmente norte-americano. Os critérios dos críticos, muito mais do que as obras dos pintores, é que são regidos pela imagem de uma eficiência racional.



30. Kenneth Noland. Coarse Shadow e Stria, exposição na André Emmerich Gallery. Nova York. 1967

Mas a referência aos ideais industriais pode servir para focalizar certas distinções dentro da própria arte. Se, por exemplo, interrogarmos a obra dos três pintores anteriormente mencionados do ponto de vista do conteúdo expressivo, eles imediatamente se separam. Não há qualquer afinidade óbvia com o industrialismo em Pollock ou Louis, mas isso caracteriza um aspecto importante da obra do mais jovem. As pinturas de faixas paralelas coloridas de quase dez metros

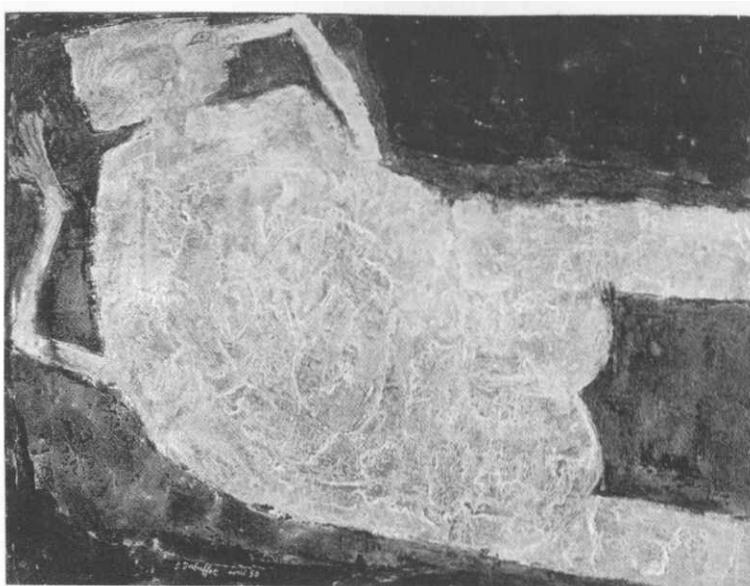
de largura incorporam, para além das sutilezas de sua cor, princípios de eficiência, de velocidade e a precisão de uma máquina operativa que, na nossa imaginação, tendem à se associar à produção da indústria mais do que à arte [fig. 30]. Os quadros de Noland do final dos anos 1960 são os mais rápidos que conheço.

O pintor Vlaminck dizia que queria realizar quadros que fossem legíveis para um motorista conduzindo a toda velocidade. Mas o expressionismo tardio de Vlaminck não podia incorporar tal ideal, não mais do que os retratos impressionistas de Robert Henri podiam incorporar sua admiração pelas ferramentas mecânicas. As paisagens de neve de Vlaminck pintadas com espátula impossibilitavam qualquer acesso ao seu pretense objetivo. Não possuíam nem a escala, nem o formato, o brilho das cores, nem sequer o tema apropriado: os bons motoristas procuram olhar para cartazes e placas, e não para mensagens emitidas do cavalete de um pintor. A afirmação de Vlaminck parece ingênua porque é essencialmente ociosa. Mas não há nada de ingênuo na determinação de Noland em produzir, como ele mesmo diz, "pinturas instantâneas (*one-shot paintings*), perceptíveis num único relance". Cito isso de um recente artigo de Barbara Rose, que continua: "Para atingir o máximo imediatismo, Noland estava pronto a afastar tudo que interferisse na transmissão mais instantânea da imagem".³⁶

O objetivo de Noland nos anos 1960, segundo ele declarou, confirma o que suas pinturas revelam - uma idealização da velocidade eficiente e, implicitamente, uma concepção da humanidade para quem seus "instantâneos" são destinados. A instantaneidade que seus quadros transmitem implica uma orientação psíquica diversa, uma revisão de sua relação com o espectador. Como toda arte que aparentemente se preocupa apenas consigo mesma, a obra de Noland cria seu próprio espectador; projeta sua concepção particular sobre quem e o que ele é e onde está.

