

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Úrsula Passos

A possibilidade de aprimoramento do gosto em Clement
Greenberg

São Paulo
2014

Úrsula Passos

A possibilidade de aprimoramento do gosto em Clement
Greenberg

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Celso F. Favaretto.

São Paulo
2014

Folha de Aprovação

PASSOS, U. A possibilidade de aprimoramento do gosto em Clement Greenberg. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Agradecimentos

Muito especialmente, e sobretudo, agradeço aos meus pais pelo apoio de todas as formas: financeiro, durante toda minha formação acadêmica, sentimental, moral... enfim, pelo apoio à vida.

A Bruno Machado, por todas as vezes em que terminou o dia me perguntando: "e aí, estudou hoje?". Pelo incentivo e pelo amor.

Aos meus amigos Amanda Reginato e Renan Pinheiro, por uma adolescência curiosa. A Jacy Yang, Lucas Leitão, Fernanda Souza, Paola Ribeiro, Mariana Rosell, Frederico Pellachin, Karina Legrand, Tünde Albert e Luciana Ramos, pelos momentos de descontração, pelo interesse pelas artes e pelas discussões que me constituem como sujeito crítico e político.

Aos amigos com quem pude dividir por tanto tempo as agruras da filosofia e da pós-graduação, Lucas Nascimento, Maria Simone, Pedro Faissol, Nicole Fobe, Felipe Biasoli, Jairo Vurobow e Luana Molina.

Aos meus amigos e anjos do português Guilherme Bryan e Flávio Ponchiarolli.

Aos professores do departamento de Filosofia, por tudo que aprendi, descobri, e por tudo a que me apresentaram.

Às funcionárias da secretaria do departamento, Geni Ferreira, Maria Helena, Verônica, Luciana Nóbrega e Mariê Pedroso, que por diversas vezes me ajudaram ao longo da graduação, e deste mestrado, indo muito além do que seria sua obrigação.

Aos membros da banca, pela leitura dedicada que possibilitou grandes descobertas dentro do projeto do trabalho.

A meu orientador, que muitas vezes foi exatamente isso, e pela enorme paciência que teve comigo, Celso F. Favaretto.

A CAPES, pelo apoio no tempo em que fui bolsista.

***"E os que têm mais contato com a arte,
que mais se esforçam, tendem, de modo
geral, a ser pessoas que, saibam ou não,
cultivam seu gosto".***

CLEMENT GREENBERG

RESUMO

PASSOS, U. A possibilidade de aprimoramento do gosto em Clement Greenberg. 2014. 90 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O crítico de arte americano Clement Greenberg dedica especial atenção à teoria estética em seus textos dos anos 1970, sobretudo ao juízo de gosto. Esta pesquisa busca evidenciar um aspecto importante na discussão estética em Greenberg, qual seja, a possibilidade de aprimoramento do gosto. Para tal, também se faz necessária uma compreensão de seu sistema crítico, articulando os Seminários por ele ministrados nos anos 70 e seus textos críticos desde os anos 30.

Dentro da teoria estética moderna formulada por Greenberg, os textos reunidos em *Estética Doméstica* servem de base para a investigação do ponto central da pesquisa. Apesar disso, não se pode perder de vista o grande espectro coberto pela obra do crítico, uma vez que seus textos dialogam entre si, retomando e alinhavando os diversos temas abordados.

Palavras-chave: gosto, juízo estético, Clement Greenberg.

ABSTRACT

PASSOS, U. The taste improvement possibility in Clement Greenberg. 2014. 90 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

The american art critic Clement Greenberg pays special attention to the aesthetics in his texts of the 1970s, and to the taste judgement most of all. This study try to put light over an important aspect of Greenberg theory: the taste improvement possibility. To do so, it's imperative to comprehend Greenberg's critical system, considering his Seminars and also his critics since the 30s.

The essays presented on *Homemade Esthetics* will base the investigations about the central point of interest in this study, having in mind the modern theory formulated by Greenberg. But it's necessary, beside this, to consider the great diversity of his work, once his texts can have a dialogue.

Key Words: taste, aesthetic judgement, Clement Greenberg.

SUMÁRIO

Introdução	p. 9
1. A Teoria da Pura Visibilidade	p. 17
2. O juízo de gosto em Greenberg	p. 37
3. O aprimoramento do gosto	p. 65
Conclusão	p. 82

Introdução

Clement Greenberg foi um crítico de artes plásticas dos Estados Unidos do pós-guerra quando o cenário então era marcado pelo modernismo. Embora sua carreira tenha sido prolífica em ensaios e artigos para publicações especializadas, nos anos 1970, ele passa a se dedicar às questões da teoria estética. Suas reflexões sobre o assunto concentram-se, sobretudo, no juízo estético. Nesse contexto, o essencial de seu pensamento está reunido nas nove noites dos Seminários de Bennington, de 1971, e nos artigos que delas se originaram, publicados entre 1973 e 1979, mais tarde recolhidos no livro *Estética Doméstica*, em 1999. É nesses textos que vemos delinear-se uma teoria *greenberguiana* do juízo estético e do gosto.

Kant explicava, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, o juízo de gosto como subjetivo e universal, ao qual toda humanidade deve aquiescer. Cabe, porém, à crítica de arte, segundo Rochlitz, dar razões claras aos julgamentos, e dela se exige o engajamento em clarificar o juízo partilhado por todos, para permitir que sua universalidade se realize. Assim, o crítico deve “justificar, por uma interpretação informada e argumentada, sua desaprovação de uma obra ou sua admiração e seu engajamento em favor dela.”¹

Tendo em vista o fato de Greenberg ter sido um crítico antes de mais nada, é de se esperar que sua incursão pela estética tenha a crítica não apenas como pano de fundo, mas também como objetivo. Assim, é possível perceber que ele traz consigo uma bagagem de atividade crítica acumulada durante anos que o influencia, e também promove uma compreensão da estética que visa ao trabalho crítico.

¹ ROCHLITZ, R. **Subversion et Subvention**. Paris: Editions Gallimard, 1994, p. 48. *Nossa tradução*.

Estética e crítica de arte

As origens da crítica de arte podem ser traçadas a partir da obra de Jean-Baptiste Du Bos, do início do século XVIII, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, que esboça a noção de público de arte e da possibilidade de um julgamento desinteressado que não parta de colecionadores nem de artistas. Mas é com Diderot e seus *Salons* que nasce a crítica de arte tal como a conhecemos hoje; a partir desse momento fala-se de artistas contemporâneos, de artistas vivos. Dessa maneira, o século XVIII inaugura um discurso sobre a arte do ponto de vista do espectador, que não parte mais de pessoas diretamente envolvidas com o fazer artístico ou com seu patrocínio. Antes disso, os textos sobre arte eram, sobretudo, técnicos, revelando procedimentos de artistas, ou então biografias de artistas do passado.

À época dos *salonniers*, a crítica se sentia no dever de “fazer-ver” aos leitores as obras às quais eles não tinham acesso, daí a necessidade da descrição, como em Diderot. Porém não se excluía de todo o julgamento, o “fazer-aparecer”. No caso de Baudelaire, por exemplo, o critério de qualidade, de valor de uma obra, é sua capacidade de fazer memória, de gravar-se na memória do espectador.

A figura do crítico que surge então é diferente da do artista e também difere da do colecionador, diversa também da do amante das artes ou de um *connaisseur*; os críticos são, em sua maioria, homens das letras. No século XIX, com a expansão da imprensa escrita, à época de Baudelaire, os críticos passam a ser também jornalistas. A crítica está, então, desde seu nascimento, ligada à imprensa escrita que se desenvolvia simultaneamente. Hoje a crítica aparece sob diferentes formas, seja na grande imprensa, seja em publicações

especializadas ou ensaios acadêmicos. Contrariamente à História da Arte e à Estética, porém, a crítica não é uma disciplina, mas um exercício.

A crítica diz respeito àquilo que é posto em jogo pelas obras de arte, porém, para chegar a bem compreendê-las, talvez fosse preciso considerar a necessidade de uma formação específica para o crítico. Considerando-se que o trabalho crítico lida diretamente com o julgamento estético e que este pode ser aprimorado, como dá-se em Greenberg, o melhor crítico seria então aquele que mais aprimorasse seu juízo. Rochlitz, em seu livro *Subversion et Subvention*, explica que "a cada época, para compreender uma obra de arte, é preciso conhecer certo número de condições históricas da criação artística para ser mesmo capaz de perceber o que está em jogo na obra"². Para Greenberg, a função do crítico é direcionar a atenção do espectador para pontos que ele pode ter deixado escapar, dando assim novas chances às obras de arte para que, quem sabe, o espectador possa mudar seu juízo sobre elas, quando novamente visitadas.

Com Duchamp e seu urinol³, no começo do século XX, é colocado em questão não somente a existência de intermediários entre a arte e o público na figura de instituições como museus e galerias, mas também, e principalmente, os critérios de julgamento da arte. Como dizer que uma obra como "Fonte" é arte, e como julgá-la, já que não é mais possível dizer que um objeto como um urinol dá prazer estético ou que ele demanda habilidade em sua execução? Os modernistas das vanguardas buscavam possibilitar que a arte colocasse a si mesma suas regras, e para tanto eles queriam o fim de toda heterogeneidade no domínio das artes. Como consequência, a

² Idem, *ibidem*, p.97.

³ "Fonte", *ready-made* de Duchamp exposto pela primeira vez em 1917, cujas réplicas autorizadas pelo artista nos anos 60 podem ser encontradas em diversos museus.

crítica foi obrigada a encontrar novos critérios de avaliação.

Tal reviravolta permitiu a emergência da impressão segundo a qual qualquer coisa poderia ser arte, fazendo-se abstração de toda e qualquer noção de qualidade. Após a radicalização desta ideia, nos anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, começam a aparecer teorias do fim da arte, e a crítica passa a ser substituída por discursos de autoridade, de instituições que escolhem e que expõem arte, e que parecem, para muitos, se orientar por preferências subjetivas.

Greenberg e o modernismo

A crítica *greenberguiana*, contudo, não abandona a ideia de qualidade nem a de experiência estética. Com Greenberg se consolida a chamada crítica Modernista, voltada à autonomia da arte e à especificidade dos meios, e que tem como fundo a História da Arte Moderna tal como concebida pelo crítico ao longo dos anos 40 e 50: uma teoria teleológica da arte que parte de Manet e segue seu caminho até o Expressionismo Abstrato dos Estados Unidos, tendo por objetivo, no caso da pintura, evidenciar o plano, essência de seu meio.

Se o modernismo parisiense era a arte hegemônica no período do Entre-Guerras, nos anos 50, a hegemonia das artes atravessa o oceano e se estabelece na abstração dos Estados Unidos do Pós-Guerra, que será eleita pelos críticos como a arte herdeira legítima do modernismo parisiense.

A arte dos Estados Unidos, no começo do século XX, é marcada pelo Realismo, que teve seu ápice nos anos 30, fortemente ligado à política dominante no momento. A arte participava ativamente de um projeto maior de Estado bancado pelo governo, fazendo parte da propaganda. Após a Segunda Guerra Mundial, a abstração ganha

espaço e mercado nas artes visuais, marcando especialmente os anos 50, tanto na pintura quanto na escultura.

A travessia do oceano não acontece apenas no mercado de arte: durante a guerra, muitos intelectuais e pessoas ligadas às artes fogem para os Estados Unidos e, após o conflito, com a Europa devastada e os Estados Unidos como um dos vencedores, o país passa a ser a grande potência econômica, detendo, também, o domínio cultural. Nesse contexto, emerge a arte abstrata. E, dentro dela, o estilo que passa a ser chamado de Expressionismo Abstrato, cujos grandes expoentes são Jackson Pollock, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, entre outros.

Reunido em Nova York, o grupo, embora heterogêneo, constituiu o primeiro estilo pictórico dos Estados Unidos a conseguir reconhecimento internacional. Apesar de apresentarem obras díspares entre si, é possível reconhecer pontos de encontro entre esses artistas, como a crítica ao capitalismo e à tecnologia, a recusa aos modelos e às técnicas artísticas tradicionais, evidenciando, ao contrário, a espontaneidade e o gesto explosivo do pintor, e a procura do retorno às emoções primárias e às forças elementares.

É aí que se encontra Clement Greenberg, membro da corrente crítica Modernista, que “tem suas raízes no trabalho dos escritores franceses do século XIX que defenderam a obra de Manet e dos impressionistas”, para a qual contribuíram ingleses e americanos do início do século XX aos anos 60, dando “uma expressão especificamente ‘Modernista’ ao pensamento moderno sobre a arte”⁴.

O primeiro texto de Greenberg de grande importância, que o lançou na carreira de crítico das artes visuais, “Vanguarda e Kitsch”, foi publicado em 1939, no jornal *Partisan Review*. Em seus artigos, não apenas as obras de arte em discussão eram importantes para

⁴ HARRISON, C. **Modernismo**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2004, p.40.

aquilo que escrevia, mas também o conjunto da cultura e da sociedade. Sua grande inspiração no trabalho crítico era T.S. Eliot, dramaturgo, poeta e crítico literário, cujo mérito, para ele, estava em “levantar os problemas pertinentes e na finura de seu gosto”, e em cujas críticas Greenberg tinha a certeza de que a pergunta mais importante seria respondida: “quão bem sucedido *como arte* é o trabalho de arte que tenho em mãos?”⁵. Greenberg não perdia tais preocupações de vista em suas próprias críticas, que apresentavam clareza na expressão de seus argumentos, conforme autores, como Nelson Aguilar, apontaram: “nenhum autor defendeu a arte com tanta clareza (...) no momento em que ocorreu a transição da escola de Paris à de Nova York”⁶.

Em Greenberg, o Modernismo se caracteriza pela autocrítica, que remonta à filosofia de Kant e ao Iluminismo, buscando “estabelecer e sustentar as capacidades e limites intrínsecos de cada prática específica”⁷. Daí o foco na especificidade do meio de cada expressão artística, como o espaço na escultura e o plano na pintura.

Em seu artigo de 1960, “Pintura Modernista”, Greenberg apresenta suas principais teorias sobre o tema e o caminho que a arte percorreu até chegar ao Expressionismo Abstrato americano. A pintura dos anos 50 nos Estados Unidos não era uma ruptura com a história da pintura, e, sim, uma continuidade dela, sendo a História da Arte, para Greenberg e a crítica modernista, marcada pelo desenvolvimento e pela coerência, sem saltos. Segundo Greenberg, “o Modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte”, e as pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas Modernistas

⁵ GREENBERG, “T.S. Eliot: The Criticism, The Poetry”. In: O'BRIAN, J. ed. **Clement Greenberg - The Collected Essays and Criticism**. Chicago: University of Chicago Press, 1988, v.3, p.66. *Nossa tradução*.

⁶ AGUILAR, N. “A clareza do olhar”. **Jornal de Resenhas**. São Paulo: Discurso Editorial, 2001, v.I, p.639.

⁷ HARRIS, “Modernismo e Cultura nos Estados Unidos 1930-1960”. In: WOOD, P. *et al* (Orgs). **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 58.

pela

franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas. (...) Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo⁸.

Dentro da autocrítica que caracteriza a arte modernista para Greenberg, e considerando o que há de mais específico na pintura, faz parte do reconhecimento do que há de essencial em seu meio de expressão a tendência a eliminar a ilusão de tridimensionalidade. É o percurso dessa tendência que podemos verificar na história da arte Moderna tal como concebida por Greenberg – do Modernismo inicial e ainda figurativo de Manet ao Modernismo tardio e abstrato de Morris Louis – o reconhecimento da superfície plana resistente da tela como semelhante ao *continuum* visual.

Além disso, nos escritos de Greenberg é de extrema importância a necessidade de encarar a obra de arte em seus próprios termos. Ele defende, por diversas vezes, o tratamento e a fruição da arte por aquilo que ela traz nela mesma, sem recorrer ao que lhe é exterior:

A arte existe para si mesma. Mas a “arte pela arte” é um conceito que tem sido mal visto nos últimos tempos, e mesmo assim ele persiste. (...) A tentativa de justificar a arte pela determinação de uma finalidade que se encontra fora ou além dela própria é uma das principais causas (...) do ofuscamento da arte, de todo discurso e ação equivocados e irrelevantes acerca da arte.⁹

Os artistas do fim dos anos 60 e começo dos anos 70 – período marcado pela nova esquerda e pelos movimentos de jovens pelo

⁸ GREENBERG, “Pintura Modernista”. In: FERREIRA, G. & COTRIM, C. (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp.102-103.

⁹ GREENBERG, “Primeira Noite”. In: GREENBERG, C. **Estética Doméstica – observações sobre a arte e o gosto**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p.137.

mundo todo – buscavam fazer oposição à experiência estética do Modernismo. Contra a fruição desinteressada apregoada por pessoas como Greenberg e Michael Fried, os artistas defendiam que a arte demandasse do espectador a sua participação, uma arte politicamente engajada. Com isso, buscavam também a subversão da autoridade da arte, dissolvendo o muro que, segundo eles, até então separava a arte culta da cultura popular, diferença essa acentuada no texto “Vanguarda e Kitsch”, de Greenberg.

