

Crítica da pintura pura, de Greenberg x Realismo em Edward Hopper

Cintia Sobral Coelho

Resumo: O projeto a ser apresentado pretende discutir algumas questões acerca da transição entre modernismo e contemporâneo na arte; avaliando as transformações do discurso modernista entre os anos 30 e 60 e contextualizando as influências do crítico de arte usado: Clement Greenberg. Para ele o modernismo deu-se a com a intensificação de uma autocrítica que se iniciou com Kant, que – “usou a lógica para estabelecer os limites da lógica” e, reduzindo sua jurisdição, deixá-la mais segura no que lhe restou; assim, a arte também teve que determinar o que era peculiar a si mesma, ou seja, uma crítica da pintura como pura. Para Greenberg, enaltecer a pintura, fazer a obra ser vista antes de tudo como obra pintada do que pelo que há pintado nela, era a melhor maneira de ver qualquer tipo de pintura. A arte abstrata se encaixava em tal definição, glorificando a planaridade e o não-figurativo. Porém, nos anos 30 o termo “moderno” era abrangente, assim, artistas realistas como Hopper estariam subsumidos sob o conceito de “moderno”. Já nos anos 60, devido à grande influência de Greenberg e o seu ensaio “Pintura Modernista”, uma arte como a de Hopper corria o risco de não ser mais considerada moderna pelo fato de não ser abstrata. Porém, poucos anos depois, o Expressionismo Abstrato já era considerado um estilo superado e estéril, inclusive por Greenberg. Finalmente, com a arte pop, o trabalho de Hopper voltou a ser considerado moderno e tido pelos artistas da pop como um precursor da pintura contemporânea.

Palavras-Chave: Crítica, estética, pintura, realismo.

Este artigo é parte de um plano de trabalho que pesquisou “A transformação do real em Edward Hopper como contribuição para a crítica de arte contemporânea”. Inicialmente, foi feita uma análise acerca da vida e obra do artista e um estudo dos textos críticos sobre ele. Em seguida, a partir da análise do artigo “Pintura Modernista” (1960) de Clement Greenberg - crítico de arte a favor da exclusão da arte figurativa como integrante do modernismo, e influenciado pela autocrítica kantiana - houve uma discussão sobre como tal influência definiu o discurso modernista e de que modo ocorreu a contraposição entre o realismo em Edward Hopper e o discurso modernista oficial, que em dado momento na década de 50 questionou a inclusão do artista como membro por não atender ao que a crítica esperava da pintura da época, como a ênfase na bidimensionalidade do suporte e a abstração.

Quando a arte do século XX teve seu primeiro grande rompimento com a tradição, ficou conhecida por sua quantidade de mudanças e experimentos, tanto na pintura como na escultura e arquitetura. A partir de então, os artistas sentiram que os temas usados para obras de arte (história, religião e mitologia, basicamente) não faziam necessariamente parte de suas vidas, não eram o que sentiam e queriam expressar em seus trabalhos. Eles queriam agora pintar somente o que lhes agradavam, e essa atitude constitui o início da arte moderna.

De acordo com Greenberg, o modernismo não se ateve, no entanto, somente à arte ou à literatura em geral, era um momento em que parecia que as coisas não poderiam mais continuar como estavam e novos alicerces tinham de ser encontrados. Basicamente, pode-se dizer que a teoria greenbergueana é formulada num problema central: a definição e autenticação da arte moderna. Segundo Greenberg, durante o século XIX surgiu um novo tipo de crítica, que veio com o Iluminismo e se caracterizou por exigir uma justificação racional de cada forma de atividade social. Para ele, as artes naquele momento, por conta do Iluminismo, “davam a impressão de que seriam assimiladas como entretenimento puro e simples”. Elas só escapariam desse nivelamento se demonstrassem que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não poderia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade. Com este objetivo como base, cada forma artística teria a intenção de demonstrar, através de operações que lhe eram peculiares, seus efeitos exclusivos; e deste modo, as artes teriam empreendido uma autocrítica semelhante à feita por Kant.

