

Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria

Clement Greenberg, Abstract Expressionism and Art Criticism throughout the Cold War

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Resumo

Este artigo pretende avaliar o impacto do cenário político, intelectual e social encontrados nos Estados Unidos na metade do século XX sobre as idéias do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, refletindo acerca das relações entre a receptividade de sua concepção de modernismo, o sucesso do Expressionismo abstrato e o momento histórico no qual estes fenômenos se desenrolaram.

Palavras-chave

Clement Greenberg; Expressionismo Abstrato; Crítica; Modernismo.

Abstract

This paper aims to discuss the impact of the political, social and intellectual context found in the United States in the mid-twentieth century ideas on the north american art critic Clement Greenberg, reflecting on the relationships between the receptivity of his conception of modernism, the success of Abstract Expressionism, and the historical moment in which these phenomena happened.

Keywords

Clement Greenberg; Abstract Expressionism; Criticism; Modernism.

1. Crítica de arte na Guerra Fria

Clement Greenberg começou a publicar ensaios sobre arte no início da década de 40, e continuou a fazê-lo até 1994, quando faleceu, tendo, portanto, vivido o suficiente para ter passado de crítico de arte mais influente do Ocidente a condição de autor mais criticado pelos teóricos e artistas a partir de meados dos anos 60, quando suas concepções sobre arte começaram a ser atacadas por argumentos influenciados pela psicanálise, pelo pós-estruturalismo, pela História das Idéias, bem como por um tipo de arte que desafiava suas crenças.

A partir dos anos 70, grande parte do debate acerca da obra de Greenberg se voltou para o aspecto ideológico de sua defesa do Expressionismo Abstrato. A compreensão do tipo de relação que os expressionistas abstratos estabeleceram com a política é bastante polêmica, podendo variar da defesa da autonomia da arte, tal como esta foi elaborada por Greenberg, até uma visão – como a de Serge Guilbaut – segundo a qual os artistas teriam deliberadamente optado por desempenhar o papel que lhes cabia no cenário da Guerra Fria, a saber, o de demonstrar ao mundo que os Estados Unidos da América também tinham boa arte moderna.

Entre essas duas concepções, evidentemente, muitas outras são possíveis, e o próprio Guilbaut oferece duas explicações diferentes para o sucesso da Escola de Nova York. Segundo a mais radical, os artistas da Escola de Nova York teriam adaptado suas obras às mesmas forças históricas que estavam produzindo a ideologia da poderosa elite burguesa liberal. Segundo sua explicação mais branda, as pinturas eram de uma natureza tão ambígua que puderam ser apropriadas por aquela elite. Uma terceira interpretação, a de Michael Leja, é a de que os artistas da Escola de Nova York estariam implicados no complexo processo de construção de uma ideologia que passou a ser a dominante.

Para entender o sucesso do Expressionismo Abstrato é preciso reconstruir o cenário no qual esse movimento foi possível, o que nos leva à Segunda Guerra Mundial, na qual a invasão de Paris pela Alemanha foi um momento crucial que afetou profundamente o cenário artístico e intelectual norte-americano, uma vez que Nova York se tornou, abruptamente, a capital cultural do mundo. Naturalmente esse foi um fato que agradou os nova-iorquinos, porém, eles ainda não sabiam exatamente como ocupar esse lugar. E o tipo de arte feita pelos artistas europeus que se instalaram nos Estados Unidos por não serem acolhidos pela mentalidade do fascismo - fossem eles os surrealistas ou os grandes mestres da Bauhaus- também não era muito bem compreendida nos Estados Unidos.

Clement Greenberg foi o responsável pela articulação da crítica de arte formalista nos Estados Unidos após a II Guerra Mundial. Não que ele tenha sido o primeiro: antes dele, Willard Huntigton Wright publicara um influente livro, *Modern Painting*, em 1915 e, na década de 20, o formalismo era a tendência dominante na crítica. Porém, no decorrer da década de 30, um tipo de pensamento que se contrapunha ao formalismo prevaleceu, um pensamento mais

experimental, que tem sua origem no pragmatismo articulado pelo pensador norte americano William James e que, posteriormente, foi reelaborado por John Dewey em suas obras *Experience and Nature* e *Art as Experience*. Até os anos 40, Greenberg escrevera, sobretudo, críticas literárias. Seus primeiros e mais celebrados ensaios, “Vanguarda e Kitsch” e “Rumo a um mais novo Laoconte” apareceram primeiramente na revista *Partisan Review*, da qual foi editor entre 1940 e 1942 e, depois, no jornal *The Nation*, para o qual colaborou entre 1942 e 1949. Além disso, foi editor do *Contemporary Jewish Record* entre 1944 e 1945 e editor associado da revista liberal *Commentary*.