Já se mostrando bastante interessado por conceitos da Estética ao longo dos anos 60, com os Seminários de Bennington em 1971, Greenberg assume a tarefa de dedicar-se atentamente a questões da Teoria da Arte, mais especificamente a conceitos da Estética de fundo kantiano, como a beleza desinteressada, juízo estético e gosto.

Reconhece-se, contudo, a dificuldade de uma pesquisa de uma teoria estética não acabada, apenas esboçada por um crítico de arte; reconhece-se também as polêmicas envolvendo muitas das declarações de Greenberg a partir dos anos 60, consideradas elitistas e ultrapassadas. Acredita-se, porém, que o tema do aprimoramento do gosto seja frutífero para as reflexões estéticas e discussões sobre arte, ainda que a crise do Modernismo tenha afetado “a escrita da história da arte e a confiança em uma continuidade linear da arte, como proposta por Greenberg”¹⁰.

No primeiro momento, buscam-se as origens do formalismo do crítico americano na teoria da Pura Visibilidade do século XIX, para, em seguida, se aprofundar em sua noção de juízo estético, considerando-se suas aproximações e torções dos conceitos kantianos, e, assim, abrir caminho para o gosto que permite ser aprimorado.

¹⁰ Hans Belting, *apud* COUTO, M. “Novas leituras do modernismo”. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DO IFCH UNICAMP. Revisão historiográfica: o estado da questão. Campinas: Programa de Pós-graduação em História, v.3, 2004, pp. 143-152, p.143.

1. A Teoria da Pura Visibilidade

Clement Greenberg dá especial atenção ao ato de olhar no julgamento estético, ato que deve ser repetido para que possamos reavaliar e reconsiderar as obras de arte. Sua leitura formalista do Modernismo propõe uma tendência evolutiva da forma pictórica à exacerbação da planaridade, à valorização do meio (a tela), cada vez mais colocado em evidência. Tal importância do visual desperta o interesse da busca pela possível filiação do crítico à teoria da Pura Visibilidade, tentando encontrar quais seriam os pontos de contato e de distanciamento entre o crítico e a teoria surgida no século XIX.

Ao longo do século XVIII, surge a necessidade de uma ciência que fosse capaz de reconhecer a autenticidade das obras de arte de modo a rechaçar cópias falsas. Dessa maneira, “o conceito de ‘qualidade’ que toma o lugar do conceito de ‘belo’ como definição do valor artístico permanece ainda hoje como o conceito fundamental da crítica”¹¹. Sendo preciso inserir a obra na coerência de uma personalidade artística, e de um estilo, atendo-se a aspectos formais, o que se afirma é que a pesquisa sobre arte se dá na análise direta da obra de arte em seu contexto estilístico e técnico.

No fim do século XIX e início do XX, o estudo das artes encontra-se dividido entre duas tendências principais: uma historicista, que buscava a reconstituição das personalidades históricas e que prevalecia na Itália e na França; e uma científica, que considerava a obra de arte como puro fenômeno e documento visual, prevalecendo na Alemanha, sob forte influência da estética de Herbart e do positivismo de Semper¹².

A principal fonte da “Teoria da Pura Visibilidade”, parte da

¹¹ ARGAN, G. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1993, p. 134.

¹² Cf. Idem, *ibidem*, p.144.

tendência científica alemã, é filosófica e remete ao formalismo do kantiano Herbart, que busca priorizar a atenção sobre os elementos formais próprios a cada uma das artes – no caso das artes figurativas, sobre os elementos visuais. Para Herbart, o Belo é definido como “um sistema de relações de formas, que serão relações de linhas e de cores” e o que conta do ponto de vista estético “é exclusivamente a forma, entendida justamente como coerência de relações formais”¹³. A teoria de Herbart pode ser considerada como a manifestação mais distante da atitude que ainda sobrevive na crítica de caráter visibilista: a busca por uma coerência dos valores pictóricos.

É justamente a aspiração do século por classificação que leva os pensadores a se dedicarem à distinção de características formais do estilo de cada pintor, exercitando o olho para discernir as obras de um e de outro, e reconhecer as ligações formais que reúnem determinados artistas em grupos e famílias estilísticas.

É nesse contexto que Konrad Fiedler empreende o retorno às premissas kantianas com a Teoria da Pura Visibilidade. A arte se afirma “como contemplação expressiva ou produtiva”, cuja “forma visual é plenamente reveladora do seu ‘próprio’ conteúdo ou significado, (...) sua própria estrutura”¹⁴. A Teoria da Pura Visibilidade, estritamente, se refere à filosofia da arte de Fiedler, mas também pode ser associada a Hildebrand, escultor que compartilhará das ideias de Fiedler aplicando-as ao campo de sua atividade. Porém, a obra de Aloïs Riegl, autor de, entre outros, *Gramática histórica das artes plásticas*, pode ser considerada como a mais bem sucedida aplicação dessa teoria na história da arte, embora ela já a ultrapasse, colocando outras questões.

¹³ SALVINI, R. (org). **Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle**. Paris, Klincksieck, 1988, p.11. *Nossa tradução*.

¹⁴ ARGAN, op. cit., p.145.

Fiedler e o julgamento artístico

Fiedler se distancia dos discípulos estritos de Herbart ao propor como fundamental a distinção clara entre estética como teoria do Belo, e teoria da arte como ciência da arte. Enquanto discípulos de Herbart acreditavam que a essência do Belo estava nas relações formais, fosse ele o Belo artístico, o moral ou o natural, Fiedler insistirá, por sua vez, ter sido um erro do pensamento moderno a identificação entre arte e beleza. Ele substitui o conceito de forma agradável, até então comum entre os formalistas, pelo de forma clara, e distingue o julgamento estético, que considera subjetivo e ligado à beleza, do julgamento artístico, que deve estar submetido a regras universalmente válidas e determinadas.

Segundo o alemão, o julgamento artístico não é dado pelo gosto, ligado ao julgamento estético, mas, sim, pelo intelecto.¹⁵ O valor de uma obra de arte não está ligado a sua beleza, que “não pode ser construída a partir de conceitos”¹⁶. O prazer estético, diz ele no aforismo 10, é só um aspecto secundário da arte e não deve influir em sua valoração. Sendo assim, uma obra pode não ser bela e, mesmo assim, ser boa. Não serão princípios estéticos, portanto, que nortearão o julgamento da arte.

Fiedler altera conceitos kantianos para tornar a crítica de arte possível, buscando estabelecer princípios intelectuais determinados para julgar a arte, como clareza, regularidade e unidade. Para o juízo estético, por sua vez, não há como determinar princípios fundamentais de validade universal.¹⁷

O que resta ao excluirmos o prazer estético produzido sobre

¹⁵ Cf. FIEDLER, K. **Aforismi sull'arte**. Milano, Alessandro Minuziano, 1945, aforismo 9. *Nossa tradução*.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Cf. Idem, *ibidem*, af. 22.

nossa sensibilidade, no entanto, é “a alegria que provamos quando temos a consciência de ter chegado a um conhecimento”¹⁸. Essa alegria precede o conhecimento que ela provoca e é própria do mundo do pensamento, e não da sensação. “A compreensão é a condição primeira para provar da alegria tão grande que uma obra de arte pode dar”¹⁹.

Portanto, vale lembrar, esse conhecimento, fruto do contato com a arte, é autônomo. “Na atividade artística se produz uma apreensão naturalista do mundo que guarda sua autonomia com relação à apreensão teórica”²⁰, diz Fiedler em um de seus aforismos. Este conhecimento não se liga ao conhecimento teórico e se apresenta como conhecimento intuitivo de objetos que só é possível na imaginação do homem e dos quais não é possível conhecimento científico.

Fiedler também propõe uma diferenciação entre consciência discursiva, responsável pela ciência, e consciência intuitiva, escopo da arte. Arte essa, ele volta ao §43 da *Crítica da Faculdade do Juízo* (em que Kant diferencia a arte da natureza, da ciência e do ofício), que não cabe aos frutos da natureza. A arte, em Fiedler, tem sua autonomia garantida e o artista, segundo ele, mais do que exprimir o conteúdo de sua época, dá conteúdo novo a seu tempo e ao futuro, “graças à originalidade de seu gênio”²¹.

Embora Greenberg reabilite o julgamento estético e o gosto, mesmo admitindo que não seja possível estabelecer princípios universalmente válidos para julgar a arte, ele continuará entre os que rejeitam o Belo como critério de qualidade da obra e, como veremos adiante, falará do “estado de consciência exaltada” que a arte possibilita, não muito distante da alegria da compreensão descrita

¹⁸ Idem, *ibidem*, af. 29.

¹⁹ Idem.

²⁰ Id., *ibidem*, af. 45.

²¹ Id., *ibidem*, af. 71.

aqui por Fiedler. Para o crítico americano, o juízo estético é uma intuição estética. Além disso, ele reafirmará ao longo de toda sua carreira a autonomia da arte e, em suas análises ao longo dos anos 1940 e 50, se valerá de elementos como unidade e clareza para falar de trabalhos bem sucedidos na arte moderna.

Baseado novamente em Kant, dessa vez ao de *Crítica da Razão Pura*, segundo quem as sensações só entram no espírito na medida em que este dá forma a elas, Fiedler, em sua obra *Sobre a Origem da Atividade Artística [Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit]*, parte do pressuposto de que todos os elementos que existem no mundo exterior só têm a existência que nossa consciência lhes empresta quando deles se apropria e que, assim, “toda nossa possessão da realidade não somente se funda sobre processos que nos são interiores, mas é igualmente idêntica às formas nas quais esses processos se apresentam”²². A linguagem, então, exprime uma realidade formada pela própria linguagem e não uma realidade já existente.

Quando se nomeia uma sensação, ela não se transforma na palavra mas sim se criam, na consciência, duas coisas no lugar de uma. Salvini dará o exemplo da cor, e falará do vermelho. Então, quando, por exemplo, se diz *vermelho*, não é com isso que se transforma a sensação vermelho na palavra vermelho. A sensação vermelho continua a existir, inalterada, ainda que tenha aparecido, como “coisa formada no pensamento e no conhecimento”²³, a denominação vermelho. A realidade se apresenta à consciência numa profusão de impressões e imagens que o conhecimento discursivo ou racional não consegue abarcar, mas que não se perde para o homem, uma vez que ele possui a atividade produtiva do olho. Tal atividade parte da sensação e da percepção do visível para chegar à

²² Fiedler *apud* SALVINI, op. cit., p.14.

²³ SALVINI, op. cit., p.14.

representação, fazendo uso do corpo humano. Em outras palavras, “a representação de uma coisa visível não é a reprodução de um objeto pré-existente, mas sim uma forma de desenvolvimento da atividade visual”²⁴.

Fiedler defendia uma educação do olho para o julgamento da arte. Para ele, distinguir a arte autêntica daquela que não o é “consiste em saber se a forma artística é o resultado do esforço para modelar o fenômeno aos puros fins da visão”. Com um olho educado é possível

perceber a grande diferença que existe entre trabalhos artísticos que possam aparecer idênticos ao olho profano. Uma tal educação do olho abole também a barreira do tempo, e a compreensão da obra de arte muito antiga torna-se tão imediata quanto aquela da obra muito moderna²⁵.

No aforismo 106 de *Aforismos* [Aphorismen], Fiedler diz que o pensamento enunciado pela linguagem surge apenas na linguagem e com ela, “está indissolúvelmente ligado a ela e, bem mais, é idêntico a ela”. Porém, “a vida espiritual do homem produz outras formas de existência fora da linguagem”²⁶. No aforismo 144, esse fora da linguagem aparece como o mundo ao qual o artista dá forma, que se emancipa das leis do conhecimento discursivo para fazer parte da consciência intuitiva.

A atividade artística é capaz, então, de compreender o que o pensamento não tem a capacidade de fixar, apreendendo essa parte do mundo por seus próprios meios e dando à consciência o mundo como visibilidade. A forma para Fiedler é a “complexidade da natureza representada segundo as leis de nossa faculdade de

²⁴ Idem, *ibidem*, p.15.

²⁵ FIEDLER, *op. cit.*, af. 177.

²⁶ Id., *ibid.*, af.106.

representação visual"²⁷, ou ainda, a "imagem da natureza enunciada segundo as leis da representação intuitiva"²⁸, e portanto não há distinção entre forma e conteúdo, pois o conteúdo deve ser a forma da arte.

Sendo assim, as estéticas de conteúdo não podem mais fazer exigências à arte, já que os valores do pensamento e do sentimento não são necessários a ela. A arte tem agora a função de "isolar na realidade o aspecto visível e levá-lo a uma expressão pura e autônoma"²⁹; separada do conhecimento conceitual, a arte é conhecimento intuitivo. A visão tem, então, autonomia em relação a conceitos abstratos e os produtos da visão bastam por si, não precisando ser interpretados por meios intelectuais, pois são de natureza visual e se revelam inteiramente ao olho.

Para Fiedler, o que o artista faz é expressar o mundo de formas "por meio do e para o olho" e a única regra para o artista é a de que "em qualquer das suas ações, o olho deve ter sido o ponto de partida"³⁰. "A arte se converte no idioma do olho. (...) Por meio do olho como fator formador se engendra um mundo completamente independente"³¹. Dado esse quadro de valorização do visual, Fiedler defenderá como dever da crítica o de "eliminar mentalmente, numa obra de arte particular, tudo o que não corresponde a esse conceito de clareza e de coerência visual", avaliando "a quantidade de energia artística que ela contém"³².

Em Greenberg, o visual na avaliação da arte, bem como a educação do olho para tal, voltarão a ter grande relevância, não apenas em seus escritos tardios de teoria dos anos 1970, mas já em

²⁷ Fiedler *apud* SALVINI, op. cit., p.15.

²⁸ FIEDLER, op. cit., af. 170.

²⁹ Fiedler *apud* SALVINI, op. cit., p.15.

³⁰ FIEDLER, K., **De la esencia del arte**. Buenos Aires, Nueva Vision, 1958, p.26. *Nossa tradução*.

³¹ Idem, *ibidem*, p.47.

³² SALVINI, op.cit., p.16.

suas análises e ensaios anteriores. Ele insistirá por diversas vezes em que é preciso aprender a olhar a arte, e que isso se faz olhando cada vez mais vezes e mais atentamente as obras, visitando-as repetidas vezes, sem preconceitos e sem preguiça, insistindo no esforço necessário no estar diante da obra. Em seu texto de 1948, "A Nova Escultura", alterado em 1958 para fazer parte da antologia de *Arte e Cultura*, Greenberg fala da escultura pós-cubista, escultura-construção, que se tornara "quase tão exclusivamente visual em sua essência quanto a própria pintura"³³. Na relação do espectador com essa escultura, que para ele tem ultrapassado por vezes em qualidade a pintura que lhe é contemporânea, o corpo humano passa a ser apenas visão, "e a visão tem mais liberdade de movimento e invenção em três dimensões do que em duas"³⁴.

Em Fiedler, a arte se distingue da não-arte por expressar algo que de nenhuma outra maneira pode integrar nosso conhecimento. O alemão afirma que a arte só se justifica "quando é necessária para representar algo que não pode ser representado mediante nenhuma outra forma", sendo injustificada "quando se presta a representar algo que pode ser expresso de outra maneira"³⁵. Para ele, a arte é um meio "de fixar esse conteúdo visível da realidade visível que a palavra apaga ou trai no esquematismo do conceito".³⁶

Greenberg, assim como Fiedler, insistirá na autonomia da arte. O alemão do século XIX considera que a arte faz parte de um mundo independente e sua especificidade está garantida na medida em que nenhuma outra forma pode expressar o que ela expressa. Por sua vez, Greenberg empreende uma busca pela especificidade da pintura,

³³ GREENBERG, "A nova escultura". In: GREENBERG, C., **Arte e Cultura – ensaios críticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 168.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 169.

³⁵ FIEDLER, *op.cit.* (1958), p.27.

³⁶ SALVINI, *op.cit.*, p. 41.

Esquematismo aqui entendido no sentido kantiano, como a maneira pela qual as categorias do entendimento são colocadas em relação com os fenômenos sensíveis para constituírem um conhecimento objetivo.

e traça uma história teleológica da arte moderna que visa a valorização e explicitação cada vez maior de seu meio: o plano da tela.

A teoria de Greenberg presente em *Estética Doméstica* nos remete ao neokantismo de Fiedler, com sua rejeição a princípios determinados na experiência sensitiva da arte, que o alemão defende ao separar julgamento estético do julgamento artístico, e do belo como índice de qualidade das obras. Porém, o crítico americano se vale a todo tempo do nome de Kant, e não do de neokantianos como Fiedler, que não são mencionados, e talvez isso aconteça para que o crítico americano não precisasse se valer de categorias sistemáticas, como modalidades da expressão artística e da poética de gêneros presentes no pós-kantismo e, mais tarde, no romantismo.

