

RESUMO: A história da crítica e a crítica da história é o binômio escolhido por Dominique Château como ponto central de reflexão a partir dos escritos do crítico de arte americano Clement Greenberg, famoso e polêmico por seus estudos acerca do modernismo, onde a pintura americana é analisada de forma particular. Dentro de um sistema de análise comparativa de textos e citando autores e artistas importantes para Greenberg, como Kant e Pollock por exemplo, Dominique Château evidencia-nos alguns paradoxos da teoria greenbergiana e remete-nos à essência mesmo do movimento moderno, já sublinhado em toda a obra do crítico americano, ou seja, a auto-reflexão e a autocrítica como instauradores dos limites de uma disciplina. E aqui, a crítica de arte é colocada em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica de arte. Pintura americana. Modernismo. Figuração/abstração. História da arte. Teoria formalista.

No final do mês de maio de 1993, o célebre crítico americano, Clement Greenberg, será objeto de um seminário no Centro Georges Pompidou, em Paris. Preparando uma palestra para essa ocasião (CHÂTEAU, 1993) realizei um trabalho de profunda reflexão sobre os escritos de Greenberg, durante o qual deparei-me com a dupla temática do presente seminário: a história da crítica e a crítica da história.

A história da crítica é apresentada na obra de Clement Greenberg sob duas formas. Com efeito, o interesse dessa obra é, de uma parte, de ter procurado interpretar um momento crucial da história da pintura americana,

DOMINIQUE
CHÂTEAU

Clement
Greenberg:
um crítico na
história, um
crítico da
história

Tradução
DIONÉIA DOS SANTOS
LAGES

frequentemente considerado como seu acesso ao modo contemporâneo e, de outra parte, de ter procurado conferir à sua interpretação, para além de seu alcance circunstancial e descritivo, um valor explicativo no âmbito de uma teoria geral da pintura: o modernismo.

Quanto à crítica da história, ela manifesta-se justamente na tensão, mesmo na contradição, entre a adequação da teoria do modernismo a um dado estado da história da arte, e seu valor permanente, para além das renovações da história da arte que não a obedecem. Isto remete a um paradoxo que persegue, em geral, a teoria das críticas: se se tem sua compreensão de um momento histórico para um ato efêmero, estritamente ligado a este momento, seu valor teórico é desvalorizado *ipso facto*; se, ao contrário, se insiste neste valor, sobre a independência da teoria com relação à historicidade do momento que ela explica, então a crítica deve fazer face às renovações históricas que escapam à sua determinação.

"A essência do modernismo reside, a meu ver, no emprego dos métodos característicos de uma disciplina para criticar esta própria disciplina - não com o intuito de subvertê-la, mas para limitá-la mais firmemente em sua área de competência." (MODERNIST painting, 1961).¹ A ancoragem histórica do autor desta declaração define-se como uma interpretação da pintura dos artistas americanos da geração de Pollock; sua ancoragem teórica é mais complexa. Ela caracteriza-se por uma referência bastante global ao criticismo de Kant, a saber, a auto-reflexão teórica que visa examinar a razão antes de

aplicá-la à produção de conhecimentos. Há, de fato, uma diferença importante entre o criticismo kantiano que, se ele se aplica aos objetos da experiência, considera-os abstração feita da experiência, e o criticismo pictural, que é inseparável da experiência da pintura, da *experiência prática de seu domínio de competência*.

O caráter reflexivo da pintura moderna não significa que esta pintura produz teoria, mas que ela é o produto de uma atitude prática consciente dela mesma e das condições específicas de seu exercício, isto é, do veículo pictural.

A referência a Kant tem um papel estratégico: proclamando este filósofo (MODERNIST painting, 1961) como "primeiro verdadeiro modernista", Greenberg estende o modernismo por uma grande duração e, desse modo, concede-lhe a permanência que convém à toda etiqueta teórica, além da mais valia que a referência a um pensador legítimo presumidamente confere à pintura. Mas, enquanto o criticismo kantiano, nesse caso, fornece apenas um esquema formal (a autocrítica em relação com o discernimento do domínio de competência) quanto a sua substância, a teoria de Greenberg inscreve-se, de alguma maneira, explicitamente em uma outra tradição, de maior duração ainda; a da reflexão sobre a pintura que, de Leonardo da Vinci a Apollinaire ou Kandinsky, passando por Lessing e Quatremère de Quincy, ressalta a pureza da arte. Eu não tenho espaço suficiente aqui para descrever esta filiação mais detalhadamente. Pode-se notar simplesmente algumas etapas dessa tradição que, *mutatis mutandis*,

encontram-se no modernismo de Greenberg:

1. O *parágon* de Leonardo da Vinci estabelece a superioridade da pintura sobre as outras artes em virtude das propriedades que a caracterizam especificamente ("ela permanece preciosa e única, e nunca cria filhos que lhe sejam iguais, esta singularidade torna-se mais excelente que as coisas propagadas por todo lugar".) (VINCI, 1987, p.159).²

2. A questão lessingiana sobre a fronteira da pintura e da poesia funde-se com a idéia que as características da obra pictural, que a diferenciam da literatura (por exemplo, a moderação do grito de *Laocoon*), "são todas tiradas da própria essência da arte, de seus limites necessários e de suas exigências". (LAOCOON..., 1990, p.58).³ Greenberg: "Cada arte deve determinar, através das operações que lhe são específicas, os efeitos específicos que lhe pertencem exclusivamente." (MODERNIST painting, 1961, p.68).

3. A teoria da imitação de Quatremère de Quincy define a imagem como "condição primeira" (ESSAI sur la nature..., 1980, p.5) que diferencia a arte da realidade por seu *deficit* de semelhança (ESSAI sur la nature..., 1980, p.15,78) e as artes entre elas por uma gestão específica deste *deficit*: para o teórico neoclássico, corrompe-se gravemente a essência da pintura tomando de empréstimo das outras artes (ESSAI sur la nature..., 1980, p.13,57) assim como procurando mascarar o veículo por trás do efeito de ilusão. (ESSAI sur la natu-

re..., 1980, p.13-14,6-7,86). Greenberg: "A arte realista, ilusionista, havia dissimulado o veículo, empregando a arte para esconder a arte; o modernismo utilizou a arte para atrair a atenção para a arte." (MODERNIST painting, 1961, p.68).

O crítico americano intervém nesta filiação oferecendo o raciocínio do momento em que a teoria da especificidade do veículo desembaraça-se da pressuposição do tema pictórico como dado exterior à picturalidade - é assim que ele dirige à arte figurativa em geral a crítica que Quatremère de Quincy dirige ao efeito de ilusão, de maneira que há mais que um grau suplementar na preocupação da especificidade: passa-se a uma arte reflexiva, concentrada nesses meios e disposta a exibi-los. Mas isto é largamente preparado pela doutrina do purismo, que floresce principalmente em Apollinaire (1980, p.59), depois traduz-se na linguagem da abstração em Kandinsky (1969, p.75). A referência feita por Greenberg à música, como arte não mimética e paradigma da abstração, atesta esta outra filiação. (GREENBERG, 1986, p.31).

A especificidade é um fato, a pureza um valor. Em outros termos, ao lado da questão da especificidade do veículo, aparece a especificidade da questão da arte ou, o que dá no mesmo para Greenberg, a questão estética. Há duas versões do purismo: a versão objetiva da "aceitação voluntária das limitações do veículo" (GREENBERG, 1986, p.32) e a versão subjetiva que leva em consideração sensações estéticas específicas a cada arte - "Para as artes

visuais sucede que o veículo é descoberto como físico; por via de conseqüência, a pintura pura e a escultura pura procuram, acima de tudo, afetar o espectador fisicamente". (GREENBERG, 1986, p.32-33). Esse reconhecimento da dimensão subjetiva da obra não vai até o subjetivismo, ou seja, até a afirmação da preeminência do sujeito ou do gosto individual sobre a obra, mas representa-se a obra pura como efeito estético específico sobre o sujeito (um tema já presente no purismo apollinariano).

A autocrítica, mesmo que ela implique uma reflexividade do pintor, não é uma "demonstração teórica", mas um teste, "por inadvertência" diz Greenberg, de "possibilidades teóricas". (MODERNIST painting, 1961, p.76). É, pois, na prática que ela emerge e pela prática que ela opera. Segue-se que sua aplicação encontra um limite, característica da diferença entre a arte e a ciência: a autocrítica termina mais radicalmente em ciência que em arte, pois se a ciência exige que se resolva seus problemas nos próprios termos em que ela os coloca, a arte exige somente o êxito de seus resultados; assim, pode-se distinguir a "consistência científica" da "consistência estética". A reflexividade pictural implica a delimitação do veículo, não no sentido em que a obra seria avaliada do ponto de vista de sua conveniência a uma norma formal, mas no sentido em que a técnica, própria ao veículo, é posta em primeiro plano: o que Greenberg