Sob Harry Truman, que presidiu os Estados Unidos entre 1945 e 1953, os sentimentos antisoviéticos se intensificaram a ponto de todo questionamento da política internacional norte-americana ser visto como suspeito. O patriotismo chegou a extremos e, evidentemente, não havia espaço para qualquer debate político genuíno. Foi justamente nesse contexto que a vanguarda artística norte-americana se consolidou. Paralelamente, a *Partisan Review* passou por mudanças significativas, adotando uma linha editorial mais conservadora e associada ao liberalismo. A necessidade de se separar arte e política era defendida tanto por críticos, como por artistas. Para Greenberg, essa separação era mesmo uma pré condição para a arte de qualidade. Autores como Arnold Hauser e T. S. Elliot ajudaram Greenberg na sua formulação de um paradoxo inerente ao modernismo: o modo pelo qual a arte estava ligada à sociedade capitalista sendo, ao mesmo tempo, estranha a ela. Segundo ele, a modernidade forçava a arte a se separar de um engajamento significativo com os fenômenos do dia-a-dia, tornando-se assim cada vez mais absorvida em seu próprio campo de competência e fechando-se numa esfera protegida e autônoma.

Serge Guilbaut acrescenta que, para Greenberg, a independência do artista significava, além do desinteresse pelo engajamento político, independência em relação à Paris e à arte européia como um todo; expressava a necessidade de criar uma identidade artística única, forte, internacional, de modo a explicitar que a arte européia – leia-se, francesa – havia perdido a importância e de mostrar, enfim, que a arte norte-americana havia passado de colonizada à colonizadora. O primeiro passo teria consistido em se livrar da idéia de arte nacional, que estava associada à arte provinciana e com a arte figurativa dos anos 30. Porém, justamente para parecer internacional e, ao mesmo tempo distinta da arte feita em Paris, forjando uma nova estética, os artistas precisavam enfatizar seu caráter norte-americano. Nessa medida, para Greenberg, o artista mais apto a cumprir esse papel era Jackson Pollock, devido ao evidente vigor de suas pinturas, frequentemente associadas às narrativas de William Faulkner e de Herman Melville. Greenberg defendia sistematicamente que a pintura fosse violenta e espontânea, por oposição à elegância normalmente associada à pintura francesa (GUILBAUT, 1985, p. 84).

O sucesso do Expressionismo Abstrato durante a década de 50 e a crescente reputação de Greenberg como sendo seu intérprete mais convincente o pressio-

naram a agir como um *expert* acerca de um campo que vinha se expandindo na cultura visual. John O'Brian conta que museus e galerias queriam que ele se envolvesse em suas exposições e contribuísse para catálogos e instituições universitárias de prestígio, como o Black Mountain College, Yale, Bennington College e Princeton o convidavam para apresentar seminários e debater suas idéias (O'BRIAN, 1995, p. xvii).

O mercado editorial também passava por mudanças, e revistas sofisticadas como *Vogue* e *Harper's Bazaar* começaram a incluir sistematicamente, em seus editorias, elementos extraídos da arte moderna. Greenberg acabou, ele mesmo, sucumbindo a esse tipo de publicação escrevendo, em 1952, seu primeiro artigo para a *Harper's Bazaar*, "Jackson Pollock's New Style". O próprio Greenberg já vinha observando que as distinções entre *High* e *Low Culture* tornavam-se cada vez menos rígidas. Isso ficava claro em revistas como *The New Yorker* e *Harper's Bazaar*, dentre outras, que tinham potencial para diluir a intensidade e a seriedade da arte mais erudita. Embora fosse louvável que a classe média estivesse se interessando por cultura, o problema é que este interesse poderia dirigir os veículos de comunicação a divulgar um tipo de arte que fosse fácil de consumir.

No final dos anos 50, Greenberg já havia se desiludido com o marxismo defendido na juventude. Observando o realismo socialista, reconheceu quão facilmente a arte podia ser manipulada e escolheu olhar para o Modernismo da perspectiva do gosto, entendido como uma experiência estética capaz de se sustentar a despeito do contexto ideológico. Argumentava que as únicas questões a serem colocadas pela crítica moderna deveriam ser discriminações de valor e, assim, a estética deveria se voltar para problemas específicos, do mesmo modo como procedem as investigações científicas devido às necessidades de especialização acadêmica - uma postura que posteriormente foi descrita por Leo Steinberg como positivista.

Durante a era McCarthy, assim como muitos outros intelectuais de seu círculo, composto por escritores e intelectuais que também publicavam na *Commentary* e na *Partisan Review*, Greenberg se tornou um anticomunista militante e abandonou sua prévia simpatia pelo socialismo. Mesmo depois do McCarthysmo ter abrandado, Greenberg continuou a escrever para periódicos subsidiados pelo *Congress for Cultural Freedom*, como a *Encounter*, continuando a manter essa prática inclusive depois de ter sido divulgado pelo New York Times que tais periódicos haviam sido apoiados pela CIA.