Vemos, contudo, também na crítica de Greenberg aparecerem elementos valorizados por Fiedler, tais como regularidade, clareza e unidade. São elementos que Fiedler destaca e dos quais o crítico se valerá em muitas de suas análises da arte moderna. No texto "Picasso aos 75 anos", de 1957, Greenberg faz uso constante da ideia de unidade para analisar quadros da produção tardia do pintor espanhol. Ali, ele diz que algumas das telas de Picasso confirmam o que quadros como "Guernica" já mostraram, que "ele não podia produzir com sucesso uma tela grande com formas cubisticamente planas", e que, mesmo soberba, a pintura "Demoiselles d'Avignon" "não tem uma unidade conclusiva"³⁷.

A unidade, ainda que se mostre no texto como um elemento de qualidade, não basta para que uma obra seja bem sucedida. Logo adiante, ele diz que os quadros "Paisagem de Inverno", de 1950, e "Chaminés de Vallauris", de 1951, são ridículos em seu cubismo caricatural, apesar e por causa da "nitidez de sua unidade"³⁸. Já

³⁷ GREENBERG, "Picasso aos 75 anos". In: GREENBERG, op.cit. (2013), p. 85.

³⁸ Idem.

sobre a pintura "Cozinha", de 1948, que Greenberg considera o óleo mais interessante de Picasso desde 1938, ele diz que "as grandes liberdades que ela toma com a natureza são quase inteiramente no interesse da livre unidade e ressonância do todo"³⁹. A noção de regularidade também aparece e, ainda sobre Picasso, Greenberg diz que antes de "Guernica", o pintor forçara uma planaridade decorativa e uma "regularidade de motivo retilíneo ou curvilíneo quase igualmente decorativo"⁴⁰.

No ensaio "A nova escultura", de 1948/1958, o texto gira em torno dos conceitos de unidade, clareza, pureza e concretude. Ali, para ele, "as artes devem atingir a concretude, a 'pureza', agindo exclusivamente nos termos de suas individualidades separadas e irreduzíveis"⁴¹. Já no artigo sobre Hans Hofmann, de 1958, Greenberg fala da trajetória do pintor e sobre a resistência do público em aceitá-lo, comparando-o a Paul Klee nos anos 1930, que também sofreu resistência por sua inventividade exacerbada que carecia de unidade e regularidade na produção⁴².

A partir do momento em que a arte se desvincula do prazer estético, porém, Greenberg parece não acompanhar mais as produções e passa a se recusar a aceitá-las. Os desdobramentos do que fez Duchamp com seus ready-mades, na arte conceitual e minimalista dos anos 60, fogem de uma "consciência exaltada", ou da alegria descrita por Fiedler. Ainda que a Teoria da Pura Visibilidade do alemão tenha uma forte dimensão intelectualizante ao separar-se do belo, sua insistência no visual, adotada pelo crítico americano, o impedirá de acompanhar o rumo que a arte toma na segunda metade do século XX.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 88.

⁴⁰ Id., *ibidem*, p. 86.

⁴¹ GREENBERG, "A nova escultura". In: GREENBERG, *op.cit.* (2013), p. 165.

⁴² Cf. GREENBERG, "Hans Hofmann". In: GREENBERG, *op.cit.* (2013), p. 220.

Hildebrand e a visão distanciada

As regras de Fiedler para o julgamento artístico, por mais coerentes que sejam com sua teoria geral da arte, ainda não são aptas a fornecer normas mais evidentes para a atividade concreta dos críticos devido a suas indeterminações e aberturas. Essas normas só surgirão quando Hildebrand e outros leitores de Fiedler definirem as categorias da visibilidade, em conceitos como os de plasticidade, linha, cor etc.

O escultor Hildebrand busca em seus escritos aplicar a teoria de Fiedler à escultura e, por consequência, à pintura e à arquitetura. Fiedler tinha a regularidade como exigência da representação artística, assim como a clareza, e também a unidade. Hildebrand, por sua vez, parte da observação de que um objeto visto muito de perto perde a unidade, pois obriga o olho a executar ajustes focais um após o outro, enquanto na visão distanciada tem-se uma melhor percepção da unidade. À distância do objeto, estando os raios visuais paralelos, "surgirá uma imagem total de suas dimensões, imediatamente perceptível, onde tudo o que faz alusão a terceira dimensão será projetado sobre um plano"⁴³.

Assim, para Hildebrand, a única imagem que atende às exigências da visibilidade é a imagem obtida no olhar distanciada, e por isso é a imagem artística por excelência. O objetivo da arte é a clareza da visão, e, para atingi-la, é preciso que o artista transforme a forma de existência do objeto numa forma de efeito através de acentuações, como iluminação, por exemplo.

Tendo por princípio a visão distanciada como a única visão artística, Hildebrand continua suas deduções e afirma que o único modo de representação artística é a representação em relevo - não

⁴³ SALVINI, op.cit., p. 18.

importa se numa escultura de vulto, numa pintura, alto-relevo ou baixo-relevo - na qual as figuras "aparecem contidas entre dois planos ideais paralelos, sem ultrapassá-los"⁴⁴. Segundo ele, essa representação "nos dá uma impressão de superfície aliada a um forte estímulo de representações de profundidade que o olho, imóvel, consegue apreender sem executar movimentos de ajustes"⁴⁵. Temos, então, a visão distanciada como única visão artística e dela se deduz a única representação artística, a representação em relevo, que visa dar uma forma ao objeto tridimensional capaz de gerar a impressão visual de unidade.

As coisas visíveis, porém, também têm uma função, a de exprimir uma ação, e esta não deve ser representada pela pura imitação de gestos e movimentos tais como estão na natureza, mas também deve respeitar as leis de unidade da visão. Para tanto, é preciso que a ação seja representada pelo artista como vista e não como agida - assim, o artista poderá "traduzi-la numa forma de maneira a torná-la clara e evidente ao simples olhar"⁴⁶.

Ainda que os conceitos, ou categorias visuais, utilizadas por Hildebrand continuem a ser de uso comum, anos mais tarde, por Greenberg, o crítico americano valoriza justamente o que há na arte de seu tempo de contrário ao defendido pelo alemão do século XIX. Se, para Hildebrand, a representação em relevo é a única representação artística válida, capaz de tridimensionalidade e unidade, para Greenberg, pelo contrário, é na redução da importância da noção de profundidade que reside o valor da arte moderna do século XX. Na escultura, portanto, não são os volumes ou os relevos das formas que importam, mas o que ele destaca como a grande qualidade do gênero é o "desenho aéreo", capaz de se formar, por

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 19.

⁴⁵ Hildebrand *apud* SALVINI, *op.cit.*, p. 19.

⁴⁶ SALVINI, *op.cit.*, p. 20.

exemplo, por obras de metal como as de David Smith.

No texto "Picasso aos 75 anos", de 1957, Greenberg indica como ponto forte do artista espanhol o momento em que, na escultura, passou a desenhar no ar, "construindo em vez de modelar ou esculpir"⁴⁷. No ensaio dedicado ao escultor David Smith, de 1956, considerado por Greenberg "o melhor escultor de sua geração", ele diz que Smith talvez tenha sido o primeiro escultor a levar aos Estados Unidos "a arte do desenho aéreo em metal", e o primeiro a tentar "um tipo de colagem escultural"⁴⁸ que, embora remetesse à colagem cubista, usando peças de máquinas, não estava presente em Picasso nem em Gonzalez.

Há ainda outro ponto em que Greenberg se distancia de Hildebrand, ligado à maneira de olhar. O alemão, como visto acima, defende um olho imóvel que, distanciado da obra, é capaz de apreender seu todo. Greenberg, por sua vez, defende um olhar móvel, que passeie pela obra.

A doutrina da arte como pura visibilidade está ligada ao formalismo, e dele faz parte na medida em que concentra seus esforços sobre a forma, dando menos importância a tudo o que, nas artes, se liga a objetivo moral ou de prazer e a conteúdos do pensamento e de sentimento. Apesar disso, a pura visibilidade também se distancia do formalismo de seu período, por desvincular a arte do conceito de beleza e por substituir a noção de forma agradável pelas de unidade e clareza. Por fim, a pura visibilidade dialoga com o criticismo kantiano e com o positivismo: com o primeiro, ao afirmar o valor cognitivo, a substância teórica da arte; com o segundo, ao ligar sua atividade à função de um sentido na atividade produtiva do olho.

⁴⁷ GREENBERG, "Picasso aos 75 anos". In: GREENBERG, op.cit. (2013), p. 91.

⁴⁸ GREENBERG, "David Smith". In: GREENBERG, op.cit. (2013), p. 234.

Riegl e o *Kunstwollen*

Ainda que Fiedler tenha pensado a visibilidade como critério para o julgamento artístico, alguns anos depois, com Riegl, a teoria da pura visibilidade torna-se, pela primeira vez, instrumento para a história das artes. O conceito mais importante e conhecido da obra de Riegl é o de *Kunstwollen*, que poderia ser traduzido como vontade ou intenção da arte, e que considera que o estilo é determinado por uma espécie de princípio espiritual, uma intenção determinada, que poderia ser explicado como um gosto formal que varia em diferentes povos e épocas. Assim, Riegl se distancia e se opõe ao *Können* do positivista Semper, para quem o estilo era determinado pela técnica e pelo objetivo prático de uma época e um povo.

Para Otto Pächt, em sua apresentação da “Gramática Histórica das Artes Plásticas”, de Riegl, o senso literal de *Kunstwollen* seria “aquilo que determina a arte”, “o fator determinante que condiciona a aparência específica de uma obra de arte a que chamamos seu estilo”.⁴⁹ É com base nesse conceito, e na ideia de evolução, que Riegl defenderá em sua obra que a arte da antiguidade tardia, ao contrário do defendido até então, não é fruto da barbarização do gosto, mas, ao contrário, de uma transformação dos princípios formais e de uma intenção artística diferente, eliminando assim a ideia de decadência da arte e colocando o período em posição de igualdade, ao menos no que diz respeito ao valor artístico, ao da arte clássica.

Para tanto, ele também faz uso das noções apresentadas por Hildebrand de visão distanciada (óptica) e visão aproximada (tátil). Esses conceitos servem para que Riegl diferencie a arte clássica, e até mesmo egípcia (aproximada), da arte do início do cristianismo, na antiguidade tardia (distanciada). Além disso, a visão aproximada

⁴⁹ PÄCHT, “Alois Riegl”. In: RIEGL, A., **Grammaire historique des arts plastiques**. Paris: Klincksieck, 2003, p. XVI. *Nossa tradução*.

configura uma visão objetiva, enquanto a visão distanciada é subjetiva, pois cabe ao espectador completar o conjunto compreendendo os elementos colocados em evidência, como os grandes olhos, por exemplo.

O processo pelo qual passa a arte no período romano tardio não é de um enfeamento, ou barbarização, mas sim de uma passagem da visão aproximada para visão distanciada. Tal passagem marca o fim do politeísmo – e da valorização do orgânico –, e a afirmação do monoteísmo, e as mudanças trazidas por ela nos valores de culto. “Quando a nova visão de mundo declara que o corpóreo não é em nada essencial, ela pronuncia ao mesmo tempo a condenação da forma”⁵⁰. Assim, a forma em três dimensões, preferida para representar as divindades pagãs, perde força para a superfície dos baixo-relevos. “Se se quer apreciar o verdadeiro valor das estátuas do último período do Império Romano é preciso contemplá-las de longe”⁵¹.

O que o *Kunstwollen* afirma é que os modos de visão são, historicamente relativos. “A individualidade da obra de arte consiste na particularidade do momento que ela representa no desenvolvimento histórico das formas”⁵². Para Riegl, que tem uma teoria evolucionista da história, a arte seguia uma continuidade histórica, e os símbolos figurativos são empregados no sentido histórico. Assim também se manifesta a história da arte em Clement Greenberg⁵³, para quem não há rupturas entre os períodos e, sim, uma evolução, que segue como uma estrada ligando os artistas e suas obras, mesmo sem existir uma ideia de progresso. Porém, ele se

⁵⁰ RIEGL, op.cit., p. 169.

⁵¹ Idem, ibidem, p. 170.

⁵² SALVINI, op.cit., p. 23.

⁵³ Thierry de Duve em seu livro *Clement Greenberg between the lines* nos apresenta três Greenbergs: o doutrinário, o crítico e o teórico. O primeiro é o responsável por sua visão de história da arte, primeiramente apresentada em “Vanguarda e Kitsch” e “Rumo a um mais novo Laocoonte”, embora ela também permeie os outros dois.

afasta de Riegl ao propor uma evolução teleológica, cujo objetivo, no caso do Modernismo, é a evidenciação máxima do meio em um movimento de autocrítica; no caso da pintura, a tendência à planaridade [flatness], à evidenciação do plano.

Em Riegl, Pächt diz que devemos compreender cada obra do passado “a partir das condições históricas nas quais ela se desenvolveu”, abandonando a ideia de estranhamento diante de uma obra distante de nosso gosto para buscar sua *raison d'être* histórica e, assim, poder “descobrir o verdadeiro fator determinante que tornou-a tal exatamente como nos aparece”⁵⁴.

Embora Greenberg dedique-se à arte de seu tempo e pouco ou quase nada fale da arte distante de si no tempo e no espaço, ele busca compreender o surgimento da vanguarda, e também as raízes do Modernismo, a partir do contexto social e histórico do período. No ensaio “Vanguarda e Kitsch”, de 1939, tanto a arte de vanguarda quanto o kitsch aparecem como frutos de seu tempo e o crítico americano busca relacionar a experiência estética individual ao contexto em que está inserido.

O kitsch, arte popular e comercial, assim, aparece como produto da revolução industrial, da urbanização e da alfabetização universal. De Duve explica-o:

Um objeto só está pronto para se tornar kitsch se é uma 'commodity', e ele se torna uma 'commodity' entrando (desde sua concepção) no mundo do valor, no mundo econômico onde a troca não é da ordem do discurso endereçado a alguém, mas ao invés disso é uma relação instrumental⁵⁵

A vanguarda, ao contrário, procura o absoluto desprendendo-se da sociedade, tentando se distanciar da burguesia e, ao mesmo tempo, da revolução socialista. E, embora a vanguarda nunca tenha

⁵⁴ PÄCHT, “Alois Riegl”. In: RIEGL, op.cit., p. XV.

⁵⁵ DE DUVE, T. **Between the lines: including a debate with Clement Greenberg**. Chicago: University of Chicago Press, 2010, pp. 45-6.

se distanciado totalmente da sociedade justamente por necessidade de seu dinheiro, ela abandonou o mercado do qual a arte era dependente desde o fim do mecenato da aristocracia. A função da vanguarda era, assim, “encontrar um caminho no qual fosse possível manter a cultura *em movimento* em meio à violência e confusão ideológicas”⁵⁶.

Contudo, o *Kunstwollen* de Riegl é dual. Ele tem uma dimensão de intenção deliberada e, ao mesmo tempo, de inevitabilidade, dever e destino que é cumprido e seguido. Os artistas de uma época se diferenciam da anterior por trabalharem com um objetivo diferente. Riegl chega a afirmar, em *Spätrömische Kunstindustrie* [arte do período romano tardio], que na antiguidade tardia havia uma consciência plena do objetivo artístico, um *Kunstwollen* consciente, e que uma das provas disso seria as teorias estéticas de Agostinho. Ao mesmo tempo, porém, o desenvolvimento individual parece estar subordinado a uma orientação geral da época, civilização ou povo, e então há um dever, uma necessidade no *Kunstwollen*. Quando Riegl se dedica à pintura holandesa, por exemplo, em que, diferentemente da arte da antiguidade tardia, as obras são assinadas e não mais anônimas, ele se vê diante do desafio de, justamente, lidar com a relação entre as intenções do artista indivíduo e as tendências estilísticas que os ultrapassam. “O grande número de artistas que produziu esse pequeno país [a Holanda] em tão pouco tempo prova claramente que todo o povo participou da busca de soluções”⁵⁷.

Segundo Pächt, a resposta de Riegl é direta: os gênios não estão fora de suas tradições nacionais mas sim fazem parte dela, ou seja, o gênio é aquele que, melhor que qualquer outro, consegue transpor para a arte aquilo que permeia sua sociedade, é aquele que

⁵⁶ GREENBERG, “Vanguarda e kitsch”. In: GREENBERG, op.cit. (2013), p. 29. Grifo do autor.

⁵⁷ RIEGL, op.cit., pp. 111/2.

realiza o *Kunstwollen*. “O grande artista, o gênio, não é nada além do que o executor mais perfeito, o acabamento supremo do *Kunstwollen* de seu país e de sua época”⁵⁸. Usando o exemplo de Rembrant, Riegl afirma que, além disso, o gênio é aquele que também consegue assimilar as lições de movimentos artísticos estrangeiros.