É um homem apressado? Está em repouso ou em movimento? É alguém que analisa ou que reage? É um homem só ou uma multidão? É, afinal, um ser humano ou uma função - uma função especializada ou instrumental, assim como aquilo a que *Soundings* [Sons], de Rauschenberg (1968), reduziu o agente humano? (Uma tela transparente da dimensão da sala cuja iluminação era eletronicamente ativada pelo som; a visibilidade das cadeiras que constituíam a imagem dependia dos ruídos causados pelo espectador - seus passos ao entrar, as tosses ou as vozes. A pessoa se sentia reduzida ao estado de interruptor.) Desconfio que todas as obras de arte ou ciclos estilísticos podem ser definidos por uma idéia inerente que fazem do espectador. Portanto, retornando mais uma vez à procissão Pollock-Louis-Noland, o jovem, que se separa dos mais velhos pelo critério da afinidade industrial, separa-se deles mais uma vez pela visão distinta que tem do espectador.

Considerações de "interesse humano" pertencem à crítica da arte modernista não porque somos incuravelmente sentimentais em relação à humanidade, mas porque é sobre arte que estamos falando. E parece-me que até mesmo aquelas tecnicidades profissionais como a "tendência à planeza" dão lugar a outros critérios, a partir do momento em que o quadro é questionado não sobre sua coerência interna, mas sobre sua orientação em relação à postura humana.

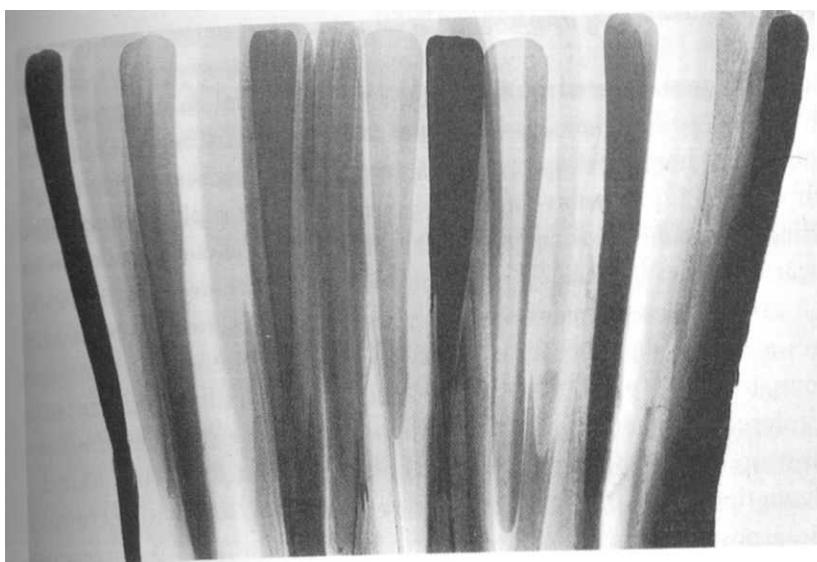


31. Jean Dubuffet, *Olympia*, 1950

³⁶ "Quality in Louis", *Artforum*, out. 1971, p. 65.