A despeito da pressão exercida pelo McCarthysmo sobre intelectuais e artistas, não passa despercebida a alienação da geração composta pelos artistas mais proeminentes dos Estados Unidos após a II Guerra Mundial. Pode-se conceder que talvez isso se deva ao fato de nenhum dos expoentes da arte norte americana do período ter estado fisicamente envolvido com a Guerra, mas essa não chega a ser uma explicação convincente.

Mais recentemente, a indiferença dos expressionistas abstratos para com os acontecimentos políticos de sua época foi tematizada por T. J. Clark, que chamou a atenção para o caráter *kitsch* da exacerbação do individualismo dos expressionistas abstratos, que estavam fascinados pelo culto à sua própria personalidade. Clark chega a considerar que as melhores pinturas do Expressionismo Abstrato seriam justamente aquelas “que estão realmente absortas em sua própria intensidade vazia, na pintura como exibicionismo, numa grandiosidade ridícula, na luxúria e na generalidade”(CLARK, 2007, p. 15). Segundo Clark, o Expressionismo Abstrato teria florescido justamente em um momento no qual a pequena burguesia acreditava que podia - e devia - manifestar sua “pretensão aristocrática à individualidade”, sendo esta aspiração essencialmente vulgar, por tratar-se de uma individualidade que tenta se expressar por meio “da auto-exposição, do flerte com o sentimentalismo, da banalidade sem escusas” e da grandiloquência, e o Expressionismo Abstrato teria sido capaz de captar e de representar plenamente este momento histórico (CLARK, 2007, p. 36).

É inegável que obras dos artistas europeus da mesma geração, como Francis Bacon, ou Jean Dubuffet parecem muito mais conectadas com o choque e com o horror provocados pela Guerra. Mas Greenberg acreditava que a arte de Dubuffet tinha relação com o existencialismo, e esta era uma conexão que não lhe interessava, pois lhe parecia afetada. Seria fácil perceber afinidades entre a pintura de Dubuffet, com seus ataques à forma humana por meio do uso do modelado do grafite, dos esquemas lineares das crianças (à maneira de Paul Klee) e uma atitude face ao mundo tal como aquela descrita por Jean Paul Sartre em *A náusea* (GREENBERG, 1988b, p. 91).

Mas as pinturas dos expressionistas abstratos norte-americanos também foram muitas vezes associadas ao existencialismo. Sabe-se que Sören Kierkegaard era um dos filósofos mais lidos pelos artistas no início dos anos 50, sendo regularmente citado por Robert Motherwell e Mark Rothko, tendo sido inclusive mencionado por Harold Rosenberg em seu mais famoso ensaio, “The American Action Painters” (BOIS, 2004, p. 16). Para falar de Pollock, por exemplo, muitas vezes foi utilizada a metáfora do labirinto, que remete a um contexto de angústia existencial. Mesmo Greenberg, que não tinha simpatia alguma por esse tipo de interpretação, mais de uma vez escreveu que algumas das pinturas de Pollock eram góticas.

Harold Rosenberg publicou a coletânea de artigos *A Tradição do Novo*, contendo o conhecido artigo “The American Action Painters” em 1959, dois anos antes de Greenberg publicar *Arte e Cultura*, um volume constituído por seus ensaios mais relevantes, muitos deles bastante revistos. “The American Action Painters” já havia sido publicado na revista *Art News* em 1952 e incomodara muito Greenberg. O artigo fora escrito originalmente para ser publicado na revista francesa *Les Temps Modernes*, que costumava apresentar textos de Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir e Maurice Merleau-Ponty, mas a revista acabou não sendo lançada e o artigo apareceu apenas algum tempo depois. De

todo modo, trata-se de um artigo direcionado para um público não familiarizado com os artistas mencionados, o que teria levado Rosenberg a não citar nomes. E quando o artigo foi publicado nos Estados Unidos, ele não foi alterado. Porém, para o público norte-americano bem informado, tudo levava a crer que o pintor descrito por Rosenberg seria Pollock - além de tudo, o artigo fora publicado logo após o encerramento de uma individual do artista e um ano depois da realização do filme de Hans Namuth - com quem Rosenberg não se entendia bem (KALINA, 2008, p. 50).

A indignação de Greenberg devia-se ao fato de Rosenberg ter dado a entender que nas pinturas dos expressionistas abstratos, ou “*Action Painters*”, como ele começou a chamá-los, o que importava era o processo de pintar e, não, o resultado - a tela pronta - o que tornaria a discussão acerca da qualidade das obras irrelevante. Greenberg sentiu-se pessoalmente ofendido, pois todo seu discurso acerca da pintura abstrata norte americana insistia na questão da discriminação e da qualidade. Além disso, considerava a interpretação do Expressionismo Abstrato dada por Rosenberg insuficiente, na medida em que ela não daria conta de explicar porque a pintura resultante desse processo, por meio do qual o artista estaria buscando sua essência, poderia ser considerada arte.