Em “Pode o gosto ser objetivo?”, de 1973, Greenberg, ao falar do consenso que comprova a objetividade do gosto, expõe sua ideia do melhor gosto, cultivado, que exerce pressão sobre a produção da melhor arte e que também dela sofre pressão e se modifica. Para ele, o melhor gosto não pertence a indivíduos isolados, mas funciona num determinado período e lugar como uma atmosfera, que circula, e que é possível sentir por vias sutis, “aquele que se faz reconhecer pela durabilidade de seus vereditos”⁵⁹. O espectador e o artista compartilham do melhor gosto, que possibilita o reconhecimento e consideração das convenções bem como, ao artista, possibilita a inovação, negando ou descartando uma convenção. “Conhecemos suficientemente bem o melhor gosto por seus efeitos, possamos ou não identificar quem o pratica”⁶⁰, afirma. O melhor gosto, então, parece se assemelhar ao *Kunstwollen* de Riegl, na medida em que determina o estilo na arte, pressionando, por assim dizer, seu desenvolvimento, suas mudanças ao longo do tempo, e pertence a um período e um povo determinado.

Uma das objeções feitas a Riegl ao longo dos anos, porém, versa sobre o fato do estudioso não ter diferenciado, em seus trabalhos, a arte do artefato, não excluindo, em suas análises (feitas, vale lembrar, em contato próximo às peças durante seu trabalho em museus), nem o mais humilde dos objetos de seu complexo estético. Assim, ele aparentemente está indiferente às questões de valor e

⁵⁸ PÄCHT, “Alois Riegl”. In: RIEGL, op.cit., p. XX.

⁵⁹ GREENBERG, “Pode o gosto ser objetivo?”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 69.

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 71.

qualidade na arte. Se todas as criações artísticas são intencionais, têm um objetivo positivo e seguem um fenômeno estilístico, qual o lugar do talento? Se consideramos todas as obras bem-sucedidas, que valor elas têm? Se o gosto é, como creem alguns, um conjunto de preferências, deve haver alternativas de escolha. Para Gombrich, por exemplo, que, em "Arte e Ilusão" rejeita o pensamento de Riegl, "a história do gosto e da moda é a história das preferências, de vários atos de escolha entre alternativas dadas"⁶¹.

Gombrich considera que o vício fatal de Riegl e de seus seguidores foi ter jogado fora a ideia de habilidade. Logo, se como Riegl, considera-se que as mudanças e inovações estilísticas são criadas sob uma espécie de pressão, não há espaço para o que Gombrich chama de "situação de escolha" e não é possível avaliar o mérito do artista. Além disso, o historiador recusa a visão riegliana de que, assim como defende Greenberg, não exista rupturas na história da arte; para ele, é esse justamente o mérito dos gênios: romper com o estabelecido.

Em Greenberg, como veremos adiante, o gosto opera por comparação e não exatamente por escolha ou preferência. Porém, ele não considera em seu sistema das artes os objetos de decoração e o artesanato, termos que assumem um tom um tanto pejorativo. O crítico também separa a arte boa – a Grande Arte, a bem sucedida – da arte ruim, dando extrema importância à noção de qualidade.

Da Pura Visibilidade em diante

Além de Riegl, também Wölfflin fará uso da pura visibilidade para a história das artes, que, com ele, se apresentará como a "história autônoma da visão artística"⁶². Um dos diversos meios de

⁶¹ GOMBRICH, E., **Arte e Ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p.17.

⁶² Wölfflin *apud* SALVINI, op.cit., p. 26-7.

aplicação da teoria à crítica de arte foi o da pintura e crítica militante francesas da segunda metade do século XIX e início do século XX, nas quais se desenvolveu não apenas uma teoria, mas também uma atitude chamada de arte pura, ou arte pela arte, embora alguns deles retomassem a noção do Belo, como o poeta Théophile Gautier. Entre eles, o crítico e historiador da arte Paul Mantz se dedicará a traçar a história das artes francesas baseado em documentos e atento às obras, com uma visão marcadamente evolucionista.

Passa-se, então, a ser possível falar da arte pela arte, das leis da arte e do fato de um quadro ser, antes de tudo, uma tela colorida, postura que se opõe ao Academicismo e ao Romantismo – que buscavam conteúdos e fins morais ou culturais na arte – e ganham destaque, agora, a forma pura e os elementos visuais. É nesse contexto do formalismo que, a partir dos anos 1930, Clement Greenberg surge no meio intelectual e artístico dos Estados Unidos pós-crise de 29 e ganha força ao vincular-se à arte do pós-guerra.

Greenberg dá destaque à separação entre arte e vida, às categorias visuais desenvolvidas a partir da relevância do olhar; defende uma arte pura, desvinculada da moral e da vida prática; insiste no julgamento intuitivo da arte; e traça uma história teleológica do Modernismo na pintura, que visa a planaridade, de Manet a Pollock e Morris Louis.

2. O juízo de gosto em Greenberg

Para compreender como Greenberg conceitua e mobiliza o juízo de gosto no interior de seus textos os ensaios contidos em *Estética Doméstica* são essenciais, visto que configuram o esforço central do crítico em tratar, na década de 70, da estética. O livro recolhe os Seminários de Bennington, uma série de nove noites de apresentações, em abril de 1971, na Bennington College nos Estados Unidos, e também os artigos publicados em diversas revistas, frutos dos seminários. Ainda é possível mobilizar outros momentos nos quais aparece a questão, embora não de forma central, como em seus textos de juventude, "Vanguarda e Kitsch" e "Rumo a um mais novo Laocoonte", nascedouro de muitas das questões abordadas por ele na maturidade.

Ao tratar de juízo estético e crítica de arte, não se pode ignorar, porém, a presença constante de Kant e sua Terceira Crítica. Greenberg decerto dialoga com o filósofo, e constrói sua teoria tendo o kantismo presente no horizonte, por vezes transformando-o. Yve-Alain Bois diz que o modernismo de Greenberg "se baseia abertamente em Kant", com o qual concorda em "uma distinção absoluta entre o mundo da arte e o dos artefatos, o julgamento do belo sem mediação" e a "indiferença à existência *material* do objeto".⁶³ Revelando o que seja o juízo estético em Greenberg, espera-se perceber qual a singularidade de sua leitura de Kant e quais torções e infidelidades existem nela.

Em "Vanguarda e Kitsch", de 1939, Greenberg busca examinar "a relação entre a experiência estética tal como vivida por um indivíduo específico (...) e os contextos sociais e históricos em que essa experiência tem lugar".⁶⁴ Nesse texto inaugural de sua carreira crítica, referência nos estudos das artes do século XX, Greenberg defende que a vanguarda teria

⁶³ BOIS, Y., "A Picturesque Stroll around 'Clara-Clara'". **October** (The MIT Press), vol.29, Summer, 1984, pp.32-62, p.59.

⁶⁴ GREENBERG, "Vanguarda e Kitsch". In: FERREIRA & COTRIM, op.cit., p.27.

nascido no século XIX como tentativa de manter os padrões elevados nas artes. Para tanto, ele faz um estudo das condições sociais daquele momento e da importância do conflito das idéias revolucionárias contra a burguesia para traçar o caminho que leva ao surgimento da vanguarda, que intenta contrapor-se ao kitsch, em busca de expressar o absoluto da arte. Assim, se revela também a origem do abstrato, do não-figurativo, na arte.

Ali, Greenberg mobiliza noções como *valor* e *gosto* sem defini-las, pois sua atenção concentra-se no enfoque histórico da vanguarda. Tais noções são usadas em seus sentidos correntes, haja vista o emprego na frase “as novas massas urbanas tinham perdido o gosto pela cultura popular”⁶⁵, ou ainda em “nem todo item do kitsch é completamente desprovido de valor”⁶⁶. Vemos, porém, em outro trecho, se esboçarem sentidos mais específicos para esses termos, sentidos de maior destaque nos ensaios dedicados exclusivamente à questão do juízo, nos anos 70. A passagem diz:

Seja na arte ou em qualquer campo, todos os valores são valores humanos, valores relativos. Parece ter subsistido, contudo, através dos tempos, uma espécie de acordo geral entre a humanidade culta no tocante ao que fosse arte de boa ou de má qualidade. O gosto variou, mas não além de certos limites.⁶⁷

Nessa “espécie de acordo geral entre a humanidade culta” está o consenso, como veremos adiante, a prova da objetividade do juízo estético. Aqui, a noção de *valor* parece já conter características semelhantes às aquelas que serão apresentadas por Greenberg em seu ensaio “A intuição e a experiência estética” de 1973, fruto da “Primeira Noite” dos Seminários, no qual o juízo estético surge como um momento de valoração, em que se dá um *valor* ao objeto diante do qual se está. A

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p.32.

⁶⁶ Id., *ibidem*, p.33.

⁶⁷ Id., *ibidem*, p.35.

mesma semelhança e antecipação ocorrem com o gosto.

Já no artigo "Rumo a um mais novo Laocoonte", de 1940, Greenberg defende a valorização das especificidades de cada arte em seu meio, contra a contaminação de uma arte pela outra. Aqui, o título remete ao Laocoonte de Lessing, do século XVIII, cujo subtítulo era "Sobre as fronteiras da pintura e da poesia". Greenberg colocará acento, por sua vez, sobre as fronteiras das artes plásticas e da literatura, e sobre a noção de tema que, emprestada da literatura, contaminou as artes plásticas. Ele prossegue definindo a vanguarda como um movimento que visava a auto-proteção da arte e introduz discussões que estarão presentes em fases seguintes de sua carreira, como a oposição entre forma e conteúdo, e o conceito de *pureza* de cada arte. Por fim, o autor assume ter feito uma "apologia histórica da arte abstrata" e diz que argumentar a partir de outra base exigiria uma incursão pela "política do gosto".⁶⁸

A estética greenberguiana

Estes dois ensaios aqui mencionados são objeto de análise breve do filósofo francês Yves Michaud, que dedica algumas páginas a Greenberg em seu livro *L'art à l'état gazeux*. Embora sua intenção seja traçar uma linha da teoria estética que desemboca no mundo contemporâneo – no qual a arte encontra-se difusa, "em estado gasoso", como diz o título – partindo de Walter Benjamim para chegar ao triunfo da estética, passando pela fase inicial de Greenberg, interessa-nos sua análise das aproximações e distanciamentos realizados pelo crítico nesses ensaios em relação à estética kantiana.

Segundo Michaud, o esforço teórico de Greenberg dá-se no sentido de uma "estética talhada para a modernidade (...), uma teoria de obras-

⁶⁸ GREENBERG. "Rumo a um mais novo Laocoonte". In: FERREIRA & COTRIM, op.cit., p.58.

primas e de critérios para julgá-las em seu sucesso, ao mesmo tempo em que é uma explicação da lógica dos avanços artísticos”.⁶⁹ Sua estética desenvolve-se, portanto, em duas frentes: uma versando sobre a evolução das artes desde a metade do século XIX, e a outra que “coloca em evidência as bases do julgamento estético”.⁷⁰ A primeira trata da teoria teleológica greenberguiana do Modernismo, sua contribuição à história e à teoria das artes do século XX, segundo a qual a pintura moderna evoluiu com o objetivo final de atingir a máxima evidenciação de seu meio, o plano da tela. A segunda vai se tornar uma questão para o próprio Greenberg somente no final dos anos 60, quando busca problematizá-la, segundo Thierry de Duve, graças às inquietações provocadas, anos antes, por Duchamp⁷¹. Ambas, contudo, são fortemente devedoras de Kant, sendo a primeira ancorada na *Crítica da Razão Pura* e a segunda, principalmente, na *Crítica da Faculdade de Julgar*.

O que inspira Greenberg a considerar a história da arte moderna como voltada à valorização e reflexão sobre seu meio, e a ver nela uma autocrítica, é a postura kantiana de investigação da razão pela própria razão. No artigo “Pintura modernista”, de 1960, ele afirma identificar o modernismo com a “intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant”⁷². Assim, ele define o modernismo como o “uso de métodos característicos 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”⁷³. Então, quando o modernismo chega às artes, cada arte passa a se dedicar àquilo que tem de único, explica Greenberg, em busca de uma pureza que nada mais é do que uma autodefinição.

Assim, a arte imitativa, que tentava dissimular o que nela era

⁶⁹ MICHAUD, Y., **L’art à l’état gazeux**. Paris: Stock, 2003, p. 130. *Nossa tradução*.

⁷⁰ Idem, *ibidem*, p.132.

⁷¹ Cf. DE DUVE, “Wavering Reflections”. In: DE DUVE, *op.cit.*, pp. 89-90.

⁷² GREENBERG, “Pintura modernista”. In: FERREIRA & COTRIM, *op.cit.*, p. 101.

⁷³ Idem.

artifício para se fingir de realidade, perde espaço para aquela que chama atenção para o que nela é, justamente, a arte. “As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas”⁷⁴, defende Greenberg. Se o que é exclusivo na arte pictórica é a planaridade da tela, condição que não é compartilhada com nenhum outro meio, como a escultura, o teatro ou a arquitetura, o plano será evidenciado, e por isso “a pintura modernista se voltou para a planaridade e para mais nada”⁷⁵.

Para Michaud, dentro do que se constitui como uma teoria clássica da Grande Arte, Greenberg “se articula em torno de três ideias, a de obra-prima, a de invenção criativa e a de experiência do valor na percepção estética”⁷⁶. Essa experiência do valor é o momento do juízo estético, igual a dar valor àquilo que se vê, e que “é o equivalente do julgamento kantiano do belo”⁷⁷. Em Greenberg, a arte mobiliza nosso juízo, pois causa em nós um efeito estético cuja explicação, como diz Michaud, se dá nas “qualidades de forma das obras”, para as quais podemos apenas “apontar correlatos formais, da mesma maneira que em Kant as produções involuntárias do gênio passam pela expressão de ideias estéticas”.⁷⁸ Embora para Kant o juízo estético não esteja apenas ligado à arte e até mesmo prescindida dela, em Greenberg, o juízo fora da arte não é colocado em questão. O juízo estético e o gosto são discutidos apenas dentro do universo da apreciação da arte.

A interpretação de Michaud reforça Greenberg como um formalista, uma vez que, para ele, a qualidade possui lugar de destaque na escrita do crítico e está intimamente vinculada à forma. Para Michaud, o formalismo e o modernismo têm a mesma importância que a estética em Greenberg, que, através de um viés clássico e conservador, buscará dar continuidade

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 102.

⁷⁵ Id., *ibidem*, p. 103.

⁷⁶ MICHAUD, *op.cit.*, p. 131.

⁷⁷ Id., *ibidem*, p. 134.

⁷⁸ Id., *ibidem*, p. 135.

às estéticas de Kant e Hegel. O formalismo não apenas está presente no Greenberg teórico, como também, e principalmente, no crítico, que, em suas análises, “privilegia sobretudo o esclarecimento da estrutura das obras, além de atentar para a relação entre elas e a história da arte e insistir na pergunta pela sua qualidade”⁷⁹.

A estética que se encontra nos ensaios “Vanguarda e Kitsch” e “Rumo a uma mais novo Laocoonte” leva Michaud à conclusão de que aquilo que, em Kant, era “a pretensão à universalidade do julgamento do belo” torna-se, em Greenberg, “o fato do consenso, passado ou presente, sobre as grandes obras: a objetividade do gosto é provada, por assim dizer, pelo consenso através do tempo”⁸⁰, ou seja, a posteriori. Consenso este que, como visto acima, se apresenta, ainda, como “espécie de acordo geral entre a humanidade culta no tocante ao que fosse arte de boa ou de má qualidade”.

Já “o caráter desinteressado do julgamento estético kantiano”, continua Michaud, ganha o sentido de “uma tomada de distância psicológica largamente sujeita à vontade”⁸¹, o que estaria ligado ao “fato do reconhecimento, mais ou menos implícito, de que muitas das obras modernas necessitem precisamente de tais mudanças de postura psicológica para poderem aparecer como arte”⁸².

A ligação entre valor estético e experiência estética em Greenberg leva Michaud a questionar: “o que acontece quando se pode haver valor estético sem experiência estética correlata, mas simplesmente uma constatação de natureza cognitiva ou conceitual?”⁸³ Uma pergunta não muito diferente daquelas que Greenberg parece ter se feito mais tarde, no final dos anos 60, e que motivaram sua incursão atenta à estética, ainda que as respostas às quais ele chegue ali, nos ensaios dos anos 70, não

⁷⁹ NAVES, R., “As Duas Vidas de Clement Greenberg”. In: GREENBERG, op.cit. (2013), p. 16.

⁸⁰ MICHAUD, op.cit., p. 137.

⁸¹ Idem.

⁸² Idem, ibidem, p. 139.

⁸³ Id., ibid., pp. 140-141.

permitam vislumbre de desvinculação do valor e da experiência estética. Glória Ferreira e Cecília Cotrim dizem – na apresentação aos textos organizados em *Clement Greenberg e o Debate Crítico* – que mesmo quando o crítico dá lugar ao teórico, o juízo estético em Greenberg continua “estritamente ligado a uma experiência pessoal e cotidiana da arte”⁸⁴, ou seja, além do formalismo, outro aspecto importante que atravessa toda a carreira do americano, e influencia fortemente sua interpretação de Kant, é seu empirismo.