...a autocrítica termina mais radicalmente em ciência que em arte...

denomina "a necessidade do formalismo" consagra a prioridade da dimensão artesanal, profissional, da arte sobre as tendências, tais como o Romantismo, ou o Dadaísmo, que encaram negativamente esta dimensão, como rotina ou como exigência excessiva. (NECESSITY of formalism, 1972, p.105).⁴

Contrariamente à vulgata, o formalismo greenberguiano não é a aplicação mecânica, pura e simples, de procedimentos sobre um conteúdo indiferente;

se a forma pode ser pensada separadamente do conteúdo, no que ela produz dos efeitos sobre ele, ela deve ser pensada inseparavelmente do conteúdo em que, somente ela não assegura a consistência estética. Esta última

depende do resultado da prática artística, isto é, do que Greenberg chama o conteúdo ou a qualidade da obra - em seus escritos, as duas palavras são tanto distintas quanto confundidas, o que quer dizer que a tônica é posta ou não sobre o valor estético. Mas poder-se-ia dizer a mesma coisa da forma que se distingue do conteúdo no que ela representa a parte técnica da obra, mas que se identifica com ele no que, por um lado, o conteúdo funde-se com ela e, por outro, ela fornece ao conteúdo temas específicos. (NECESSITY of formalism, 1972, p.106).⁵ A forma age sobre o conteúdo na medida em que o artista está decidido a explorar os limites e as potencialidades do veículo: "o artista recebe seus julgamentos-decisões - sua inspiração, se você quiser - de seu veículo enquanto ele ainda trabalha". (SEMINAR five,

1975, p.191). Isto não significa que a pintura não tenha mais tema, antes, que na fase da abstração pura, seu tema emerge (como inspiração) no curso do trabalho sobre seu veículo.

Do lado do receptor, o julgamento relativo às obras comporta duas dimensões: uma dimensão estética imediata, que é o efeito afetivo da obra sobre nós, a maneira pela qual ela nos afeta e uma dimensão estética refletida, que é a reação cognitiva que ela nos inspira. Do lado do produtor, a formação da obra obedece a um processo diametralmente oposto: sua dimensão cognitiva como constatação de sua adequação ao veículo precede sua dimensão estética como tratamento particular ou singular de um dado pintor. Em *Depois do expressionismo abstrato*, Greenberg nota que o que a arte pictural tem de irredutível "consiste somente em duas normas ou duas convenções que lhe são próprias: o plano e a delimitação do plano". (GREENBERG, 1983, p.18). E acrescenta: "Em outros termos, a simples observância dessas duas normas basta para criar um objeto que pode ser percebido como quadro, sem, ainda assim, ser necessariamente um quadro bem sucedido." A arte é definida pelo projeto de um autor que, respeitando essas convenções, propõe um conteúdo pictural singular.

Quando o modernismo é levado às suas últimas conseqüências, como com Barnett Newman, por exemplo, produz-se para Greenberg, uma redução do conteúdo da obra, ou seja, a rarefação de tudo o que encobria ainda sua formalização no expressionismo abstrato: o ofício, a habilidade, "o que quer

que seja que tenha uma relação com a execução ou o desempenho". (GREENBERG, 1983, p.19). Não resta mais que a "concepção"; ora, se a originalidade da concepção salva a arte de Newman no que ela é inimitável quando mesmo assim seu resultado parece fácil de copiar, posteriormente, Greenberg afirma que é a banalidade da concepção que perde a arte minimal: ele produz obras "legíveis como arte, como aproximadamente qualquer coisa o seja hoje em dia, inclusive uma porta, uma mesa ou uma folha de papel em branco". (GREENBERG, 1988, p.183).

Podia-se pensar que a arte minimal assumia as conseqüências últimas do modernismo; Greenberg pensou primeiro que ela rompia com sua lógica e decidiu recusá-la. Pois, o que falta à arte minimal não é a consistência quase-científica da especificidade, mas consistência estética, isto é, o sucesso da obra como conteúdo e/ou qualidade. Pode-se dizer que o modernismo fundia-se com a consciência da especificidade do veículo, enquanto o minimal se reduz a esta especificidade. Não há mais nem concepção nem ofício, isto é, aquilo de que depende precisamente o êxito da obra, mais propriamente ainda, depende da inspiração do artista, ou seja, das escolhas de concepção e de técnica que ele opera sobre a base da propriedade do veículo, enquanto ele dá provas disso, concretamente - parece que houve engano em tomar o modernismo como delimitação pura e simples do domínio de competência da arte, pela inspiração artística...