Porém, “*The American Action Painters*” foi um artigo muito difundido e a denominação *Action Painting* se cristalizou, sendo combatida por Greenberg em inúmeras ocasiões. Também lhe desagradava o fato do artigo ter sido muito bem recebido na Europa, contribuindo para formar uma concepção acerca da pintura norte americana - e notadamente de Pollock - com a qual ele, Greenberg discordava. O responsável pela divulgação das idéias de Rosenberg e pela consolidação da expressão *Action Painting* na Europa e, sobretudo na Inglaterra, foi Lawrence Alloway, crítico britânico que posteriormente se estabeleceu nos Estados Unidos.

Greenberg acreditava que o sucesso da pintura abstrata norte americana estaria incomodando os europeus e, nessa medida, toda a idéia de arbitrariedade envolvida na denominação *Action Painting* teria sido por oportuna por ser capaz de restaurar a confiança dos europeus em sua arte, pelo menos momentaneamente. Ou seja, era muito conveniente para um francês, ou para um inglês, poder dizer de uma pintura expressionista abstrata que ela não era realmente arte. Greenberg chegou a citar Herbert Read, por este ter comentado que a pintura norte americana era arbitrária, uma atividade reflexa, desprovida de qualquer esforço mental ou intelectual (GREENBERG, 1995c, p. 144).

Em várias ocasiões Greenberg afirmou que a arte de Pollock repousava muito menos no acidental do que se pensava, pois o pintor havia partido do cubismo e toda sua obra seria fruto de muito estudo e disciplina. E o mesmo valeria para a pintura de De Kooning. Aquilo que muitos interpretam como falta de controle, automatismo ou espontaneidade, é interpretado por Greenberg como resultado do esforço empreendido por Pollock para tornar a execução de suas

pinturas mais impessoal: ele teria começado as *drip paintings*, usando bastões e a tinta muito liquefeita, “simplesmente porque ele queria se livrar dos hábitos ou maneirismos dos dedos, do pulso, do cotovelo, e até do ombro, que são mobilizados quando se usa um pincel, uma paleta, ou qualquer outro instrumento que toque a superfície da tela” (GREENBERG, 1995d, p. 248).

A despeito da angústia existencial apregoada por seus representantes, o fato é que em pouco tempo o Expressionismo Abstrato se tornou um grande sucesso no âmbito da crítica e, também, do mercado de arte. Os artistas que vieram a formar a chamada Escola de Nova York, que inclui artistas que podem ser identificados como expressionistas abstratos, mas não exclusivamente estes, foram descritos certa feita por Greenberg como jovens que moravam na 34 Street em apartamentos sem água quente, cuja reputação não se estendia para além de um pequeno círculo de fanáticos. Esses artistas gostavam de se reunir para discutir não apenas o que estavam fazendo, como também os rumos do “mundo da arte” em Nova York. Muitas vezes suas discussões eram monitoradas por Alfred Barr Jr, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, e por Thomas B. Hess, diretor da revista *Art News*.

Em 1948, os pintores William Baziotis, Robert Motherwell e Mark Rothko e o escultor David Hare decidiram abrir uma escola de arte não ortodoxa chamada “Subjects of the Artist”, na 35 East Eight Street, onde eram promovidos encontros regulares frequentados por vários artistas plásticos que também davam aula nas redondezas da University Place, em Greenwich Village. Pouco tempo depois, veio se juntar a essa iniciativa o “Artist’s Club”, uma instituição informal, fundada por Franz Kline, De Kooning, Ad Reinhardt e Jack Tworkow, que programava discussões semanais não apenas sobre arte, mas também sobre psicanálise, estética e literatura. Outros pontos de encontro da Escola de Nova York eram o Cedar Tavern, o bar frequentado por todos eles, e as galerias de Charles Egan, Betty Parsons e Samuel Kootz, nas quais gostavam de se encontrar nas tardes de sábado. Eram artistas que efetivamente constituíam uma comunidade. Curiosamente, nenhum dos 12 representantes mais famosos da Escola de Nova York nasceu em Nova York e, dentre eles, pelo menos a metade era de estrangeiros.

Nesse momento, um círculo de pessoas e instituições, como Peggy Guggenheim, Alfred Barr, o próprio Greenberg, pareciam ter “descoberto” aquilo que procuravam: o tipo de arte que representava o novo gosto artístico norte-americano. E o nome de Jackson Pollock correspondia perfeitamente àquilo que todas essas pessoas buscavam: desde sua primeira exposição individual, Pollock tornou-se um símbolo para aqueles que começavam a formar uma idéia, ainda que imprecisa, do que deveriam ser os Estados Unidos da América.