Embora Michaud afirme considerar apenas os ensaios de início de carreira de Greenberg, parece evidente que sua leitura está carregada dos Seminários de Bennington, pois é apenas ali, como veremos a seguir, que o crítico se detém em conceitos como o de consenso – inclusive ligando-o a objetividade do gosto -, e explicita a importância do distanciamento de si para o julgamento estético.

Em 1967, quase três décadas após os ensaios “Vanguarda e Kitsch” e “Rumo a um mais novo Laocoonte”, a revista americana *Artforum* organiza uma série de textos de diversos críticos e teóricos sob o título *Problemas da Crítica*, para a qual Greenberg colabora com o ensaio “Queixas de um crítico de arte”. Ali, ele promove esclarecimentos sobre o juízo estético já sob os mesmos termos que aparecerão em 1971 nos Seminários de Bennington.

Como apresentado em “Queixas”, o juízo estético coincide com a experiência imediata da arte. O juízo está contido na experiência e não podemos chegar a ele por reflexão, pois é involuntário. Por isso, não se pode acusar um crítico de arte de usar tais ou tais critérios na avaliação de uma obra como se o fizesse voluntária e refletidamente. “Por serem imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários, os juízos estéticos não dão lugar à aplicação consciente de padrões, critérios ou preceitos”⁸⁵.

⁸⁴ FERREIRA & COTRIM, op.cit., p.15.

⁸⁵ GREENBERG, “Queixas de um crítico de arte”. In: FERREIRA & COTRIM, op.cit., p.117.

Porém, os juízos estéticos não são puramente subjetivos, e a prova de que há neles algo de objetivo é o consenso no decorrer do tempo entre os juízos de muitas pessoas sobre uma mesma obra de arte, "os vereditos daqueles que mais se preocupam com a arte e mais lhe dedicam atenção acabam por convergir ao longo do tempo, formando um consenso"⁸⁶, o que nos remete ao "acordo geral" presente em "Vanguarda e Kitsch".

Embora os juízos não possam ser definidos nem explicitados de forma discursiva, princípios ou normas devem estar presentes, o que garante que eles não sejam puramente subjetivos. Para que um crítico de arte siga uma determinada linha ou posição, acusação que naquele momento pesava sobre Greenberg, seria necessário, porém, que seus juízos estéticos também o fizessem, o que seria possível apenas caso existissem critérios qualitativos definíveis ou explicáveis. Uma vez que eles não existem, o que há na experiência estética é a liberdade:

(...) no próprio caráter involuntário do juízo estético reside uma liberdade preciosa: a liberdade de ser surpreendido, dominado, ter suas expectativas contrariadas, a liberdade de ser inconsequente e de gostar de qualquer coisa em arte desde que seja bom – a liberdade, em suma, de deixar a arte permanecer aberta.⁸⁷

A razão pela qual há os que acreditem no caráter voluntário do juízo estético, contudo, é o fato de que, constantemente, as pessoas façam declarações "desonestas" sobre suas experiências estéticas, pois tê-las e declará-las são coisas diferentes, em momentos distintos. "A declaração desonesta da experiência estética é o que mais nos acostuma à noção de que os juízos estéticos são voluntários."⁸⁸

Greenberg voltará dedicadamente ao tema nos ensaios frutos dos Seminários de Bennington, especialmente em "A intuição e a experiência

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem, *ibidem*, p.118.

⁸⁸ Id., *ibid.*, p.119.

estética”, “O juízo estético” e “Pode o gosto ser objetivo?”. Em perspectiva com o conjunto de sua obra, e considerando as colocações presentes em “Queixas de um crítico de arte”, os seminários se revelam como uma defesa do crítico americano, uma chance de expor longamente e detalhadamente as bases das análises críticas ao longo de sua carreira. O que ele faz, porém, não é apenas defender um juízo kantiano que lhe garanta a base teórica, mas vai além e esboça uma estética sua, ainda que seja uma estética doméstica, como o livro que reúne suas falas e ensaios se intitula, sem grandes pretensões filosóficas. Ainda assim, ele se revela um crítico cioso de seu trabalho e um esteta a ser considerado, nem que seja apenas por seu valor para a crítica de arte.

A intuição

O primeiro ensaio, “A intuição e a experiência estética” (fruto do seminário da primeira noite e publicado na *Arts Magazine* em 1973) prepara o terreno para a aceção do juízo estético, enfrentada mais diretamente nos dois ensaios seguintes. Para tanto, mobiliza conceitos como intuição e experiência. Ali, a experiência estética depende da intuição estética, que se diferencia da intuição comum por apontar apenas a si própria, por jamais ser um meio, “mas sempre um fim em si mesma; [a intuição estética] abriga seu valor em si mesma e repousa sobre si mesma”⁸⁹, escreve. Sendo a intuição estética “exclusivamente uma questão de valor e de valoração” e, sendo a experiência estética inseparável desta intuição, a experiência estética será, portanto, uma experiência de valoração.

Não há separação possível, em Greenberg, entre a intuição estética e o ato de dar valor àquilo que se experiencia.

É impossível aqui não pensar na finalidade sem fim, princípio *a priori*

⁸⁹ GREENBERG. “A intuição e a experiência estética”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.38.

do juízo estético em Kant. Ricardo Terra explica que “na Crítica do Juízo, Kant afirma a autonomia da terceira faculdade da mente, [que é] o sentimento de prazer e desprazer, ao lado da faculdade-de-conhecer [tema da *Crítica da Razão Pura*] e da faculdade-de-desejar [tema da *Crítica da Razão Prática*]; e faz a sua crítica, encontra seu princípio *a priori* – a finalidade”.⁹⁰ Ali, “o belo satisfaz sem conceito, o julgamento do belo tem por fundamento uma finalidade meramente formal, isto é, uma finalidade sem fim”.⁹¹

Há então uma diferença entre a finalidade em Greenberg e em Kant. Para o filósofo alemão, o princípio *a priori* da faculdade de julgar é a finalidade formal, uma finalidade sem fim. Já Greenberg, fortemente calcado em Kant, embora não tenha como preocupação central a filosofia, não busca um princípio *a priori* para seu juízo, a intuição estética tem a si mesma como finalidade, o que deixa de ser uma finalidade meramente formal. Além disso, o crítico americano trabalha com conceitos como valor, qualidade e forma, mas abandona o belo, como convinha a um intelectual em sua época.

Greenberg continua seu artigo e explica que a “valoração estética significa, na grande maioria dos casos, o estabelecimento de distinções de amplitude ou grau”⁹². Feita tal explicação da valoração estética, ele retoma-a, apenas uma frase depois, com as seguintes palavras: “De modo geral, o juízo estético significa encontrar matizes e gradações ou mesmo medidas – no entanto, sem uma precisão quantitativa, e sim com um sentido de comparação”.⁹³ O termo “valoração estética” transmuta-se em “juízo estético”, sem grandes explicações, numa frase que reescreve a anterior usando termos diferentes que permitem um ligeiro

⁹⁰ TERRA, R., “Entre as poéticas prescritivas e as estéticas filosóficas”. In: TERRA, R. **Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003, p. 138.

⁹¹ Idem, *ibidem*, p.139.

⁹² GREENBERG, “A intuição e a experiência estética”. In: GREENBERG, *op.cit.* (2002), p.42.

⁹³ Idem.

aprofundamento da noção de valoração, agora transformada em juízo estético. Greenberg, assim, evita se deter numa explicação mais detalhada de como o juízo pode ser o ato de dar valor a um objeto que possibilite uma experiência estética.

Assim, o juízo estético é uma e mesma coisa que a valoração estética. Por isso, também é inseparável da intuição estética, sendo, então, o juízo estético a capacidade de dar valor.

Sabemos daqui que o juízo estético opera não com precisão qualitativa, mas por comparação, buscando matizes e gradações.

Em outras palavras, Greenberg afirma ser a intuição do valor estético “um ato de gostar mais ou menos ou um ato de não gostar mais ou menos”.⁹⁴ Em Kant, isso aparece como “faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência independente de todo interesse”.⁹⁵ Desinteresse este que, como veremos adiante, aparece em Greenberg como um afastamento do Eu particular que aproxima o fruidor de ser um representante da humanidade.

Logo, temos até aqui que o juízo estético, a valoração estética e a intuição do valor estético são a mesma coisa, que pode ser traduzida também como o ato de gostar, ou não, mais ou menos (com matizes e gradações). Já aquilo de que se gosta ou não se gosta é o próprio valor estético, também chamado de qualidade ou afeto estético.

Aquilo de que se gosta ou não é um afeto ou um conjunto de afetos. A qualidade ou o valor estético é o afeto. (...) o afeto estético contém e transcende a emoção, por possuir um valor e por nos obrigar a gostar mais ou menos dele. (...) Pode-se dizer que o valor estético, a qualidade estética, evoca satisfação e in-

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005, §5, p.55.

satisfação, mas isso não se equipara a uma emoção. A satisfação ou in-satisfação é um 'veredito do gosto'⁹⁶

Toda intuição, seja ela comum ou estética, é involuntária, portanto o juízo estético também é involuntário. "Não se escolhe gostar ou deixar de gostar de determinada obra de arte".⁹⁷ A valoração estética (ou o juízo estético) é "reflexiva, automática, e jamais se chega a ela por arbítrio, deliberação ou raciocínio".⁹⁸ É justamente o caráter involuntário do juízo estético que permite firmar um compromisso com o prazer, é sua necessidade que nos liberta para o prazer. "O prazer [diz Greenberg] – ou o desprazer – se encontra *no* juízo; o juízo propicia o prazer, e o prazer propicia o juízo".⁹⁹

No §45 da "Dedução dos juízos estéticos puros" da "Analítica do Sublime", Kant diz que é "sobre este sentimento de liberdade no jogo de nossas faculdades de conhecimento [...] que assenta aquele prazer que, unicamente, é universalmente comunicável, sem, contudo, se fundar em conceitos".¹⁰⁰

Greenberg evoca sua experiência ao explicar o prazer estético, a partir do fato de que, para Kant, ele é o "livre jogo" e a "harmonia" das "faculdades do conhecimento". Para ele, não é preciso aceitar a definição kantiana das faculdades do conhecimento para perceber em sua própria experiência estética o papel da atividade cognitiva, embora sua definição de juízo não abarque a noção kantiana das faculdade e seja um ato de valoração ao invés de um livre jogo. Ele escreve: "Tal como o sinto, tal como o percebo em mim mesmo, o afeto, ou o prazer da arte [...] consiste em uma sensação de cognitividade exaltada – exaltada por transcender o conhecimento enquanto tal. (...) Eu *sei*, embora não tenha

⁹⁶ GREENBERG, "A intuição e a experiência estética". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.42.

⁹⁷ Idem, ibidem, p.43.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Id., ibid., p.44.

¹⁰⁰ KANT, op.cit., §45, p.152.

algo específico para saber”.¹⁰¹

Greenberg busca se aproximar da teoria kantiana não pelo desenvolvimento da argumentação, mas pela experiência direta com a arte. O empirismo de Greenberg não explica o que vem a ser o “conhecimento enquanto tal”, assim como não fornece mais detalhes sobre o que entende por cognitividade. Entende-se que ele espera que possamos concordar com a sensação que ele descreve apenas comparando-a com nossa própria experiência dessa sensação. O que Greenberg descreve como uma exaltação da cognitividade por transcender o conhecimento enquanto tal, por tratar-se “de um estado de consciência, e não de um acréscimo de consciência”¹⁰², parece ser, em Kant, o livre jogo das faculdades do conhecimento.

Greenberg parece glosar a definição kantiana na passagem

Emoção, percepção sensorial, lógica, saber e até mesmo moralidade tornam-se conhecidos, percebidos e sentidos a partir de uma perspectiva exterior, de um ponto privilegiado em que são controlados e manipulados em exclusivo benefício da consciência¹⁰³

Embora o sublime nunca apareça nos escritos greenberguianos, o crítico parece se aproximar da noção ao definir, brevemente, uma obra suprema como aquela que faz com que alguém “não se sinta à altura dessa exaltação de conhecimento que o invade”¹⁰⁴ quando diante dela. Tudo se passa como se houvesse um limite para a exaltação da cognitividade e que, para além desse limite, se estaria então diante de uma obra suprema. Em Kant, o sentimento do sublime nada tem a ver com sentir-se ou não à altura daquilo que o atinge, e

¹⁰¹ GREENBERG, “A intuição e a experiência estética”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.44.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem, ibidem, p.45.

¹⁰⁴ Id., ibid., p. 44

é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte enquanto comoção não parece ser nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação.¹⁰⁵

Para Greenberg, o “valor ou a qualidade estética” é justamente o “estado de cognitividade ou consciência exaltada”, e, por isso, a arte inferior, desprovida de valor, é aquela que não consegue “induzir suficientemente este estado”¹⁰⁶. A arte, boa ou má, promete esse estado, mas apenas a boa entrega o que promete, enquanto a suprema, o ultrapassa. “E somente a intuição estética – o gosto – pode afirmar em que medida a promessa é cumprida”¹⁰⁷.

Temos, portanto, que o prazer advindo da experiência estética é o prazer da consciência, e é esse estado de consciência ou cognitividade (Greenberg parece não diferenciá-las) exaltada o próprio valor ou a qualidade estética. A arte inferior, assim, permite apenas uma experiência estética também inferior, ainda que toda experiência estética anuncie ou insinue uma promessa do estado de consciência exaltada, seja ela boa ou má.

O gosto é a intuição estética, a capacidade, então, de gostar ou não, mais ou menos de determinada coisa, é a intuição do valor estético e o próprio ato da valoração, ou seja, o juízo estético. Já aquilo de que se gosta é o valor estético, a qualidade, aquilo que sentimos como consciência exaltada ou também afeto estético. Temos então definições de termos que serão importantes na sequência dos artigos derivados dos seminários.

¹⁰⁵ KANT, op.cit., §23, p.90.

¹⁰⁶ GREENBERG, “A intuição e a experiência estética”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.45.

¹⁰⁷ Idem.

O caráter involuntário do juízo

O seminário da segunda noite, publicado como artigo no verão de 1974, aparece em *Estética Doméstica* sob o título "O Juízo Estético". Greenberg começa com uma advertência: ao se falar de arte corre-se o risco de se fugir do assunto quando certas "verdades axiomáticas" são esquecidas. Logo, para não se correr tal risco, elas devem sempre ser repetidas. Pode-se imaginar a advertência como forma de remeter ao ensaio anterior que, embora publicado alguns meses depois, teve suas ideias apresentadas no seminário da noite que precedeu esta em questão e, ao mesmo tempo, uma forma de introduzir o objetivo deste artigo: deixar claras as características do juízo estético, sobretudo seu caráter involuntário, o que parece ser uma dessas verdades axiomáticas das quais não se deve esquecer.

Os vereditos do gosto, que surgem aqui como sinônimo de juízos estéticos, fogem ao "campo de ação daquilo que geralmente se toma por evidência".¹⁰⁸ Os juízos estéticos de valor não são passíveis de prova nem de demonstração, mas, segundo Greenberg, ainda há aqueles que insistem na possibilidade da prova. Ele busca demonstrar tal impossibilidade, então, através de exemplos da experiência. Se os juízos fossem passíveis de prova, como seria possível que ainda existissem pessoas sensatas que preferem Beatles à Beethoven? Será que elas assim preferem porque ninguém ainda se deu ao trabalho de provar que elas estão erradas, porque Beethoven é melhor ou porque não há como provar?

Assim como não é possível provar os juízos comparativos, como no caso apontado de Beatles e Beethoven, também não são passíveis de prova os juízos absolutos. Ninguém ainda foi capaz de provar, de forma irrefutável, que é a característica da prova, que existe alguma qualidade

¹⁰⁸

GREENBERG, "O juízo estético". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.47.

que seja em Raphael ou Shakespeare, ou mesmo que exista alguma ou nenhuma qualidade em qualquer arte.

O autor não se nega à tentativa, e passa a levantar as possibilidades que pudessem explicar a superioridade, segundo ele, de um trecho de poema de T.S.Eliot sobre um de Sir William Watson, ambos sobre o mês de abril. Porém não tem sucesso, uma vez que as possibilidades não passam de descrições de características do poema que, quando da tentativa de serem generalizadas, são então refutadas. “Como podemos chegar a essa suposição [a de que uma visão sombria do mês de abril é sempre melhor que uma visão afetuosa], garantir a ela um acordo universal de modo que possa ser empregada com segurança como premissa maior de um silogismo irrefutável?”¹⁰⁹ Os juízos estéticos, comparativos ou absolutos, que possam ser de alguma forma provados, também devem poder ser provados isoladamente.