Greenberg recorre a Kant por ter encontrado, sobretudo na Crítica da Razão Pura, uma atitude que, para ele, se mostrou importante para se refletir a arte moderna. Quando Greenberg se refere a uma atitude crítica semelhante ao kantiano, ele imagina a idéia de uma área de conhecimento “que verifica seus próprios princípios e que fornece

meios pertinentes para se verificar tais princípios.” É por esta postura que Greenberg tem Kant como o primeiro modernista, descrevendo o modernismo como sendo a “intensificação e quase exacerbação dessa tendência que teve início com o filósofo” e considerando modernista a obra que tem como tema a própria arte; no caso da pintura, seria uma pintura modernista a que tivesse como tema o próprio ato de pintar, usando seus elementos próprios apenas, e não qualquer outro elemento que pudesse ser compartilhado ou emprestado de outro tipo de arte. É no sentido de que tal procedimento eliminasse da pintura os efeitos específicos de outras artes que não fossem pintura que a arte se tornaria “pura” para ele.

Para Greenberg, a essência modernista está no uso de métodos característicos de uma matéria para criticar tal matéria, não para subvertê-la, mas para “entrincheirá-la”. Deste modo, parece natural que a crítica tenha surgido primeiramente na filosofia, “que é crítica por definição”. Greenberg argumenta que, assim como fez Kant, usando a lógica para estabelecer os limites da lógica - apesar de reduzindo sua jurisdição – e deste modo, deixá-la mais segura no que lhe restou, “o modernismo critica do interior mediante os próprios procedimentos do que está sendo criticado”.

Greenberg diz: “A prática de uma arte foi, ao mesmo tempo, uma autocrítica daquela arte”. Como resultado, cada arte se tornou “pura”, e em tal “pureza” seria garantida seus padrões de qualidade e sua independência perante as outras. No conceito dele, “pureza” significa autodefinição”, e a autocrítica nas artes tornou-se um modo de autodefinição absoluta. Assim como a noção de razão pura de Kant, em que o modo de conhecimento puro era aquele em que não havia qualquer mistura de empírico, ou seja, um conhecimento puro a priori, a pintura modernista era uma pintura pura, no sentido em que se podia “deduzir os princípios peculiares à pintura como pintura”, notar o que

fazia essencialmente dela uma pintura. Segundo Greenberg, a arte realista e naturalista dissimulava os meios e usava a arte para ocultar a arte, assim, o modernismo chegou para usar a arte para chamar atenção para arte.

Para Steinberg, o modernismo greenbergueano se posiciona em oposição aos grandes mestres, mas com tal oposição se tornando instável, na opinião dele, o modernismo teria de ser, então, definido por outros critérios; afinal, nesse momento surgiram o minimalismo e a arte pop, os quais não foram absorvidos por Greenberg, o que também foi causa da crítica de Steinberg a Greenberg.

Sobre a suposta intenção da arte de enganar e dissimular, Steinberg comenta: “Ora, não pode haver dúvida de que há, e de que sempre houve, pessoas que olham imagens realistas como se fossem reais”; e afirma: “é como se nos dissessem que a poesia moderna é a primeira a chamar a atenção para o seu próprio processo, enquanto Dante, Shakespeare e Keats teriam simplesmente usado a métrica e a rima para contar histórias”. Na opinião de Steinberg, o problema está ligado ao ilusionismo da pintura dos grandes mestres. Estes, sempre levavam em conta a tensão entre a superfície e a ilusão, ou entre fatos físicos e seu conteúdo figurativo, mas, no entanto, não queriam explicitar essa tensão. O contraste, na verdade, não é uma questão de essência, apenas de ênfase, onde os grandes mestres reconhecem os fatos físicos do meio, porém não explicitamente; ou seja, a diferença entre seus objetivos e os da pintura modernista torna-se ainda mais obscura, pois se reduzem a tendências subjetivas do espectador. Afinal, é ele quem tende a, observando uma pintura, ver a ilusão “antes de vê-la como pintura”, o contrário do que Greenberg desejava: que o efeito plano das pinturas fosse percebido antes mesmo de se perceber o que contém nessa planaridade. Para ele, num quadro modernista, enaltecer a pintura, fazer a obra ser vista antes de tudo como obra pintada do que pelo que há pintado nela, suas imagens, isto era chamar atenção para a arte.