Em 1948, Peggy Guggenheim mostrou várias das pinturas de Pollock de seu acervo no Bienal de Veneza que, segundo ela, foram bem recebidas. Na Bienal seguinte, em 1950, Pollock, De Kooning e Gorky estavam entre os pintores es-

colhidos para representar os Estados Unidos. Contudo, a recepção da arte americana pelo público europeu ainda não era das mais calorosas. Greenberg cita Aline B. Louchheim que, na edição de 10 de setembro de 1950 do *The New York Times*, relatou que o pavilhão norte americano da Bienal de Veneza era visitado apressadamente, o que para ela, se devia, não tanto à exposição em si, mas ao fato de que os europeus estavam habituados a ver os norte americanos como “bárbaros” em termos culturais e, além disso, estavam ressentidos pelo fato de se encontrarem naquele momento numa situação de dependência, tanto econômica quanto militar face aos Estados Unidos (GREENBERG, 1995b, p. 59).

Com o passar do tempo, o Expressionismo Abstrato foi mundialmente imitado, tornou-se popular nos meios de comunicação, fez sucesso entre colecionadores e passou a ser exportado como um produto capaz de expressar o estilo de vida norte-americano. O Museu de Arte Moderna de Nova York desempenhou um papel fundamental neste processo e, entre 1958 e 1959, a exposição “New American Painting”, concebida justamente para cumprir a missão de difundir a complexidade da cena artística norte-americana, circulou por oito capitais européias. A exposição foi organizada por Dorothy C. Miller e incluiu os artistas William Baziotis, James Brooks, Sam Francis, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Franz Kline, Willen de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Clyfford Still, Brandley Walker Tomlin e Jack Tworkov. Na Introdução ao catálogo, Alfred Barr sublinhou a questão da independência do artista norte-americano e teceu aproximações entre o expressionismo abstrato e o existencialismo.

Segundo Barr, os artistas que participavam da exposição compartilhavam o interesse pelo autoconhecimento e mantinham-se fiéis às suas personalidades chegando, por vezes, ao desespero, tal seu compromisso com a verdade; pintores avessos às convenções sociais, bem como ao engajamento político, ainda que suas obras pudessem ser interpretadas como manifestos pela liberdade de expressão (BARR, 1986, p. 231).

Enquanto isso, Greenberg estava trabalhando sua interpretação do modernismo, refinando seus argumentos e tentando refletir acerca das condições que propiciaram que ele fosse produzido e assimilado. No lugar de suas costumeiras críticas para o *The Nation* Greenberg publicou, na *Partisan Review*, ensaios mais longos sobre artistas como Klee, ou Cézanne. Nestes ensaios, discorre com mais profundidade acerca de suas idéias sobre pintura e história da arte.

Como denominação para a tendência dominante da abstração desenvolvida no século XX, o termo “modernismo” só passou a ser amplamente usado nos anos 60, tendo sido aplicado a movimentos artísticos tão diversos quanto o Expressionismo Abstrato, a pintura *Hard Edge* e a *Colour Field Painting*. Greenberg destacou-se por ter traçado a linhagem do Modernismo a partir de Manet, como aquele que teria iniciado uma série de inovações formais, particularmente a redução do ilusionismo na pintura. Esta perspectiva tornou-se internacional-

mente conhecida. Contudo, foi subvertida pelos representantes da Arte Pop, do Minimalismo e da Arte Conceitual.

“Pintura Modernista”, seu ensaio mais conhecido e influente, considerado como sendo o paradigma de toda a sua crítica, apareceu impresso pela primeira vez em 1960, tendo sido primeiramente apresentado por rádio, como parte de uma série sobre “as ciências e as artes na América em meados do século XX”, lançada pela *Voice of America*, a rádio do governo norte americano usada como instrumento de propaganda da política externa americana. Pouco após sua transmissão pela rádio, o ensaio foi publicado em uma série organizada pela própria rádio *Voice of America* denominada “Forum Lectures” e editada pela Agência de Informação de Washington D. C e publicado novamente no *Arts Yearbook* de 1961 e no periódico *Art and Literature* na primavera de 1965.

Em “Pintura Modernista” encontra-se a tese mais conhecida e discutida de Greenberg ou, mais precisamente, sua formulação clássica: “a essência do Modernismo repousa, tal como a vejo, no uso dos métodos característicos de uma disciplina pra criticar essa mesma disciplina, não para subvertê-la, mas para entrincheirá-la, ainda mais firmemente, na sua área de competência” (GREENBERG, 1997, p. 101). A tese central de “Pintura modernista é a de que cada arte teria testado uma série de normas e convenções para determinar quais lhe eram realmente essenciais, descartando as que seriam supérfluas. Neste artigo, Greenberg apresentou a famosa tese segundo a qual o Modernismo se identifica com a autocrítica que teve início com Kant, porque ao longo do século XIX, cada arte teria levado a cabo a demonstração daquilo que seria único na experiência que propicia, determinando seus procedimentos exclusivos.