Assim, vista em toda a sua extensão (da qual, todavia, o presente texto

não dá mais que um resumo lacunário), a teoria de Greenberg não é uma teoria do grau zero da picturalidade. É, antes de tudo, uma teoria que reintroduz na renúncia moderna à figuração, as dimensões da tradição pictural figurativa. Quando o processo que ele identificou, seja a autocrítica, traz consigo a abolição destas dimensões tradicionais,

a teoria da autocrítica como momento fundamental da história da arte transforma-se em crítica da história da arte enquanto processo de perda da dimensão estética. Tudo se passa como se, para evitar de renunciar à eficácia teórica do *modernismo como tradição*, Greenberg tivesse que renunciar a sua própria eficácia prática como crítico.

NOTAS

¹Republicação de *Art and Literature*, n.4, primavera de 1965 em *The New Art, a Critical Anthology*, editado por Gregory Battcock, Nova Iorque, E. P. Dutton & Co., Inc. 1966, 1973, Dutton Paperback, p.67

²Título original *Trattado della pintura*, projeto concebido aproximadamente em 1490.

³Título original *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und poesie*, 1766.

⁴Publicado também em *New Literary History*, v.3, 1971-1972 Universidade de Virginia. Cf. também *Towards...*, p.26: "Toda simpatia pelas artes enquanto ofício, saber-fazer, disciplinas (...) estava perdida".

⁵"A qualidade, o valor estético, procedem da inspiração, da visão do 'conteúdo', não da 'forma'. (...) Entretanto a 'forma' não somente abre a vista à inspiração, como também pode agir como seu meio; e as preocupações técnicas (...) podem engendrar ou descobrir o 'conteúdo'. Quando uma obra artística ou literária faz sucesso, quando ela nos emociona suficientemente, ela o faz *ipso facto* pelo 'conteúdo' que veicula; entretanto o 'conteúdo' não pode ser separado de sua 'forma' (...)"

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APOLLINAIRE. Les peintres cubistes. Apresentação de Brenig e Chevalier. [Paris]: Hermann, 1980. (Coleção Savoir)

CHÂTEAU, Dominique. Epistemologia do criticismo: a herança teórica de Clement Greenberg. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, dec. 1993.

ESSAI sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts. Bruxelas, Archives d'architecture moderne, 1980.

GREENBERG, Clement. "After abstract expressionism". In: GINTZ, Claude (org.) Paris: Territoires, 1983.

_____. Recentness of sculpture. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.) *Minimal Art critical anthology*. S. I.: E. P. Dutton, 1988.

_____. Towards a newer Laocoon. In: PERCEPTION AND JUDGEMENTS. Editado por John O'Brian. Chicago: The University of Chicago, 1986.

KANDINSKY, Wassily. *Du spirituel dans l'art*. Paris: Denoel-Gouthier, 1969. (Coleção Méditations)

LAOCOON, ou des frontieres de la peinture et de la poésie. Paris: Hermann, 1990. (Coleção Savoir sur l'art)

MODERNIST painting. *Art Yearbook*, [s. I.], v.4, 1961.

NECESSITY of formalism. *Art International*, Avenel, v.16, n.8, p.105, oct. 1972.

SEMINAR Five. *Studio International*, [s. l.], v.189-190, p.191, may-june, 1975.

VINCI, Leonardo da. *Traité de la peinture*. Tradução e apresentação para o francês de André Chastel. Paris: Berger-Levrault, 1987.

Clement Greenberg: um crítico na história, um crítico da história. Apresentado no seminário *História da crítica, crítica da história* realizado na PUC de Santiago do Chile em abril de 1993.

DOMINIQUE CHÂTEAU: Doutor em Filosofia da Arte, professor pesquisador de Artes Plásticas e Ciências da Arte da Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbone. Dirige o C. R. I. (centro de pesquisas experimental e informática sobre a arte) da Universidade, desde 1991.

DIONÉIA DOS SANTOS LAGES: Texto traduzido sob orientação da Professora ZILÁ BERND, do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.