De que trata a "planeza pictural"? Obviamente não se refere à curvatura zero do plano físico - um gato andando sobre quadros de Tiepolo e de Barnett Newman obtém o mesmo suporte de cada um. O que se subentende, evidentemente, é uma planeza idealizada, a percepção da planeza na imaginação. Mas, se é assim que se deve entender, existe algo mais plano do que a *Olympia* (1950) de Dubuffet [fig. 31]? Se a planeza na pintura indica uma experiência da imaginação, então o efeito de folha prensada, de grafite, de areia arranhada ou da impressão fóssil da imagem de Dubuffet dramatiza a sensação de planeza muito além da capacidade - ou da intenção - da maior parte das pinturas de campos de cor. Mas, na realidade, essas diferentes "planezas" não são sequer comparáveis. A palavra "plano" é demasiadamente gasta e vaga para qualificar as impressões evocadas pelos "Véus" de cores visionárias de Morris Louis [fig. 32] e pelos pictogramas sobre pedra de Dubuffet. E a planeza tampouco necessita ser um produto final - como Jasper Johns demonstrou em meados dos anos 1950, quando seus primeiros *Alvos e Bandeiras* relegavam toda a questão da planeza ao "tema". Por mais atmosféricas que fossem suas pinceladas ou seus jogos de tons, o tema pintado garantia que a imagem permaneceria plana. Assim, descobrimos que há entidades reconhecíveis, desde as bandeiras até os nus de mulheres, que podem de fato veicular a sensação de planeza.

Essa descoberta é ainda bastante recente e não é inteligível em termos de tecnologia compositiva. Requer uma consideração do tema e do Conteúdo e, acima de tudo, de como a superfície pictural do artista bascula no espaço da imaginação do espectador.



32. Morris Louis. Série "While" II, 1960

O plano do quadro de tipo *flatbed*

Tomo emprestado o termo *flatbed* à placa horizontal de um prelo - "*a horizontal bed on which a horizontal printing surface rests*" (Webster) [uma placa horizontal sobre a qual se apóia uma superfície horizontal de impressão]. E proponho empregá-lo para descrever o plano do quadro característico dos anos 1960 - uma superfície pictural cujo ângulo em relação à postura humana é a pré-condição de seu conteúdo transformado.

Afirmei anteriormente (p. 103) que os grandes mestres possuíam três maneiras de conceber o plano do quadro. Mas um axioma era compartilhado pelas três interpretações e se manteve válido nos séculos subsequentes, incluindo mesmo o cubismo e o expressionismo abstrato: a concepção do quadro como representação de um mundo, algum tipo de espaço do mundo que se lê no plano do quadro em relação à postura humana ereta. A parte superior do quadro corresponde à altura de nossas cabeças, enquanto seu extremo inferior gravita perto de nossos pés. Até nas colagens cubistas de Picasso, em que o conceito de espaço do Renascimento desmorona quase por completo, ainda há uma referência, uma alusão a atos de visão implícitos, a algo que foi alguma vez realmente visto.

Um quadro que faz alusão ao mundo natural evoca dados sensíveis que são experimentados na postura ereta normal. Desse modo, o plano do quadro do Renascimento afirma a verticalidade como sua condição essencial. E o conceito do plano do quadro como uma superfície vertical

sobrevive às mais drásticas mudanças de estilo. Os quadros de Rothko, Still, Newman, De Kooning e Kline ainda nos são dirigidos de cima para baixo, assim como os de Matisse e Miró. São revelações com as quais nos relacionamos visualmente do alto da coluna que constitui o corpo humano; e isso se aplica também às pinturas gotejadas [*drip paintings*] de Pollock e aos "Véus" e "Desdobramentos" [*Unfurls*] escorridos de Morris Louis. Pollock, de fato, derramava e gotejava suas tintas sobre as telas estendidas no chão, mas isso era uma técnica de trabalho. Assim que as primeiras tramas de tinta eram depositadas, ele prendia a tela na parede - para tomar conhecimento dela, como dizia -, para ver em que direção ele queria seguir. Convivia com a pintura em seu estado vertical, como com um mundo confrontando sua postura humana. É nesse sentido, acredito, que os expressionistas abstratos ainda eram pintores da natureza. As pinturas gotejadas de Pollock não podem escapar de ser lidas como arbustos entrelaçados; os "Véus" de Louis referem-se à mesma força gravitacional a que somos submetidos pela natureza.³⁷

No entanto, alguma coisa se produziu na pintura por volta de 1950, mais explicitamente (pelo menos segundo minha experiência) nas obras de Robert Rauschenberg e Dubuffet. Ainda podemos dependurar seus quadros - assim como fixamos na parede mapas e plantas de arquitetura ou uma ferradura para atrair a sorte. Todavia, eles não simulam mais campos verticais, mas horizontais opacos de tipo *flatbed*. Do mesmo modo que um jornal, não dependem da correspondência com a posição humana de cima para baixo. O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso - qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.