A idéia desenvolvida ao longo deste famoso ensaio é a de que, com o Iluminismo, cada atividade social formal precisaria se justificar racionalmente e que arte, tendo sido destituída pelo mesmo Iluminismo, de todas as missões que ela poderia cumprir seriamente, seria assimilada ao puro entretenimento, caso não conseguisse se justificar como uma atividade válida por si mesma. Nessa tentativa, cada arte teria passado a procurar aquilo que possuía de único e irredutível e rapidamente teria se percebido que aquilo que estava se procurando coincidia com tudo aquilo que era único da natureza do meio, da linguagem específica de cada arte. Assim, cada arte teria buscado eliminar todo efeito que pudesse ter sido tomado emprestado dos meios próprios de outra arte.

No caso da pintura, aquilo que permaneceu depois deste processo de depuração foi a inelutável planaridade da superfície, “pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica”(GREENBERG, 1997, p. 103), enquanto que a tridimensionalidade pertence ao domínio da escultura. Logo, para ser autônoma, a pintura precisou se libertar de qualquer referência ao espaço tridimensional, ou seja, basicamente, da perspectiva.

Ao longo dos anos 60, Greenberg continuou a escrever críticas tanto para re-

vistas de arte, como para as revistas *Vogue* e *House & Garden* e foi curador de algumas exposições, dentre as quais se destaca *Post Painterly Abstraction*, montada em 1964, no Los Angeles County Museum of Art; foi convidado para atuar como júri e crítico no Canadá, na Inglaterra e na Argentina e enviado pelo *American State Department* ao Japão e à Índia, em 1966 e 1967, para dar ciclos de palestras sobre pintura norte-americana, o que certamente contribuiu para que seu nome passasse a ser cada vez mais associado à Guerra Fria. Foi este o momento no qual suas idéias começaram a ser desafiadas pela nova geração de teóricos e de artistas, que o acusaram de ter colaborado na construção de um discurso favorável à imagem de liberdade de expressão que os Estados Unidos tinham interesse em projetar.

Mas, ao final dos anos 60, Greenberg foi obrigado a reconhecer que, ao contrário daquilo que previra, Arte Pop, o Minimalismo e a Arte Conceitual não haviam sido apenas modismos passageiros, o que explica, segundo John O'Brian, o tom desiludido de seus artigos: “pode-se detectar um sentimento de traição na frustração de Greenberg. A classe média, na qual ele havia depositado suas esperanças no início dos anos 50, havia escolhido a cultura mediana no lugar da grande arte”, como podemos comprovar em textos como “Where is the Avant-Garde”, de 1967 (O'BRIAN, 1995, p. xxxii).

2. O Modernismo segundo Greenberg

Por acreditar que todo fenômeno cultural é um reflexo das condições sociais e de outras circunstâncias que marcam a época de seu surgimento, Greenberg procurou compreender porque motivo o melhor que se produzia em arte no momento em que ele começara a trabalhar como crítico era a arte abstrata. Em “Vanguarda e kitsch”, seu primeiro ensaio mais conhecido, constatou que, ao deixar de imitar a natureza, o artista moderno passara a imitar os próprios processos de sua disciplina artística, os quais passaram, assim, a constituir o próprio tema da arte. Este argumento foi retomado no artigo “Rumo a um mais novo Laocoonte”, acrescido da idéia de que a afirmação crescente de cada modalidade artística como disciplina autônoma teria rompido com o predomínio da narrativa. Nesse sentido, o primeiro pintor de vanguarda teria sido Courbet, por ter tentado reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos, pintando apenas aquilo que os olhos poderiam ver e, por isso, a partir de sua pintura teria começado a surgir uma nova planaridade. O impressionismo teria levado adiante o pensamento de Courbet, buscando a essência da pintura como meio, bem como a essência da experiência visual, busca essa iniciada por Manet que, instituindo a modelagem plana da cor, teria chamando a atenção do espectador para os problemas exclusivamente pictóricos. A pintura teria desse modo se voltado para a pureza, graças a uma delimitação radical de seus campos de atividade, passando a aceitar as limitações de seu meio.

Não que determinar um marco inicial do Modernismo fosse visto por ele como uma decisão simples. Em “Beginnings of Modernism”, de 1983, Greenberg pondera que o Modernismo costumava ser visto como um prolongamento do

Romantismo, o que seria verdadeiro parcialmente, mas não verdadeiro o suficiente ao ponto de ser útil. Aliás, Greenberg reconhece que o início do Modernismo não coincide em todas as modalidades artísticas, o que impede que ele seja entendido como um período circunscrito da história da arte: “exceto na arquitetura e na dança, artes nas quais o Modernismo aconteceu por último, ele apareceu primeiro na França” (GREENBERG, 2003 a, p. 35). A música modernista, que também teria acontecido tardiamente, teria surgido primeiramente na França, com Debussy. A pintura e a escultura modernistas também teriam despontado na França e as primeiras manifestações do Modernismo em geral podem ser identificadas na literatura francesa.