Em seu artigo “Outros critérios” (1972), Steinberg diz que o citado ensaio de Greenberg reduz a arte dos últimos cem anos a um “elegante fluxo unidimensional”. Ele conclui que, no sistema de Greenberg, a pintura esvaziou-se de qualquer narrativa ou conteúdo simbólico, afinal, tal conteúdo era partilhado com a literatura. A tridimensionalidade, sendo domínio da escultura, fez com que a representação de volumes fosse abandonada, para preservar a autonomia da pintura, porque “a mais leve sugestão de uma entidade reconhecível basta para evocar associações desse tipo de espaço (tridimensional)... e ao fazê-lo aliena o espaço pictórico da bidimensionalidade, que é a garantia da independência da pintura como arte”. Porém, e se o espectador, ao olhar uma obra realista, por exemplo, possuindo o hábito de “abstrair-se das indicações de espaço em profundidade até ver a disposição em superfície de seus elementos formais?”. Steinberg questiona, então: será que a pintura de um grande mestre perderia seu valor como arte se, antes de ser vivida como ilusão, fosse apreendida em sua planaridade? Ou um desenho de Rembrandt se tornaria modernista se os seus traços ou pinceladas nos fosse notado antes, ou ao mesmo tempo, que a própria imagem da obra? Assim, parece que dissimular ou ocultar sua arte nunca foi a intenção do artista.

Para Greenberg, é a bidimensionalidade que dá a garantia da independência da pintura como arte e, assim, na intenção de excluir o representativo, a pintura moderna se tornou abstrata. Porém, não é que a planaridade na pintura seja absoluta, ou a exclusão da representação de objetos reconhecíveis seja total para Greenberg, apenas a ilusão escultural não é permitida, mas a ilusão óptica é e deve ser usada; enquanto os outros tipos de pintura permitem uma ilusão em que nos aprofundamos na imaginação e significados, o pintor modernista nos traz o deslocamento literal, com nossos próprios olhos. Segundo Greenberg, quanto mais as normas são rigorosamente definidas,

menos liberdades se poderão permitir nelas, em muitas direções. As convenções da pintura são limites que o modernismo amplia, porém, antes que um quadro deixe de o ser para se transformar num objeto arbitrário; no entanto, quanto mais limites, mais eles têm de ser observados e revistos.

Arthur Danto, como filósofo e crítico de arte americano, contemporâneo de Greenberg, define a história do modernismo como “a história da purificação, da limpeza generalizada, do libertar a arte do que quer que lhe fosse acessório”, diz em seu livro *Após o Fim da Arte*. Ele afirma que, em sua leitura de Kant, Greenberg definiu dois princípios. Um, baseado na formulação das relações entre juízo do belo e a aplicação de regras, diz:

O conceito de arte bela não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja obtido a partir de alguma regra que tenha um conceito como seu fundamento determinante, e por conseguinte que tenha como base um conceito relativo ao modo em que o produto é possível. Por isso a arte bela não pode ela própria conceber a regra segundo a qual ela pode realizar seu produto.

Greenberg creditava a si o bom gosto; segundo Danto, tal ato se dava tanto por temperamento como por experiência. Dizia que “o olho experiente tende sempre para o que definitiva e positivamente bom na arte, conhece-o aí, e não ficará satisfeito com nenhuma outra coisa”, ou seja, ele ficará insatisfeito com qualquer coisa que não seja satisfatório em si. Para Danto, a estética kantiana é pressionada a responder a questão do que é bom em arte, “para que fim a arte é boa”; porém, como diz Danto: “o que o prático tem haver com a arte?”.

Outro princípio kantiano adotado por Greenberg é formado a partir da razão, de que a estética era totalmente separada do prático; o juízo do belo tinha que ser implicitamente universal, porque a universalidade, para Kant, seria “incompatível com o lucro, e, portanto,

com a praticidade”. Na opinião de Danto, é a partir dessa universalidade tácita dos juízos estéticos que Greenberg definiu a tese de que a arte é uma só, pretendendo com isso demonstrar “que não havia diferença em nossa experiência estética do abstrato em contraposição à arte representacional”. Para Greenberg, alguém que não fizesse um esforço para experimentar ou apreciar a arte abstrata não teria nem mesmo o direito de se pronunciar em nenhum tipo de arte, sequer a arte abstrata; afinal, “não se deram ao trabalho de acumular experiência suficiente para fazê-lo, e a esse respeito não faz diferença a experiência que se tenha acumulado em outros campos da arte”.