Repito: não é a localização física real da imagem que importa. Não há nenhuma lei contra suspender um tapete numa parede ou reproduzir uma pintura narrativa num piso de mosaico. O que tenho em mente é a maneira como a imagem interpela o nosso psiquismo, seu modo específico de se dirigir à nossa imaginação, e tendo a ver que a passagem do plano do quadro da vertical à horizontal expressa a mudança mais radical no tema da arte, a passagem da natureza à cultura.

Uma mudança de tal magnitude não se produz da noite para o dia nem aparece como o feito de um único artista. Com a distância reconhecemos cada vez mais os sinais premonitórios e antecedentes - as *Ninféias* de Monet [fig. 157] ou a transmutação que faz Mondrian do mar e do céu em sinais de "mais" e "menos". E os planos do quadro de uma natureza-morta do cubismo sintético ou de uma colagem de Schwitters sugerem reorientações da mesma natureza. Mas esses eram pequenos objetos; sua condição de "coisa" era apropriada à sua dimensão. Ao passo que o acontecimento dos anos 1950 foi a expansão da superfície de trabalho do plano da pintura à escala ambiental do expressionismo abstrato. Foi talvez Duchamp a fonte mais vital. Seu *Grande vidro* começado em 1915 ou seu *Tu m'* de 1918 não são mais o análogo de um mundo percebido a partir de uma posição vertical, mas uma matriz de informação estabelecida, por conveniência, numa situação vertical. E pode-se detectar um aspecto da significação de uma mudança de noventa graus em relação à postura humana até em algumas daquelas "obras" de Duchamp que outrora pareciam apenas gestos provocativos: o *Cabide* pregado no chão e o famoso *Urinol* inclinado para cima como um monumento.³⁸

Mas no cenário artístico de Nova York a grande mudança veio com a obra de Rauschenberg do início dos anos 1950. Enquanto o expressionismo abstrato estava celebrando seus triunfos, Rauschenberg propôs o plano do quadro de tipo *flatbed* como o fundamento de uma linguagem artística que lidaria com uma ordem de experiência diferente. A primeira obra que Rauschenberg admire em seu cânone - *Pintura branca com números* [fig. 33] - foi pintada em 1949 numa aula de modelo-vivo na Art Students League, tendo sido realizada pelo jovem artista virado de costas para o modelo. O quadro de Rauschenberg, com seus misteriosos meandros de linhas e números,

³⁷ O fato de algumas das pinturas de Louis poderem ser penduradas de cabeça para baixo é irrelevante. Seu espaço ainda será vivenciado como gravitacional, independentemente de a imagem sugerir véus caindo ou chamas elevando-se.

³⁸ Ver também a sugestão de Duchamp para "usar um Rembrandt como tábua de passar roupa" (Michel Sanouillet e Elmer Peterson [orgs.], Salt Seller. *The Writings of Marcel Duchamp*, Nova York: Oxford University Press/Da Capo Press, 1973, p. 32). NB: não um alvo para dardos ou um quadro de avisos, mas uma superfície de trabalho horizontal.

é uma superfície de trabalho que não pode ser assimilada a nada mais. Os lados superior e inferior são tão sutilmente confundidos quanto o espaço positivo-negativo ou a oposição figura-fundo. Não se pode interpretá-lo como alvenaria, nem como um sistema de correntes ou cunhas, e as cifras escritas podem ser lidas em todos os sentidos. Arranhado sobre a tinta fresca, o quadro confirma a opacidade de sua própria superfície.