Se fosse possível provar um juízo estético, as mesmas formas de prová-lo poderiam também ser usadas para chegar a um juízo, bastando fazer o caminho inverso, o que nos permitiria julgar obras de arte sem entrar em contato direto com elas, podendo nos basear apenas em informações transmitidas. Descobertas as formas de provar os juízos, com elas poderíamos também determinar exatamente as propriedades da arte superior e, assim, criá-las deliberadamente. “A elaboração da arte, bem como a sua observação, estariam reduzidas a uma questão de procedimentos seletivos codificados, que poderiam ser ensinados como os da contabilidade”¹¹⁰, escreve Greenberg. O passo-a-passo da arte, como uma receita de bolo, estaria então revelado, tanto para sua execução, como para sua fruição e crítica.

Contudo, uma vez que os juízos estéticos “não podem ser provados, demonstrados, apresentados nem sequer questionados”¹¹¹, mas podem

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p.50.

¹¹⁰ Id., *ibidem*, p.53.

¹¹¹ Id., *ibidem*, p.55.

ser debatidos, o debate vai girar em torno de menções e citações, abrindo as portas para a crítica de arte e para um espaço de negociação do sentido. Camillo Osório diz que o fundamental para a crítica de arte é que “a responsabilidade de julgar em Kant [...] nasce da vivência singular dos fenômenos e das negociações de sentido que se desdobram necessariamente daí”¹¹², o que se pode estender a Greenberg.

Numa discussão sobre uma obra de arte, uma pessoa pode citar o que lhe agrada e o que lhe desagrade naquela obra, enquanto seu interlocutor pode concordar, genuinamente, apenas quando “sua própria reação estética intuitiva e espontânea”¹¹³ for aproximadamente a mesma. Não é possível, porém, convencer alguém sobre um juízo, segundo Greenberg, pois para haver acordo é preciso uma concordância de juízos. Portanto, considerando-se uma mesma obra, não é a força de um argumento ou a reflexão que pode levar a alteração de um juízo, mas somente um novo contato com a obra de arte em questão.

Quando alguém expõe seu juízo, como o faz um crítico, por exemplo, apontando o que lhe agrada e desagrade numa obra, o intuito não deve ser o convencimento do outro mas sim tentar influenciar a atenção do outro para um contato renovado com a obra. Uma vez influenciada, a atenção “pode expor sua intuição e seu gosto a aspectos de uma obra de arte para os quais eles não teriam se direcionado, ou sido direcionados”.¹¹⁴ O que se busca nos debates sobre arte quando se aceita a impossibilidade de provar os juízos estéticos, ou vereditos do gosto, é influenciar a atenção do interlocutor, mostrando-lhe os aspectos sobre os quais recaiu sua intuição, visando uma nova visita à obra para que este possa submeter tais aspectos a seu próprio juízo, abrindo então a possibilidade para um novo juízo, que será a revisão ou a confirmação do anterior.

¹¹² OSÓRIO, L. **Razões da Crítica**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005, p.19.

¹¹³ GREENBERG, “O juízo estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.55.

¹¹⁴ Idem.

O gosto vai assim se desenvolvendo, capaz de ser revisado, aprimorado, não apenas no embate com e na abertura aos juízos de outras pessoas, mas também no esforço de um olhar atento e que não se canse de olhar e reconsiderar as obras, e na comparação entre diferentes obras, no exercício do juízo comparativo.

O distanciamento do Eu

Embora o juízo estético, por ser uma intuição e por depender apenas do indivíduo diante da obra de arte, nos coloque em contato íntimo com ele e com nós mesmos, o indivíduo se distancia do “Eu particular” e passa a “ser tão objetivo quanto em seu raciocínio”¹¹⁵, pois o juízo é impessoal, no sentido de uma semelhança entre seres humanos. Quanto mais impessoal, mais objetivo o juízo, quando o indivíduo “fica mais próximo de ser um representante da humanidade”.¹¹⁶ Temos aqui o que Michaud, como visto anteriormente, considera a transmutação do “caráter desinteressado do julgamento estético kantiano” em “uma tomada de distância psicológica largamente sujeita à vontade”,¹¹⁷ que poderia, porém, confundir o caráter involuntário do juízo, tão importante para Greenberg.

O juízo desinteressado em Kant se dá no não interesse no objeto que se julga. Considera-se que a obra de arte não serve a nenhuma outra coisa que não o prazer estético, ela não tem função, o que garante a autonomia da arte. Esse tipo de desinteresse também existe em Greenberg, que não aceita que a arte tenha uma função. Porém, o que se tem no distanciamento do “Eu particular” é um desinteresse do eu, o espectador abandona sua individualidade e, assim, se aproxima da humanidade como um todo. Seu juízo não é subjetivo, pois não lhe

¹¹⁵ Idem, *ibidem*, p.56.

¹¹⁶ Id., *ibid.*, pp.56-57.

¹¹⁷ MICHAUD, *op.cit.*, p. 137.

pertence, e é objetivo na medida em que, como em Kant, a humanidade deve aquiescer.

O fato de Michaud nos dizer que esse distanciamento do “Eu particular” é “largamente sujeito à vontade” nos leva a questionar o caráter involuntário do juízo. Se a intuição estética, como visto, é involuntária, como pode o espectador afastar-se por vontade própria de seu eu e buscar uma posição de julgamento universal voluntariamente? Haveria então dois momentos distintos no juízo?

Talvez essa objetividade do impessoal e aproximação de uma humanidade comum aqui descrita por Greenberg se aproxime menos do caráter desinteressado do juízo, como quer Michaud, e mais de outro aspecto da teoria kantiana. Como explica Jens Kulenkampff, quem julga pelo gosto, em Kant, “faz isso guiado pela *ideia* de uma voz universal ou pela *ideia* de um sentido comum. Isso significa que ele faz de conta que existe uma concordância estética universal e um sentido universalmente humano”.¹¹⁸ É esse aspecto do juízo de gosto kantiano que parece ter sido levado em conta por Greenberg ao falar do afastamento daquele que julga de seu “Eu particular”, que possibilita que ele seja um representante da humanidade. Pode-se considerar que, diferentemente do que afirma Michaud, não é uma postura psicológica sujeita à vontade, mas uma postura que se toma involuntariamente no exato momento do juízo e que garante sua impessoalidade.

Subjetivo e objetivo fazem parte da antinomia kantiana, que assim comenta Dominique Chateau

o julgamento estético é desinteressado [não é ligado a interesse no objeto], portanto subjetivo. Mas ao mesmo tempo, [...] o julgamento estético é objetivo, no sentido de que aquele que

¹¹⁸ KULENKAMPFF, J., “Do gosto como uma espécie de *sensus communis* ou sobre as condições da comunicação estética”. In: ROHDEN, Valério (org.). **200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant**. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, Instituto Goethe/IBCA, 1992, p.79.

experimenta essa espécie de satisfação deve considerar que ela 'está fundamentada em alguma coisa' que ele pode também supor em todas as outras' [pessoas]¹¹⁹

Essa "alguma coisa" é a voz universal, o sentido comum, que aparece em Kant como *sensus communis*, que garante a objetividade do juízo. Em Greenberg, será o consenso que desempenhará esse papel.

No artigo que se segue em *Estética Doméstica*, "Pode o gosto ser objetivo?", Greenberg começa traçando as origens do uso da palavra "gosto". Segundo ele, o termo teria entrado nas discussões sobre arte no século XVII, e no século seguinte "passou a ser o termo consagrado para a faculdade do juízo estético"¹²⁰. Todos os problemas que existem na experiência com a arte podem ser resumidos, segundo ele, em problemas do gosto, o que essencialmente são um problema só: "se os vereditos de gosto são subjetivos ou objetivos". Essa é a questão para Kant na Terceira Crítica, porém Greenberg diz que ele não resolveu de modo satisfatório o problema, uma vez que "postula uma solução sem prová-la, sem aduzir algo que a comprove"¹²¹.

O que se segue é uma explicação de Kant feita por Greenberg e que leva Thierry de Duve, no artigo "Wavering Reflections", a dar ao crítico uma "lição de filosofia", na qual dedica alguns parágrafos para explicar, ele mesmo, o que Kant de fato faz em sua Terceira Crítica, desmentindo o ataque de Greenberg. Aqui basta dizer que, para De Duve, o crítico americano refuta Kant tendo por base a experiência, e que sua leitura do filósofo é uma leitura empirista, esclarecendo que Kant teria sido o primeiro a levar a sério a antinomia do gosto (subjetivo e objetivo), "o que significa que os dois lados estão certos".¹²² Seria válido, porém,

¹¹⁹ CHATEAU, D., "O objetivismo de Kant". In: CÉRON, Ileana Pradilla & REIS, Paulo (org). **Kant: crítica e estética na modernidade**. São Paulo: Editora SENAC, 1999, p.69.

¹²⁰ GREENBERG, "Pode o gosto ser objetivo?". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.65.

¹²¹ Idem.

¹²² DE DUVE. "Wavering Reflections". In: DE DUVE, op.cit., p.109.

desconsiderar o que escreve Greenberg sobre estética porque ele não soube interpretar Kant corretamente? Nem De Duve, assumindo os erros do crítico, o desconsiderou de seus escritos. Greenberg tem uma leitura particular de Kant, uma leitura empirista que, embora contenha erros filosóficos, como aponta De Duve – pois ele, apesar de autodidata, não era um especialista – contém também torções e interpretações de Kant que o forçam na direção daquilo que interessava a ele como crítico e que, também por isso, ampliam a compreensão sobre a relação espectador/obra de arte.

O descontentamento de Greenberg

Para Greenberg, ainda que a questão do gosto seja essencial para avaliação e criação da arte, a relutância dos outros em abordá-la persiste. Tratar do gosto é evitado nos círculos da arte, mesmo que os argumentos frutos de operações de gosto existam no discurso formal, e na escrita a respeito da arte, e que esses mesmos discursos não sejam possíveis sem se presumir vereditos de gosto. O fracasso em lidar de forma conclusiva com essa questão é considerado pelo crítico como uma das causas de alguns dos traços mais importantes da arte dos anos 60 e 70, e das discussões sobre arte de então. Porém, tendo em vista o descontentamento de Greenberg com aquilo que estava sendo produzido em arte desde o final dos anos 60, pode-se imaginar que os traços aos quais ele se refere são aqueles encontrados na arte conceitual e pop, e as discussões que se desenrolaram em torno delas, inclusive com as críticas negativas do próprio Greenberg.

O crítico parece não ver nessa arte a qualidade que via em artistas como Pollock, Morris Louis e outros que entraram em seu “corpus” do modernismo. Na oitava noite dos Seminários, Greenberg diz acreditar que nem toda arte pop é ruim mas sim “agradável e pequena”, ou seja, não boa o suficiente para “manter em movimento a arte elevada”. “Não é uma

iniciativa realmente corajosa e, em seu mecanismo, as mais elevadas expectativas do gosto para um determinado meio ficam, na verdade, desequilibradas”¹²³. Sabemos, desde “Vanguarda e Kitsch”, o quanto o esforço para manter as exigências do gosto elevadas é importante para o crítico, assim como sabemos que, para ele, experiência estética não se desvincula de valor estético, por isso a resistência em aceitar uma arte que proponha uma experiência que derive mais de conceitos e raciocínio do que da percepção.

Parte dos artistas do fim dos anos 60 e começo dos anos 70 – período marcado pela nova esquerda e pelas manifestações dos jovens pelo mundo – buscavam fazer oposição à experiência estética do Modernismo. Contra a fruição desinteressada apregoada por Greenberg e Michael Fried, defendia-se uma arte que demandava do espectador a sua participação, uma arte “engajada” politicamente. Com isso, buscavam também a subversão da autoridade da arte, dissolvendo o muro que separa arte erudita e cultura popular, diferença essa, como vimos, acentuada no texto “Vanguarda e Kitsch”.

A arte pós-modernista empreende o retorno à figura humana – apesar de esta nunca ter desaparecido por completo, estando sempre à margem da “linha da evolução” delineada pela crítica Modernista, como com De Chirico e Dalí – e rejeita a ideia de evolução sem rupturas na arte (ideia fundante da teoria Modernista greenberguiana), buscando anular o mito da vanguarda. A crítica e teórica americana Rosalind Krauss vê o Pós-Modernismo como o momento do fim das vanguardas¹²⁴, durante uma era pós-liberal e pós-progresso. Também são características a presença do mito, seja ele de que origem for, e o retorno aos antigos, principalmente às estéticas romana e grega.

Embora a representação Modernista da arte moderna, tal como feita

¹²³ GREENBERG, “Oitava Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 246.

¹²⁴ Cf. KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985.

por Greenberg, seja altamente seletiva, excluindo artistas como De Chirico e os surrealistas, não se pode negar a relevância das questões deixadas pela primeira geração da Escola de Nova York, da qual ele faz parte, e que foram abandonadas pela arte pós-modernista, preocupações quanto à natureza da expressão e do significado da arte. Greenberg apelida a arte que está sendo feita no fim dos anos 60, principalmente a arte pop, de arte “novidadeira”, cujo efeito “é apenas momentâneo, uma vez que novidade, diferente de originalidade, não é durável.”¹²⁵ Por esses motivos talvez é que Greenberg vai ainda promover um debate de suas ideias nos Seminários.

O grande cisma pelo qual estava passando o debate crítico americano de arte no final dos anos 60 ficou evidente com o número do verão de 1967 da revista *Artforum*, especial sobre a escultura americana, que trazia artigos de defensores e contrários ao abstracionismo, como Fried, pelo lado dos Modernistas, e Robert Morris, pelo lado dos Minimalistas, anti-Modernistas. Estes acusavam aqueles de elitismo, ao separar radicalmente a arte culta da cultura popular. Porém, os Minimalistas, atacavam os Modernistas, não pareciam capazes de apresentar opções ao público leigo ao frustrar suas expectativas em relação à arte com objetos que no primeiro momento não possuíam nada de artístico. Para os Modernistas, incluindo Greenberg, a qualidade de uma obra é medida pelo efeito que gera sobre o espectador, o que contrariaria as acusações à arte abstrata como sendo hermética e inacessível.

Quando se afirma que a arte pode viver sem o gosto, escreve Greenberg no ensaio de *Estética Doméstica* sobre a objetividade, o que se está dizendo “sem saber, é que a arte pode sobreviver sem a arte, ou seja, que a arte pode sobreviver sem oferecer as satisfações que somente

¹²⁵ GREENBERG, “After Abstract Expressionism”. In: O'BRIAN, op.cit., v.4, p. 134. Nossa tradução.

ela oferece”.¹²⁶ Em um artigo posterior aos Seminários, de 1980, intitulado “Modern and Postmodern”, Greenberg deixa claro que o Pós-Modernismo representa uma retração na qualidade da arte, da maior qualidade que se encontrava no Modernismo, para uma menor qualidade. “A noção de pós-moderno nasceu e se espalhou no mesmo clima relaxado de gosto e opinião em que a arte Pop e seus sucessores prosperaram”¹²⁷, diz ele.

Ali ele define o modernismo menos pela autocrítica e mais, voltando-se a “Vanguarda e Kitsch”, como resposta a uma crise, à confusão dos padrões trazida pelo romantismo, que academizou e embaçou os padrões artísticos, para manter os padrões estéticos elevados. Assim, o modernismo surge como um esforço que se desvinculava das novas demandas do mercado, marcadas pelo gosto inculto e conservador da burguesia, ao qual, segundo Greenberg, a arte pós-modernista se dobrou. Se a arte Modernista demanda grande empenho do espectador para sua fruição, o que pode levar muitos a acusá-la de hermetismo, o Pós-Modernismo é uma forma de entretenimento, uma expressão do desejo de relaxar que sempre existiu na humanidade, uma maneira de “justificar a preferência por uma arte menos exigente sem ser chamado de reacionário ou retardado”¹²⁸.

O texto de 1980 ajuda a entender o contexto no qual os Seminários foram proferidos. Desde meados dos anos 60, Greenberg havia se afastado do debate público sobre os novos artistas que surgiam e, quando se manifestava sobre eles, era rechaçado. Nos anos 70, ele já era ignorado por grande parte do círculo de arte e, por isso, é importante entender o que pensava sobre a arte do momento, que, para ele, desprezava o gosto. Apesar de toda relutância em enfrentar o gosto e apesar de ele ter sido preterido das discussões sobre arte, Greenberg defende, em “Pode o gosto ser objetivo?”, a importância do retorno à

¹²⁶ GREENBERG, “Pode o gosto ser objetivo?”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.74.

¹²⁷ GREENBERG, “Modern and Postmodern”. **Arts** 54, No.6, New York, february 1980. *Nossa tradução*.

¹²⁸ Idem.

questão, já que o gosto continua a ser decisivo, provavelmente de forma mais óbvia do que nunca.

A objetividade do gosto

Os acordos de gosto passaram a ser mais importantes e patentes do que os desacordos com a perda da influência sobre o público, mais fortemente a partir do século XIX, do significado não-estético de uma obra, desacreditado em favor do puro valor estético. Como significados não-estéticos, podemos considerar razões religiosas, políticas, nacionalistas, morais etc. A partir do momento em que esses significados perdem força como motivos para desacordo e a arte passa a valer mais por si mesma, quando sua autonomia é cada vez mais aceita e garantida, a questão do consenso ganha maior espaço.