Na pintura, o pioneiro foi Manet: diferentemente de Baudelaire e de Flaubert que, a despeito de sua manipulação modernista da linguagem, causaram espanto sobretudo devido à temática, o choque provocado pela pintura de Manet, ainda que atribuído muitas vezes à sexualidade explícita em pinturas como *Olympia* e *Déjeuner sur l'Herbe*, deveu-se, muito mais, à maneira como essas pinturas foram executadas (GREENBERG, 2003 a, p. 36).

O Modernismo é entendido por Greenberg como um programa inclusivo, indeterminado, aberto, não como um movimento no sentido tradicional, mas como um programa detentor de uma preocupação exacerbada com a qualidade e com o valor estético que teria se constituído como resposta a um momento de crise dos padrões de qualidade estéticos. Embora o Modernismo seja, na maior parte das vezes, interpretado como uma ruptura radical com as convenções existentes, Greenberg o concebe como uma “virada” (*turn*) dialética que agiu no sentido de manter ou restaurar a continuidade com os padrões estéticos mais elevados do passado, de um modo intenso, consciente e explícito. E justamente esta autoconsciência fez com que os modernistas tenham refletido tanto acerca das linguagens artísticas, aspecto este que talvez seja o responsável pelo “aspecto frio” que, para muitos, o modernismo assume (GREENBERG, 2003b, p. 48).

Porém, não é absolutamente algo novo dizer que para Greenberg aquilo que melhor caracteriza a pintura modernista é o fato do plano da pintura ter se achatado e se comprimido cada vez mais, até passar a coincidir com a própria matéria. Sua compreensão do Modernismo é conhecidíssima: primeiramente, o pintor moderno (pensando em Cézanne) tenta indicar objetos reais, mas suas formas se aplainam e se espalham por uma superfície densa e bidimensional. Num estágio posterior - no Cubismo - o espaço realista se fragmenta e se estilhaça em planos que avançam e se confundem.

Em 1944, Greenberg já havia observado que o Impressionismo havia levado tão longe a reprodução da natureza que a virara pelo avesso: incitados por um positivismo emprestado da ciência, os impressionistas teriam descoberto e mostrado em sua arte que a interpretação mais direta da experiência visual deve ser bidimensional. E a nova mídia, a fotografia, teria ajudado a comprovar isso: as sensações de tridimensionalidade não são dadas meramente pela

visão, mas por associações entre a visão, o tato e o movimento. Tomados literalmente, os dados visuais são cores. Daí a crescente planaridade que começa a aparecer nas pinturas impressionistas, a despeito da perspectiva atmosférica.

Ora, os sucessores do Impressionismo tornaram isso ainda mais explícito. Para admitir a planaridade bruta da superfície onde estava tentando criar uma ilusão de terceira dimensão menos fingida, Cézanne fragmentou os objetos que pintava em múltiplos planos o mais paralelos quanto possível da superfície da tela e suas pinceladas paralelamente regulares repercutiam o formato da tela. Por vezes o pigmento era empregado de maneira tão rala que a textura da tela fica aparente e o Cubismo, dando continuidade ao método criado por Cézanne, acabou aniquilando a ilusão da terceira dimensão. Alguns artistas posteriores ao Cubismo teriam se recusado a levá-lo às últimas consequências, ou seja, a aceitar o desaparecimento do objeto e retornaram à representação, enquanto outros aceitaram a lógica do Cubismo. Os métodos ilusionistas foram abandonados pelo gosto mais sintonizado com a arte contemporânea. Mesmo o romance se tornou “abstrato”, como em James Joyce ou na poesia de Gertrude Stein; a arquitetura se subordinou à função e à engenharia, e aos poucos a pintura se confinou na questão da cor e da linha” (GREENBERG, 1988 a, p. 203-204).

Ou seja, podemos perceber que entre as décadas de 40 e 60 Greenberg manteve uma interpretação do Modernismo bastante uniforme mas que, a partir de então, o crítico voltou-se para a compreensão do fenômeno modernista e seus possíveis desdobramentos a partir da experiência da arte norte-americana mais recente.

Sua compreensão da pintura moderna norte-americana está condensada no ensaio “Depois do Expressionismo Abstrato”, de 1962, onde Greenberg comenta que quando ele começara a escrever sobre arte a pintura abstrata feita nos Estados Unidos prendia-se demasiadamente ao Cubismo. Nesse sentido, a influência do Surrealismo teria sido uma “lufada de ar fresco” na obra de alguns artistas. Porém, uma ruptura de verdade só teria acontecido com as primeiras individuais de Jackson Pollock e Hans Hofmann, em outubro de 1943 e março de 1944, retrospectivamente (GREENBERG, 1995a, p. 122).