No ano seguinte, Rauschenberg começou a experimentar com objetos colocados sobre papel heliográfico e expostos à luz do sol. Já naquele momento estava envolvido com a materialidade física dos planos; e no início dos anos 1950 utilizou jornal para preparar suas telas - para ativar o campo, como ele mesmo dizia, de modo que a primeira pincelada ocorresse sobre um mapa cinza de palavras.

Em retrospecto, as artimanhas mais espirituosas do jovem Rauschenberg adquirem uma espécie de coerência estilística. Nos anos 1950, foi convidado a participar de uma exposição sobre o tema nostálgico "a natureza na arte" - os organizadores esperavam talvez promover uma alternativa à nova pintura abstrata. O trabalho enviado por Rauschenberg foi um canteiro quadrado de grama fresca, sustentado por um aramado de galinheiro, colocado numa caixa feita para emoldurar e dependurado na parede. O artista visitava a mostra periodicamente para regar sua peça - uma transposição da natureza à cultura mediante uma mudança de noventa graus. Quando apagou um desenho de De Kooning, exibindo-o como *Desenho de Willem de Kooning apagado por Robert Rauschenberg*, estava realizando mais do que um gesto psicológico multifacetado; estava, mudando - tanto para o espectador quanto para ele mesmo - o ângulo segundo o qual nossa imaginação confronta a obra; transformando a evocação de um espaço do mundo, realizada por De Kooning, em algo produzido por meio de um ato de fricção sobre uma mesa.



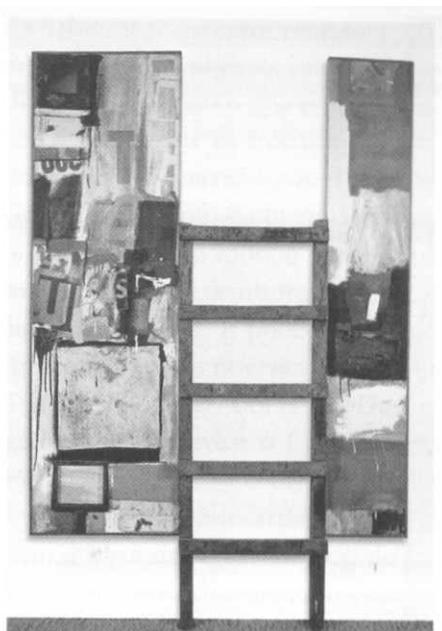
33. Robert Rauschenberg. *Pintura branca com números*. c. 1950

As pinturas que fez por volta do final daquela década incluíam elementos não-artísticos inesperados: um travesseiro pendurado horizontalmente no lado inferior da moldura (Canyon, 1959); uma escada inserida entre os painéis pintados que compunham o quadro (Winter Pool, 1959, fig. 34); uma cadeira apoiada na parede, mas encravada na pintura situada atrás dela (Peregrino, 1960). Apesar de suspensos na parede, os quadros continuaram a se referir aos planos horizontais sobre os quais caminhamos e nos sentamos, trabalhamos e dormimos.

Quando no início dos anos 1960 trabalhou com transferências fotográficas, as imagens - cada qual ilusionista em si mesma - interferiam-se mutuamente; as sugestões de significado espacial anulavam-se constantemente em favor d um tipo de ruído ótico. Resíduos e detritos da comunicação - como uma transmissão de rádio com interferência; o ruído e a mensagem do mesmo comprimento de onda, visualmente no mesmo tipo de plano de tipo *flatbed*.