Uma vez que o acordo vem superando o desacordo, “a resolução do problema da objetividade do gosto salta aos nossos olhos”¹²⁹, segundo Greenberg, pois, como vimos, a objetividade está intimamente ligada ao consenso que se evidencia e se confirma no decorrer do tempo. As obras que se destacaram em seu tempo ou na posteridade por sua excelência continuam a impor-se àqueles que as observam, escutam ou leem com profundidade e interesse. As novas gerações confirmam o valor de Beethoven, por exemplo, ou de Raphael, em contato com suas obras e não apenas pela transmissão do que os outros falam. A única explicação possível para a durabilidade que cria e mantém o consenso é o fato de o gosto ser objetivo; na durabilidade do consenso do gosto reside a prova de sua objetividade.

A cada geração, com o passar do tempo, os juízos não são recebidos pura e simplesmente para que o consenso se mantenha mas sim confirmados em relação a artistas e obras antes exaltadas a partir de sua

¹²⁹

GREENBERG, “Pode o gosto ser objetivo?”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.68.

própria experiência, com base no exercício do gosto de cada geração em contato renovado com as obras. O gosto praticado - "o gosto das pessoas suficientemente atentas, suficientemente concentradas, ou que se dedicam o máximo possível à arte" - fala como que em uníssono. Greenberg pergunta: "e de que outra forma seria possível explicar a unanimidade senão pela objetividade máxima do gosto?"¹³⁰

Os desacordos existem - não se pode negar - e surgem majoritariamente às margens do consenso, sobretudo ao se tratar de arte contemporânea e recente, uma vez que o tempo nivela de maneira contínua os desacordos, e os que permanecem versam sobre classificação, como, por exemplo, a pergunta por qual é melhor: Mozart ou Beethoven? Assim, os testes objetivos de gosto "são intrinsecamente empíricos e não podem ser aplicados com o auxílio de regras nem de princípios"¹³¹. Para Greenberg, o que forma o consenso do gosto ao longo do tempo é o melhor gosto, aquele que "se desenvolve sob a pressão da melhor arte e é o gosto que melhor se sujeita a essa pressão"¹³², sendo ele e a melhor arte indissolúveis. Mas quem detém o melhor gosto? Como visto anteriormente sobre o *Kunstwollen* de Riegl, Greenberg responde que o melhor gosto não pode ser vinculado a indivíduos isolados, mas apenas a um grupo, já que funciona num determinado período e espaço como o ar, "que circula e se faz sentir pelas vias sutis e impenetráveis próprias a uma atmosfera"¹³³.

Para o crítico, o cânone dos grandes nomes das artes, "espécie de panteão", se forma graças ao consenso. "Ali estão os mestres, e estão ali em virtude daquilo que deve necessariamente ser um consenso do gosto, e nada mais"¹³⁴.

O consenso que se forma ao longo tempo não apenas confirma as

¹³⁰ Idem, ibidem, p.70.

¹³¹ Idem.

¹³² Idem.

¹³³ Idem, ibidem, p. 71.

¹³⁴ Id., ibid., p. 73.

obras de qualidade e os nomes dos grandes mestres das artes, como também confirma o caráter objetivo do gosto, demonstrando que ele é partilhado pelos demais e não subjetivo. Segundo Greenberg, insistir na subjetividade do juízo seria aceitar que “a permanência de Homero, Ticiano ou Bach pudesse ser o resultado do que teria sido a convergência acidental de uma profusão de experiências estritamente privadas e solipsistas”¹³⁵.

Seria o consenso capaz de dar valor a uma obra? Se o indivíduo em sua experiência estética não gosta do que tem diante de si, porém o consenso determina que aquilo é bom, o que fazer? O aprimoramento do juízo aparece, como se verá adiante, como uma forma de acertar os ponteiros de seu juízo com o consenso, ou seja, objetivando-o cada vez mais. Mas, se a arte é autônoma, qual a relevância do consenso?

Greenberg morreu em 1994. Após os Seminários de Bennington, nos anos 70, ele parou pouco a pouco de escrever críticas a uma arte que não via mais com tanto interesse e se afastou do debate público. Mas por vezes ministrava palestras e participava de debates em universidades, como o promovido por Thierry de Duve em março de 1987¹³⁶ e registrado no livro *Clement Greenberg between the Lines*. Em maio de 1993, por conta do *Colóquio Greenberg*, organizado pelo Musée d’Art Moderne de Paris, que contou com a presença de diversos críticos e teóricos comentando sua obra, como Rosalind Krauss e Jean-Pierre Ciqui, Greenberg foi entrevistado por Ann Hindry em Nova York, e demonstrou estar profundamente ligado às suas teorias dos anos 70.

Durante a entrevista, Greenberg diz que o juízo estético acontece “quando se faz o ligeiro esforço de centrar a própria atenção no que se tem diante de si, então se gosta ou não se gosta (...) não decidimos se vamos gostar ou deixar de gostar... Não temos poder de decisão”¹³⁷. A

¹³⁵ Id., *ibid.*, p. 71.

¹³⁶ Cf. DE DUVE, *op.cit.*, pp. 121-158.

¹³⁷ GREENBERG, “Entrevista com Clement Greenberg por Ann Hindry”. In: FERREIRA

experiência estética, portanto, não tem relação com a lógica e, sim, com a percepção e a intuição. Não se pode negar que existam fatores externos, não estéticos, que estão em jogo quando da experiência estética, como a pressão do mercado e dos formadores de opinião, mas é preciso tentar ignorá-los. Assim, "trata-se então de trabalhar sobre si, e não é tão difícil assim"¹³⁸, diz Greenberg. Trabalhar sobre si, aqui, como visto, buscando livrar-se do "Eu particular" para estar em consonância com a humanidade.

Tendo avaliado diversos textos da carreira de Clement Greenberg, em especial aqueles nos quais ele se dedica mais apuradamente à questão do juízo estético, fica claro o caráter involuntário do gosto que emite juízos estéticos, ainda que apareça uma possibilidade de seu aprimoramento. Como um juízo involuntário pode ser aprimorado?

Com o esclarecimento do que seja o juízo para Greenberg, sem deixar de lado as particularidades de sua leitura de Kant, podemos, então, avançar em busca de compreender a possibilidade de aprimoramento do juízo estético que se delineia em sua teoria, e a importância deste para o trabalho do crítico de arte. "O bom crítico [diz Greenberg na Segunda Noite de Seminários] chama a sua atenção para algo em sua própria experiência que você apagou, e o remete novamente à obra com a atenção aguçada".¹³⁹

& COTRIM, op.cit., p.144.

¹³⁸ Idem, ibidem, p.145

¹³⁹ GREENBERG, "Segunda Noite". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 157.

3. O Aprimoramento do Gosto

O juízo estético é, como visto até aqui, intuitivo e objetivo, fruto do contato direto com a obra de arte, não podendo ser alterado através da reflexão, mas apenas através da revisitação da obra, criando-se, assim, uma nova intuição. “Um juízo estético pode ser alterado, ou confirmado, apenas por meio do contato renovado com a obra de arte em questão, e não através da reflexão nem sob a pressão do argumento.”¹⁴⁰

Se existe uma arte boa, a Grande Arte segundo Greenberg, aquela que tem qualidade, e essa arte é confirmada como superior ao longo do tempo através do consenso de juízos que se cria em torno dela, o que um indivíduo pode fazer para que seu juízo seja igual ao consenso? Como seu juízo pode valorar uma obra que o consenso garante que seja arte boa? O gosto pode ser aprimorado para que emita juízos acertados? E, ainda, como ser capaz de separar o bom do ruim em arte? Essas perguntas rondam o leitor de Greenberg desde seus primeiros artigos, porém ele apenas responderá a essas questões em seus escritos tardios.

Em debate na Universidade de Ottawa em 1987, Thierry de Duve pergunta a Greenberg qual seria seu conselho aos jovens que queiram cultivar seu gosto e habilidades estéticas, ao que ele responde: “Vejam o máximo de arte que puderem”¹⁴¹.

Ainda em “Vanguarda e Kitsch”, há apenas uma breve menção ao que poderia ser o aprimoramento do gosto, apresentado ali como uma educação do gosto, como, nas palavras do Greenberg de 1939, um “aprender a apreciar”, que demanda condicionamento, que, mais tarde, aparecerá como empenho.

(...)o camponês logo descobre que a necessidade de trabalhar arduamente o dia inteiro para seu sustento, e as circunstâncias

¹⁴⁰ GREENBERG, “O Juízo Estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.55.

¹⁴¹ GREENBERG, “Debate with Clement Greenberg”. In: DE DUVE, op.cit., p. 156.

rudes e desconfortáveis em que vive não lhe proporcionam suficiente tempo livre, energia e tranqüilidade para aprender a apreciar Picasso. Afinal, isso exige uma dose considerável de 'condicionamento'.¹⁴²

Mas é só quando Greenberg assume a tarefa de discutir estética, e dedica os seminários de Bennington a isso, que se pode vê-lo desenvolver tais questões e apresentar seu posicionamento sobre a possibilidade de aprimoramento do gosto.

Em sua introdução a *Estética Doméstica*, Harrison afirma que a única maneira apropriada pela "qual se pode adquirir uma noção do valor da arte é a reação pessoal na ocasião do contato direto". E acrescenta: "Ele [Greenberg] manifestava impaciência diante dos que não se empenhavam o bastante por esse contato"¹⁴³. Visto que não é possível controlar o juízo estético, é possível, porém, aprimorar o gosto para que a cada nova intuição, ele, cada vez mais refinado, seja capaz de distinguir cada vez melhor entre o bom e o ruim. A noção de empenho do espectador no contato com a arte aparecerá como elemento central nesse desenvolvimento.

O gosto pode ser aprimorado através da frequente exposição à arte, seja por uma "ampliação do campo da experiência", ou seja, visitando obras distintas, seja por "repetidos contatos com as mesmas obras"¹⁴⁴. Além disso, é importante o empenho, necessário para discernir o bom do ruim, um empenho na comparação. Mas como operar por comparação se não há critérios definidos? Parece-nos que a comparação de que fala Greenberg aqui não é uma comparação entre as obras, e, sim, a comparação entre juízos. Compara-se, portanto, o gostar mais ou menos e como se gosta. Por isso, a importância, também, de não se negar o

¹⁴² GREENBERG, "Vanguarda e Kitsch". In: FERREIRA & COTRIM, op.cit., p.39. aspas do autor.

¹⁴³ HARRISON, C., "Introdução: O Juízo na Arte". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.14.

¹⁴⁴ Idem, ibidem, p.16.

esforço de descrever, pelo menos para si mesmo, com a maior fidelidade possível, o que se sente diante da obra.

O momento da enunciação

Como visto anteriormente, os juízos estéticos têm um caráter involuntário e, assim sendo, através deles seria possível saber o quão cultivado é o gosto. Mas, apesar de a intuição do juízo estético ser involuntária, a sua enunciação é passível de controle pelo espectador. Por vezes, o juízo intuído não é o mesmo que o enunciado e os obstáculos para que o espectador possa se exprimir honestamente são diversos: de vergonha e insegurança num meio que lhe parece hostil a pressão de autoridades ligadas ao sistema das artes. Assim, muitas vezes, o espectador busca se encaixar em um consenso que ele imagina existir entre as pessoas ao seu redor e acaba por mentir sobre sua avaliação de uma obra de arte.

Para Greenberg, o momento da expressão do juízo, assim como ter sua intuição, porém, só cabe ao indivíduo e a ele apenas, em completa liberdade, mesmo que por vezes sintam-se constrangido a ser desonesto na hora de expressá-lo, até para si mesmo. É preciso, antes de tudo, assumir seus juízos, ainda que apenas para si, para ser capaz de revê-los num novo contato com a obra, ou no contato com obras nunca antes vistas.

O veredito de uma pessoa sobre uma obra de arte só pode ser alterado num novo contato com a obra. Essa “não é apenas a única alternativa legítima, é a única alternativa honesta.”¹⁴⁵ Um juízo estético só pode ser deslocado, modificado ou testado por outro juízo de valor estético da mesma pessoa, porque “a experiência de um juízo de valor não pode ser comunicada nem transferida de uma pessoa para outra”¹⁴⁶,

¹⁴⁵ GREENBERG, “Segunda Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.149.

¹⁴⁶ GREENBERG, “A Linguagem do Discurso Estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.125.

lembra o crítico no ensaio "A Linguagem do Discurso Estético", fruto da oitava noite dos Seminários e publicado em 1979, na *Arts Magazine*.

Pode acontecer em discussões sobre arte, porém, que o juízo de uma pessoa conduza outra a visitar a obra de arte com atenção redirecionada.

Quando, ao sustentar seu juízo acerca de uma obra de arte, uma pessoa aponta aspectos que lhe agradam ou desagradam, ela tenta (sabendo ou não) influenciar a sua atenção. (...) E sua atenção *influenciada* pode expor sua intuição ou seu gosto a aspectos de uma obra de arte para os quais eles não teriam se direcionado, ou sido direcionados, naquele momento particular.¹⁴⁷

Assim, o que é possível que uma pessoa faça não é influenciar o juízo de outra, que continua o mesmo até que ela revise a obra mas sim influenciar a atenção da outra, para que, no novo contato direto com a obra, a atenção da percepção desse interlocutor esteja direcionada a determinados aspectos para os quais não estava antes e, dessa forma, seu novo juízo pode diferenciar-se do anterior, ou, quem sabe, mesmo assim, continuar o mesmo.

Portanto, faz parte do trabalho de um crítico de arte influenciar a atenção do espectador e não seu juízo, apontando caracteres de uma obra que possam passar despercebidos por ele, para que, no contato com a obra, e apenas diante dela, sua intuição possa emitir um juízo a partir de uma atenção influenciada.

O fato de uma pessoa alterar seus vereditos de gosto sem que repita o contato com a obra em questão, sem que revise seu juízo anterior diante da obra através de um novo juízo que seja completamente seu, gera uma mentira capaz de ferir mais do que qualquer outra em longo prazo, segundo Greenberg, já que o espectador se deixa convencer a passar a não gostar de uma coisa da qual gostava, ou a gostar do que não

147

GREENBERG, "O Juízo Estético". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.55.

gostava.

Em um meio social fortemente ligado às artes, por exemplo, entre curadores e críticos de arte, não se espera das pessoas que elas digam gostar mais de, por exemplo, Norman Rockwell que de Rembrandt (para ficar nos artistas sempre mencionados por Greenberg) e, assim, inserido nesse contexto, por vezes a pessoa se recusa a aceitar seu veredito. Porém, ao não confessarem suas preferências sequer para si mesmas, as pessoas deixam de revisitar a obra buscando reconhecer o que falta na maneira como observam, no exemplo, Rembrandt; elas perdem, assim, a oportunidade de mudar alguma coisa e acabam não fazendo nada, conformando-se a um veredito desonesto.

Dito isso, Greenberg não quer dizer que após olhar muitas vezes uma obra passa-se simplesmente a gostar dela mas sim que “uma das coisas que impedem que as pessoas aprendam a ver, e talvez a ler e escutar, é essa vergonha cultural”¹⁴⁸.

Em uma fala sobre o gosto na Universidade de Western Michigan em 1983, Greenberg dá o exemplo de alguém que vê um Raphael e diz a si mesmo que aquilo tem de ser bom porque as autoridades¹⁴⁹ – conservadores de museus, *marchands*, colecionadores, críticos de arte – dizem ser bom, e porque Raphael é muito famoso, apesar desse alguém não poder ver a qualidade por si mesmo. Essa seria, para o crítico, uma das piores maneiras de começar e continuar a olhar a arte, simplesmente seguindo um cânone pré-estabelecido, porque, dessa forma, não se está dando atenção àquilo que se vê, e, sim, dando maior relevância ao que os outros dizem.

Porém, como se sabe do que foi visto anteriormente, na estética greenberguiana, o consenso tem uma importância crucial, talvez seja por

¹⁴⁸ GREENBERG, “Segunda Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.149.

¹⁴⁹ Para uma discussão sobre o Sistema da Arte e suas autoridades. Cf. CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005; ARANTES, O. B. F. . “A virada cultural do sistema das artes”. **Margem Esquerda**, São Paulo, v. 6, p. 62-75, 2005.

isso que ele não deixe de lembrar que, quando as "autoridades dizem que alguém é bom e você não consegue vê-lo por si mesmo, ajuda, é quase essencial, que você volte e olhe de novo, e de novo"¹⁵⁰. Mesmo que após esses retornos se decida que esse Raphael não é mesmo bom, "ao menos, você tentou e você foi honesto, e com você mesmo acima de tudo"¹⁵¹.