O Expressionismo Abstrato teria sido uma reação pictórica contra a rigidez do Cubismo Sintético: gestualidade espontânea, manchas ou massas de cores que se fundem, ritmo, saturações e densidades de tinta heterogêneas, grandes pinceladas aparentes, além de outras marcas do fazer artístico enfim, segundo Greenberg, um conjunto de características que poderiam ser aproximadas daquelas que teriam levado Wölfflin a extrair sua noção de “pictórico” a partir da arte barroca.

Generalizando um pouco, os argumentos modernistas que sustentavam o Expressionismo Abstrato propunham, que este, assim como o Cubismo – que é

visto como sua influência subliminar – seriam socialmente autônomos por, supostamente, não se engajarem na representação de significados e de intenções realisticamente, por serem tecnicamente independentes e por constituírem uma espécie de arte voltada para a composição puramente formal e para a experimentação, sendo conceitualmente livres, uma vez que o objetivo dos artistas era o de evocar questões restritas ao domínio da visão pura e desinteressada. Acreditava-se, em geral, que as obras nelas mesmas e a experiência do observador eram separáveis das condições de produção e de recepção da obra.

A partir de meados dos anos 60, Greenberg procurou elucidar pontos de vista defendidos ao longo de sua carreira que haviam sido mal interpretados, discutir a associação de seu nome à crítica formalista e reiterar sua compreensão do Modernismo. Durante aproximadamente 25 anos - Greenberg morreu em 1994 - ele procurou novamente justificar sua aposta na arte abstrata norte americana, com a qual sempre esteve intensamente envolvido. Quando passou a se confrontar com manifestações artísticas e posicionamentos teóricos que desafiavam suas principais idéias, bem como o cenário no qual esta tensão se desenrolou Greenberg retomou posições que foram constantes ao longo de sua trajetória, procurando fundamentar teoricamente seus pontos de vista de maneira mais densa.

Hoje, ao que parece, o esgotamento do modelo proposto por Greenberg precisa ser pensado dentro de um quadro mais amplo, de esgotamento do próprio modernismo. Resta saber até que ponto os fatores externos à sua reflexão devem ser levados em conta, se quisermos iluminar seu pensamento.

Referências

BARR Jr. , Alfred H., “The New American Painting as Shown in Eight European Countries 1958-59: Introduction”, in *Defining Modern Art - Selected Writings of Alfred H. Barr Jr.* Nova York: Harry N. Abrams, 1986, p. 230-235.

BOIS, Yve-Alain, “On Two Paintings by Barnett Newman”, in *October 108*, Cambridge: MIT Press, Primavera 2004, pp. 3-27.

CLARK, T. J., “Em defesa do Expressionismo Abstrato”, in *Modernismos*. SALZSTEIN, Sônia (org.). São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7-38.

GREENBERG, Clement. “Beginnings of Modernism”, in MORGAN, Robert C. (ed.), *Clement Greenberg Late Writings*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003 a, p. 34-41.

GREENBERG, Clement. “Necessity of Formalism”, in MORGAN, Robert C. (ed.), *Clement Greenberg Late Writings*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2003 b, p. 45-49.

GREENBERG, Clement. “Abstract Art”, in O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg - Collected Essays and Criticism*, Vol. 1, Chicago: University of Chicago Press, 1988 a, p. 199-204.

GREENBERG, Clement. “Jean Dubuffet and French Existencialism”, in O'BRIAN,

John (ed.), *Clement Greenberg - Collected Essays and Criticism*, Vol. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1988 b, p.91-92.

GREENBERG, Clement. "After Abstract Expressionism", in O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg - Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Chicago: University of Chicago Press, 1995 a, p. 121-134.

GREENBERG, Clement, "The European View of American Art", in O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg - Collected Essays and Criticism*, Vol. 3, Chicago: University of Chicago Press, 1995 b, p. 59-62.

GREENBERG, Clement. "How Art Writing Earns Its Bad Name", in *Clement Greenberg - Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Chicago: University of Chicago Press, 1995 c, p. 135-144.

GREENBERG, Clement. "Jackson Pollock: Inspiration, Vision, Intuitive Decision", in *Clement Greenberg - Collected Essays and Criticism*, Vol. 4, Chicago: University of Chicago Press, 1995 d, p. 245-250.

GREENBERG, Clement. "Pintura modernista", in FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília, *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/ Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

KALINA, Robert, "Guardians of the Avant-Garde", in *Art in America*, No. 8. Nova York, Brant Publications, set. 2008.

O'BRIAN, John, *Introduction* in O'BRIAN, John (ed.), *Clement Greenberg - Collected Essays and Criticism*, Vol. 3, p. xv-xxxiii. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Sobre a autora

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves é Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo, Professora do Departamento de História da Arte e Pintura e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e em Filosofia da UFBA.
E.mail: rosagabriella@uol.com.br