Esse plano do quadro, como na enorme tela chamada *Overdraw* (1963), poderia assemelhar-se a algum tipo de fusão truncada de sistemas de controle com uma paisagem citadina, sugerindo a torrente incessante de mensagens urbanas, estímulos e obstruções. Para manter tudo isso unido, o plano do quadro de Rauschenberg teve de se tornar uma superfície à qual qualquer coisa pensável e ao alcance pudesse aderir. Teve de ser o que quer que um quadro de avisos ou um quadro de bordo seja e tudo o que uma tela de projeção é, com afinidades particulares por tudo o que é plano e já teve utilidade: palimpsesto, clichê refugado, prova de impressão, formulário de teste, diagrama, mapa, vista aérea. Qualquer superfície plana documental que recolhe informações constitui um análogo relevante de seu plano do quadro - radicalmente diferente do plano de projeção transparente com sua correspondência ótica ao campo visual do homem. Por vezes parecia que a superfície de trabalho de Rauschenberg equivalia ao próprio cérebro - depósito, reservatório, central de distribuição, abundante de referências concretas livremente associadas como num monólogo interior -, o símbolo externo da mente como transformador contínuo do mundo exterior, absorvendo constantemente dados brutos a serem inscritos num campo sobrecarregado.

Para levar a cabo seu programa simbólico, os tipos de superfície pictural disponíveis pareciam inadequados; eram demasiado exclusivos e homogêneos. Rauschenberg sentiu que sua iconografia necessitava de um suporte sólido, 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 era casualmente pintada ou manchada para lembrar sua planeza irreduzível. A "integridade do plano do quadro" - outrora a realização de uma composição ideal - se tornaria um simples dado. A "planeza" do quadro não deveria ser um problema maior do que a planeza de uma escrivaninha desordenada ou um assoalho não varrido. No plano do quadro de Rauschenberg pode-se pregar ou projetar qualquer imagem porque ela não funcionará como o vislumbre de um mundo, e sim como um recorre de material impresso. E pode-se fixar qualquer objeto, na medida em que ele encontrar lugar na superfície de trabalho. O velho relógio de *Terceira pintura do tempo* [*Third Time Painting*] (1961; fig. 35) está instalado com o número 12 à esquerda, porque se estivesse fixado na orientação normal teria dado a ilusão de que o sistema todo formava um plano vertical verdadeiro - como a parede de uma sala, parte do mundo real. Ou ainda no mesmo quadro, a camisa aplanada com as mangas estiradas - não como uma roupa no varal, mas, presa por manchas e pingos de tinta, como roupa para passar. A horizontalidade é utilizada para manter um continuum simbólico de lixo, bancada de trabalho e cérebro registrador de dados.



34. Robert Rauschenberg. *Winter Pool*. 1959

Talvez o gesto mais simbólico de Rauschenberg tenha se produzido em 1955, quando, tomando sua própria cama, espalhou tinta no travesseiro e na coberta acolchoada e a fixou verticalmente na parede. Ali, na postura vertical da "arte", ela continua a operar na imaginação como o companheiro eterno de nossa outra fonte, nossa horizontalidade, o suporte plano sobre o qual procriamos, concebemos e sonhamos. A horizontalidade da cama relaciona-se ao "fazer", assim como a verticalidade do plano do quadro do Renascimento relacionava-se ao ver.

Ouvi certa vez Jasper Johns dizer que Rauschenberg era o maior inventor do século XX desde Picasso. Creio que o que ele inventou, acima de tudo, foi uma superfície pictural que permitia ao mundo entrar novamente. Não o mundo do homem do Renascimento que olhava pela janela para ver que tempo estava fazendo, mas o mundo de homens que apertam um botão para ouvir uma mensagem gravada, "probabilidade de precipitação de 10% esta noite", eletronicamente transmitida de alguma cabine sem janelas. O plano do quadro de Rauschenberg visa à consciência imersa no cérebro da cidade.