Para Danto, no entanto, num período em que a abstração era quem detinha o poder, os realistas ainda existiam em grande número em Nova York, e não queriam ceder sua ascensão ao expressionismo abstrato, que era considerado alto modernismo, e exemplo de tal. Um deles, Edward Hopper ficou conhecido por ser o pintor que melhor retratou o cotidiano americano e por seu modo característico de privilegiar o uso da luz, assim como o aspecto fotográfico de suas pinturas, que faz com que seja transmitido certo silêncio entre os personagens e paisagens. Apesar de Hopper pintar já no século XX, algumas de suas características e elementos são típicos de tradições anteriores, européias, como o Impressionismo Francês, que já pintava o dia-a-dia e divertimento da classe média urbana, assim como o uso marcante da luz. Hopper estudou ilustração, depois artes gráficas, até passar a estudar pintura com Robert Henri, tendo como alguns de seus colegas, George Bellows e Rockwell Kent; trabalhou como desenhista publicitário e ilustrador até os 42 anos, quando resolveu dedicar-se a arte em tempo integral. Começou num estilo muito peculiar, simbólico e realista ao mesmo tempo, estilo este que pouco mudou ao longo da carreira. Apesar de ter vivido e produzido no apogeu do abstracionismo, nunca abandonou a pintura figurativa realista. Hopper uniu-se ao seu

professor, Robert Henri, e os chamados “artistas independentes”, contra as práticas da National Academy, liderando muitos protestos. Afinal, o expressionismo abstrato era o centro das atenções, e Hopper e os artistas realistas é que eram marginais e podiam ser excluídos do meio artístico acadêmico. Hopper pintava fielmente à tradição americana, seu tema era o cotidiano, as cidades, a invasão destas no campo, o mar e o “ensimesmamento”. Porém, diferente dos seus colegas da American Scene, Hopper sempre afirmava não ter intenções explícitas ou críticas a fazer com seus quadros; seu único conceito era pintar o que via a sua volta, ou melhor, a lembrança do que via, sem qualquer sentimento, significado ou motivo consciente.

Danto comenta sobre o uso do nu em Hopper, por exemplo, por ele pintar mulheres em situações em que poderiam naturalmente estar despidas. Para Hopper, pintar as cenas, os objetos, os personagens de forma natural e real, era essencial. De fato, segundo Danto, Hopper estava incluído na segunda mostra do Museu de Arte Moderna “Paintings by Nineteen Living Americans”. Porém, apesar de Alfred Barr o considerar “o pintor mais interessante da América”, o crítico Ralph Pearson criticou a mostra como “o inverso daquilo que caracterizava o movimento moderno”.

Afinal, as obras de Hopper eram o exato oposto do expressionismo abstrato. Nada tinham de formas que sugerissem o abstrato ou planaridade, na verdade, era fácil esquecer de que era uma pintura a se observar. O aspecto realista, quase fotográfico, de suas pinturas fazia com que naturalmente o observador mergulhasse na obra; o caráter voyeur, típico da maioria de suas obras intensifica ainda mais a identificação e a imaginação, o espectador torna-se personagem da obra, ele está presente nas cenas a observar o cotidiano absorvido daquelas pessoas.

Greenberg, considerado o mais importante crítico de arte americana na época, por ocasião da exposição anual do Museu Whitney, escreve:

É necessário imaginar uma nova categoria para definir o que faz Hopper. Os seus meios técnicos não têm originalidade, são impessoais e de uma grande mediocridade. Mas o seu sentido de composição basta, no fundo, para nos dar uma idéia da vida americana, coisa que a nossa literatura não faz. (...) Hopper é, muito simplesmente, mau, mas se fosse melhor pintor, não seria provavelmente um artista tão bom.