O plano do quadro de tipo *flatbed* presta-se a qualquer conteúdo que não evoque um acontecimento ótico anterior. Como critério de classificação, cruza os termos "abstrato" e "representativo", pop e modernista. Pintores de campos de cor, como Noland, Frank Stella e Ellsworth Kelly, sempre que suas obras sugerem uma imagem reproduzível, parecem trabalhar com o plano do quadro de tipo *flatbed*, isto é, aquele que é fabricado pelo homem e que termina exatamente na superfície pigmentada, enquanto os quadros de Pollock e de Louis permanecem visionários, e as abstrações de Frankenthaler, a despeito de todo seu modernismo imediato, são - como Lawrence Alloway recentemente expressou - "uma celebração do prazer humano pelo que não é produzido pelo homem".³⁹

À medida que o plano do quadro de tipo *flatbed* acomoda objetos reconhecíveis, apresenta-os como coisas feitas pelo homem e universalmente familiares. As imagens emblemáticas dos primeiros quadros de Jasper Johns pertencem a essa classe; o mesmo se dá, creio, com a maior parte da arte pop. Quando Roy Lichtenstein, no início dos anos 1960, pintou um oficial da Força Aérea despedindo-se com um beijo da namorada, o verdadeiro tema era a imagem produzida em série das histórias em quadrinhos. As retículas aparentes e o desenho estereotipado garantiam que a imagem seria compreendida como uma representação de alguma coisa impressa. A humanidade patética que povoa os quadros de Dubuffet tem por origem grafites rudes feitos à mão e sua realidade deriva tanto da densidade material da superfície quanto da pressão emocional que guiou a mão. O desenho de Claes Oldenburg, para citar suas próprias palavras, "assume uma 'feição' que é uma imitação dos rabiscos e dos motivos do grafite de rua. Celebra a irracionalidade, a alienação, a violência e a incapacidade de se expressar - as forças vitais deterioradas das ruas da cidade".⁴⁰

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

Nas telas de Warhol, pode-se dizer que a imagem quase não existe. Por um lado, isso faz parte de seu interesse predominante pela "imagem deteriorada", a conseqüência de uma série de regressões a partir de alguma imagem inicial do mundo real. Aqui há, de fato, uma série de imagens de imagens, a começar pela transposição da reflexividade da luz de um rosto humano para a precipitação da prata de uma emulsão fotossensível. Essa imagem negativa revelada é refotografada em uma imagem positiva com inversão de luz e sombra, tornando-se conseqüentemente indistinta; em seguida, é transmitida por belinógrafo, gravada sobre uma placa e impressa por meio de uma tela grosseira com tinta de qualidade inferior sobre papel-jornal; esse borrão final e a impressão serigráfica são feitos com uma imponente cor lilás sobre a tela. O que resta? A sensação de que há algo ali que se reconhece mas que não se pode ver. Diante das telas de Warhol somos tomados por um terrível embaraço. Essa impressão do colorido arbitrário, da imagem quase apagada, e o sentimento constante de estarmos sobrando. Em algum lugar na imagem há uma proposição. Não é claro.⁴¹

O quadro concebido como a imagem de uma imagem. É uma concepção que garante que aquilo que se apresenta não será diretamente um espaço do mundo e que, no entanto, admitirá qualquer experiência como matéria de representação. E readmite o artista na totalidade de seus interesses humanos, incluído aí o artista-técnico.

O plano do quadro útil a todos os propósitos, subentendido por essa pintura pós-modernista, tornou o curso da arte mais uma vez não-linear e imprevisível. O que denominei "*flatbed*" é mais do que uma distinção do papel da superfície, se for compreendido como uma transformação interna da pintura que alterou a relação entre o artista e a imagem e entre a imagem e o espectador. E ainda assim essa mudança interna não passa de um sintoma das alterações que vão muito mais além das questões de planos do quadro ou da pintura como tal. Faz parte de um abalo

³⁹ "Frankenthaler as Pastoral", *Art News*, nov. 1971, p. 68.

⁴⁰ Citado em Eila Kokkinen, resenha de Claes Oldenburg: *Drawings and Prints*, em *Arts*, nov. 1969, p. 12.

⁴¹ "Warhol: The Silver Tenement", *Art News*, verão 1966, p. 58.

que se propaga por todas as categorias purificadas. As incursões cada vez mais profundas da arte na não-arte continuam a alienar o *connoisseur*, enquanto a arte o deserta e se aventura em estranhos territórios, deixando os antigos critérios habituais regerem uma planície em erosão.