Em 1913, o termo “moderno” era usado para definir muitos tipos de arte, não só os impressionistas, como os pós-impressionistas e tantos outros, também os abstracionistas e os não-objetivistas; porém eram apenas parte da modernidade, assim como Hopper, o que não se traduzia como ameaça ao realismo. Entretanto, na década de 50, em conseqüência ao expressionismo abstrato, a arte do tipo de Hopper corria o risco de ser suprimida por um modernismo radicalmente definido pela abstração. Hopper protesta junto a outros artistas realistas em campanha contra o abstracionismo, acusando o Museu de Arte Moderna de favorecer obras deste estilo e à “arte não-objetiva”, excluindo o realismo. Assim, lançam a revista *Reality*, uma insistência no esforço de salvar a pintura realista. Danto diz que, naquela época, “um jovem artista que fizesse uma pintura figurativa o faria com o sentimento de estar aderindo a uma prática perigosa e herética”.

No entanto, em cinco ou seis anos o conflito havia essencialmente terminado. Em 1930, Greenberg via a abstração como algo inevitavelmente histórico, um imperativo na arte. Danto diz que no artigo “O caso da arte abstrata” (1959), ele (Greenberg) sugere que a representação é irrelevante, é a unidade usada na forma do abstracionismo de uma pintura que é mais importante para sua qualidade e não suas imagens. Greenberg afirma ainda, que o figurativismo é muito mais apreciado, em essência e plenitude, “quando as identificações do

que elas representam estão apenas secundariamente presentes à nossa consciência”, lembrando quando disse que a pintura modernista não abandonou a representação de objetos reconhecíveis, somente a representação do tipo de espaço em que objetos reconhecíveis poderiam habitar; o que também coloca Hopper e os realistas em uma etapa inferior da evolução histórica da arte.

Ao fim de alguns anos, Greenberg afirmou não haver uma diferença básica entre abstracionistas e realistas; afinal, o que importava em certo nível era a qualidade e não o tipo de arte ali. Para Danto, o Armory Show de 1913 deixou claro que era pouco importante tal diferença entre independentes e acadêmicos, em comparação com a diferença desses com o cubismo ou o fauvismo e outros tipos de arte considerada moderna. Assim como hoje a diferença entre figuração e abstração na pintura “é muito menos importante do que a diferença entre a pintura, em qualquer modo que seja, e o vídeo, por exemplo, ou a arte performática”. Tal discussão da arte moderna, entre defensores do expressionismo abstrato, como Greenberg, e os realistas, como Hopper, foi capaz de desviar a percepção do que realmente estava acontecendo na época.

A arte a partir da década de 60 foi considerada (por vários autores) como uma “arte depois do fim da arte”, havendo a recusa em se considerar uma arte não-estética ou antiestética como arte; ao mesmo tempo, houve uma reflexão do olhar do abstrato como não-arte, o que era difícil de ser aceito por Greenberg. Porém, no início da década de 60, falar em arte e falar em pintura era quase pleonasmos; as definições, os academicismos e os protestos por um lugar de destaque, ou mesmo uma inclusão em determinada categoria, se tornou irrelevante para como o futuro que eles imaginavam (ou não imaginavam) ocorreria. Com o surgimento de um novo estilo de arte nos anos sessenta, a pop art, que pegou elementos de várias tradições, utilizando imagens do cotidiano,

querendo refletir a vida urbana e talvez fazer da arte um sinônimo da vida, tudo envolto à muita intenção irônica, Greenberg a considerou como uma forma de kitsch. Em compensação, os representantes da pop elegiam Hopper como um dos seus precursores.

Referências bibliográficas

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da História. 1º ed. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Edusp/Odysseus Editora, 2006.

KRANSZFELDER, Ivo. Hopper: Visões da realidade. Edição especial aniversário 25 anos. Taschen, 2006.

LAMBERT, Rosemary. A Arte do Século XX. (Coleção História da Arte da Universidade de Cambridge). Edição integral. São Paulo: Circulo do Livro S.A, 1988.

GONÇALVES, Rosa Gabriella C., Forma e Gosto na Crítica do Juízo, 2006. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista. In: FERREIRA, Glória, COTRIM DE MELLO, Cecília (Organização, apresentação e notas). Clement Greenberg e o debate crítico. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Parte I, cap. 8, pg. 101-110.

STEINBERG, Leo. Outros Critérios. In: FERREIRA, Glória, COTRIM DE MELLO, Cecília (Organização, apresentação e notas). Clement Greenberg e o debate crítico. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. Parte II, cap. 4, pg.175-210.