Vê-se aqui a relevância da experiência pessoal na teoria de Greenberg, marcada pelo empirismo. Ainda que o consenso seja a prova da objetividade do juízo, é o veredito individual no momento da experiência do espectador diante da obra, mesmo que essa visita se repita diversas vezes, que reina soberano. Para o crítico, o essencial para aqueles que verdadeiramente se interessam pela arte é que relatem para si mesmos, com a maior precisão possível, sua vivência da arte, como vemos Greenberg fazer em suas críticas. Ele diz ser preciso prestar atenção ao que ocorre consigo ao passar por essa vivência, o que "qualquer um pode aprender a fazer", sem esquecer que a "experiência é a única e exclusiva fonte da verdade acerca da arte *qua* arte."¹⁵²

O crítico conta como desenvolveu seu gosto ao falar de sua experiência na terceira noite dos Seminários. Ele diz que o expôs à correção ao voltar para rever obras sobre as quais havia desacordo entre ele e outras pessoas, e através de novas experiências. "Meu gosto ficou exposto à correção por novas experiências e pelo desacordo com outras pessoas que diziam: olha eu discordo de você, e então eu voltava para a obra de arte que era objeto do desacordo"¹⁵³. O que ele frisa ali é que o gosto não se aprende com outra pessoa, não se aprende pela comunicação, mas sim que a única maneira de se desenvolver o gosto é por si mesmo, através de sua própria experiência, com o empenho e

¹⁵⁰ GREENBERG, "Taste". Transcrição de palestra na Universidade de Western Michigan em 18 de janeiro de 1983. Disponível em: <http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.html>. Acesso em: 27 nov. 2012. *Nossa tradução*.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² GREENBERG, "Segunda Noite". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.150.

¹⁵³ GREENBERG, "Terceira Noite". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 172.

disposição para reconsiderar seus vereditos.

Em entrevista concedida em 1993, às vésperas do Colóquio Greenberg realizado no Museu de Arte Moderna de Paris, ele fala do trabalho do crítico, que deve desenvolver seu gosto como qualquer outra pessoa interessada em arte, já que as qualificações de um crítico estão diretamente ligadas ao gosto; sua vocação "é mostrar, tanto na arte contemporânea como na arte do passado, o que ele prefere, contrapondo-o ao que não prefere e, de certo modo, convidar o leitor a ver se está de acordo com ele."¹⁵⁴ Esse convite do crítico a seu leitor é um convite à revisitação da obra, para que seja emitido um novo juízo; mas, sabe-se que, na prática, o espectador pode ir já para o primeiro contato com a obra com sua atenção influenciada ou, na impossibilidade de uma segunda visita, ele pode avaliar seu juízo e perceber em que medida e porque seu juízo se afasta ou se aproxima do juízo exposto pelo crítico, ainda que nessa avaliação não possa modificá-lo.

Considerando-se isso, até que ponto o consenso não opera da mesma maneira que um crítico ou um colega de debate, influenciando a atenção do espectador? Em outras palavras, o consenso se manteria indefinidamente porque ele, na forma de cânone, funciona como uma manipulação da atenção dos espectadores ao longo do tempo.

Empenho e paciência

Além do relato sincero da experiência diante da arte, é necessário empenho em buscar discernir o bom do ruim, o empenho na comparação. No ensaio "A identidade da arte", de 1961, Greenberg fala do empenho na humildade e na paciência requeridos no aprendizado necessário para vivenciar ou avaliar a arte. Portanto avaliar arte é, embora feito através de um juízo estético intuitivo, como ficou claro anos mais tarde, um

¹⁵⁴ GREENBERG, "Entrevista com Clement Greenberg por Ann Hindry". In: FERREIRA & COTRIM, op.cit., p. 144.

aprendizado.

Na sexta noite nos Seminários de Bennington, ele afirmará, em outras palavras, que “gosto é algo que se cultiva, que não é inato.”¹⁵⁵ Ainda no ensaio de 1961, que trata dos juízos precipitados sobre arte abstrata, Greenberg diz que ninguém tem o direito de ser ouvido quando o assunto é arte abstrata, “sem experiência o suficiente para ser capaz de diferenciar o bom do ruim” nessa arte, deixando claro que experiência ali quer dizer “experiência que envolve certo esforço”¹⁵⁶.

Ele prossegue descrevendo pessoas que conhece que, embora frequentem museus e galerias, nunca são capazes de expandir seu gosto “além de certos limites” por preguiça, “porque eles se tornaram muito preguiçosos para tentar discriminar o bom do ruim em tipos de arte com os quais não estão familiarizados”¹⁵⁷; ou seja, ao se deparar com uma arte com a qual não se está acostumado é preciso esforço para distinguir o bom do ruim, e esse esforço é tal que há pessoas que são preguiçosas demais para fazê-lo. A essas pessoas que não fazem o esforço necessário para aprimorar seu gosto resta apenas a opinião, que, como afirma o crítico na nona noite dos Seminários, “ocorre a pessoas que pararam de aprimorar [developing] o seu gosto”¹⁵⁸.

Assim, a opinião surge como o resultado de um juízo sem esforço, de um gosto preguiçoso que não se desenvolve. Pode-se dizer que, ao contrário do juízo de um gosto que busca o aprimoramento constante pelo esforço da comparação, pela dedicação e não apenas pela visitaçãõ de obras, a opinião é fruto de um gosto acomodado, que se recusa a novos desafios.

O gosto não oscila, embora os juízos possam mudar após uma revisitaçãõ e reconsideraçãõ de determinada obra. O gosto, ao contrário,

¹⁵⁵ GREENBERG, “Sexta Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.219.

¹⁵⁶ GREENBERG, “The Identity of Art”. In: O’BRIAN, op.cit., v.4, p. 119.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ GREENBERG, “Nona Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.272. Original: GREENBERG, **Homemade esthetics : observations on art and taste**. New York: Oxford University Press, 1999, p.192.

se desenvolve, expande e cresce. Ele muda apenas no sentido em que se corrige durante o processo de seu crescimento. O gosto se refina e se abre, à medida que se envelhece e se olha para mais e mais obras de arte, assim, mais se gosta de arte, sem ter de baixar seus padrões, mais capaz o gosto se torna de discriminar à medida que se desenvolve. Porém, discriminar não deve ser entendido aqui num sentido exclusivo, que elimina mas sim inclusivo. Ao ser capaz de distinguir o bom do ruim, ao desenvolver o gosto, abre-se o gosto para o novo, com honestidade para se olhar uma escultura ou pintura, ou qualquer outro formato, de uma cultura diferente, da mesma forma como se olha arte contemporânea ou os grandes mestres da pintura ocidental.

O gosto cultivado não rejeita uma obra antes de lhe dar atenção e olha para uma coisa de cada vez. Não se deve, portanto, considerar toda a obra de um artista como boa sem olhar cada uma de suas obras, e mesmo que se tenha visto todas, quando há uma nova, ou quando resta uma nova a ser vista, não se pode considerá-la boa pelo retrospecto do artista mas sim considerá-la como uma obra individual, e julgá-la por si apenas. Assim, busca-se, parece-nos, eliminar ou diminuir o poder de influência das autoridades do sistema das artes e, ao mesmo tempo, pode-se dizer, da força do consenso.

Greenberg sugere que o leitor não-familiarizado com a arte abstrata, por exemplo, aprenda a separar o bom do ruim nessa arte, ou em qualquer outra com a qual não esteja familiarizado, o que, considera, é edificante e particularmente prazeroso.

Deixemos o leitor para quem a arte abstrata ainda é um mistério tentar isso por si mesmo. Deixemo-lo praticar "no" gosto fazendo o esforço de decidir, onde quer que ele veja mais de uma obra de arte abstrata, qual ele gosta mais. E então deixemos que ele volte depois para ver se ele vai mudar de ideia. É um jogo que demanda tempo e paciência, mas eu não conheço nenhum outro que seja

mais proveitoso¹⁵⁹

Proveitoso porque, ao praticar o olhar, ao “olhar de novo, olhar sempre... tantas coisas quanto possível”¹⁶⁰, aprimora-se o juízo, e o “olho praticado tende sempre ao bom definitivo e certo em arte”¹⁶¹. Portanto, ao escolher de qual obra se gosta mais, ao decidir o que é bom e o que é ruim em arte, pratica-se a comparação. Aqui vale lembrar que, como já visto, “o juízo estético significa encontrar matizes e gradações (...) com um sentido de comparação (e não há refinamento da sensibilidade estética sem a prática da comparação)”¹⁶², o que Greenberg repete no ensaio “O Juízo Estético” ao dizer acreditar “que o gosto só pode ser desenvolvido [developed] por meio da formulação de juízos comparativos”¹⁶³.

O que se compara quando se faz o esforço de distinguir o bom do ruim em arte é a qualidade, e é justamente ela que confere valor único à arte e por meio da qual o consenso determina, através do tempo, o que é, nas palavras de Greenberg, “bom definitivo e certo em arte”. Na terceira noite dos Seminários de 1971, Greenberg caracteriza a qualidade como sendo “constituída por prazer, alegria, entusiasmo, encanto, elevação, afeto, pela satisfação extraída da arte”¹⁶⁴.

O empenho em buscar tais sensações faz parte do empenho em diferenciar o bom do ruim e que aprimora o gosto; assim, “quanto mais gosto você tiver, mais qualidade você reconhecerá, e mais satisfação você irá encontrar na arte”, como uma cadeia de coisas interdependentes que, ao serem aprimoradas, levam ao aprimoramento das outras, e, prossegue, “quanto mais clara e agudamente você for capaz de distinguir a qualidade,

¹⁵⁹ GREENBERG, “The Identity of Art”. In: O’BRIAN, op.cit., v.4, p. 119.

¹⁶⁰ GREENBERG, “Entrevista com Clement Greenberg por Ann Hindry”. In: FERREIRA & COTRIM, op.cit., p. 145.

¹⁶¹ GREENBERG, “The Identity of Art”. In: O’BRIAN, op.cit., v.4, p. 120.

¹⁶² GREENBERG, “A intuição e a experiência estética”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.42.

¹⁶³ GREENBERG, “O juízo estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.50.

¹⁶⁴ GREENBERG, “Terceira Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 169.

mais irá encontrar”¹⁶⁵.

Greenberg enfatiza que o aprimoramento do gosto deve ser um esforço contínuo, sem interrupção, pois os desafios são inesgotáveis, e tais desafios que se colocam ao gosto – tanto na arte do presente quanto na arte do passado – quando superados, proporcionam grande parte da satisfação que se pode ter da arte, e, assim, “a experiência assimilada de uma arte pode informar [inform] decisivamente um juízo estético.”¹⁶⁶

Embora para manter o gosto afiado para o presente seja preciso também olhar o passado, conhecer as obras de artes de outros tempos, ampliando sua experiência, o gosto cultivado não é capaz de fazer previsões; o gosto pode apenas reconhecer a melhor arte quando a vê, ele não “antevê a nova experiência nem controla a experiência presente”¹⁶⁷. Pelo contrário, o que o “gosto na sua forma mais plena, em seu grau mais elevado, quando é atualizado em seu sentido mais pleno”¹⁶⁸ normalmente espera é, justamente, a surpresa.

A vida fora da arte

Para que o aprimoramento seja contínuo, é preciso, além do que foi visto, que o indivíduo também aprimore e amplie “seu sentimento pela vida de modo geral”, que continue “aprendendo também com a vida fora da arte”¹⁶⁹. A sabedoria que advém da assimilação da experiência geral, vale lembrar, não basta sozinha no terreno da arte, mas ela colabora, ainda que seja necessária “certa quantidade de gosto além de sua sabedoria – do gosto que revela a arte”.

Para Greenberg, “logicamente”, o gosto surge primeiro; a sabedoria

¹⁶⁵

Idem.

¹⁶⁶

GREENBERG, “O juízo estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.59.

¹⁶⁷

GREENBERG, “O fator surpresa”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 85.

¹⁶⁸

GREENBERG, “Oitava Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 251.

¹⁶⁹

GREENBERG, “O juízo estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.59.

o informa e o amplia.”¹⁷⁰ Portanto, além da frequência das obras e do empenho na comparação, em separar o bom do ruim, a sabedoria que advém da vida cotidiana nos espaços não necessariamente permeados pela arte também colabora no aperfeiçoamento do gosto, como complemento.

A experiência estética tem, porém, não se pode esquecer, a si mesma como finalidade, e o único proveito que se pode tirar dela é aprimorar o gosto, o que simplesmente serve à própria experiência estética, na qual “tudo o que precisamos fazer é passar por ela e nada mais”¹⁷¹.

Se é verdade que a experiência estética está ao alcance de todos e que o gosto não é inato, podendo ser cultivado, também é verdade que não são todos os seres humanos que desenvolvem seu gosto para além de determinado ponto. Os motivos pelos quais isso ocorre podem ir da falta de interesse pelas artes a poucas oportunidades de contato com elas. No artigo “Pode o gosto ser objetivo?”, Greenberg afirma que “o gosto cultivado não é algo ao alcance das pessoas comuns e despossuídas [ordinary poor] nem de pessoas sem um mínimo confortável de ociosidade”¹⁷².

Apesar de tal afirmação poder entrar na lista daquelas que motivaram e motivam muitos a tacharem Greenberg de elitista, há de se considerar que, se para o aprimoramento do gosto é essencial, segundo ele, o contato constante com obras de arte, paciência, tempo e empenho na comparação, tal aprimoramento será de difícil acesso aos que trabalham em horário sobrecarregado e aos que têm seu acesso

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*, p.62.

¹⁷¹ Idem.

¹⁷² GREENBERG, “Pode o gosto ser objetivo?” In: GREENBERG, *op.cit.* (2002), p. 71. No original (GREENBERG, 1999, p. 28), o que na trad. brasileira aparece como “pessoas comuns e despossuídas” está como “ordinary poor”, ou seja, pobres comuns, comuns qualificando pobres e não pessoas. Se fosse “pessoas comuns” haveria um problema com a ideia do gosto não ser inato, pois se não está ao alcance de pessoas comuns, o aprimoramento só estaria ao alcance de pessoas especiais; porém a questão aqui é econômica.

dificultado, muitas vezes vetado, a museus, galerias e bens culturais.

Posto isso, o autor poderia ter matizado mais a questão, pois, embora as classes sociais mais baixas e trabalhadoras tenham seu acesso a cultura dificultado, como se sabe, esse acesso também não é impossível, principalmente em grandes centros urbanos. O aprimoramento pode estar ao alcance de todos, mesmo que alguns esbarrem em mais obstáculos do que outros.

Como é necessária ao gosto cultivado a visita constante a obras de arte do presente e do passado para a formação de um repertório individual capaz de auxiliar na busca pela qualidade em arte, também está claro haver dificuldades no aprimoramento do gosto para aqueles que estão distantes dos grandes centros, impedidos de terem contato frequente e direto com as obras em museus e galerias.

No debate de 1987, em Ottawa, Greenberg diz, que desde o início da formação organizada dos humanos e, principalmente, com o início das cidades, há uma esmagadora maioria que precisa trabalhar muito para sobreviver, enquanto uma minoria vive bem e confortavelmente; como para desenvolver o gosto em arte é preciso um pouco de ócio e tempo livre, tal desenvolvimento acaba sendo elitista, o que ele lamenta e, concordando com seu interlocutor da plateia, diz ser triste¹⁷³.

Sabe-se, contudo, que o acesso a arte e a bens culturais não se dá apenas em visitas a museus e galerias, e que a cultura de massa, bem como o mercado, absorve e utiliza, a sua maneira, a dita alta cultura e até mesmo a vanguarda. Obras de arte, ou reprodução delas, estão presentes em aberturas de novelas, ilustrando bens de consumo, adornando centros comerciais. Sem esquecer daquelas artes cujo acesso é mais fácil, como é o caso do cinema e da música. Sendo assim, a questão do alcance e da formação de repertório nas classes baixas se torna mais complexa do que parece ver Greenberg.

¹⁷³ Cf. discussão sobre elitismo em DE DUVE. "Debate with Clement Greenberg". In: DE DUVE, op.cit., pp.151-152.

Embora os impedimentos ao aprimoramento em sua maior parte sejam de ordem social, com frequência “se devem a questões de temperamento ou a circunstâncias de formação que em nada se vinculam a fatores sociais ou econômicos”¹⁷⁴. Os impedimentos, independentemente de sua origem, se fazem sentir como alguma coisa de natureza pessoal, como uma parte da subjetividade, e é precisamente isso que impede, “mais do que qualquer outro aspecto imediato, (...) o distanciamento essencial à experiência estética”¹⁷⁵. As questões práticas, psicológicas, individualizantes e que envolvem interesses afetam o Eu como indivíduo particularizado, porém, como visto, a experiência estética requer distanciamento do Eu particular e demanda do indivíduo que ele passe a ser objetivo; o “grau de objetividade depende da amplitude do distanciamento. Quanto maior – ou mais ‘puro’ – o distanciamento, mais estrito (ou seja, mais apurado) passa a ser o gosto”¹⁷⁶.

Para experimentar a arte sem vinculá-la a si mesmo como sujeito particular que tem medos, preocupações, esperanças e interesses, o distanciamento estético é essencial¹⁷⁷. As pessoas que cultivam seu gosto não se deixam distrair por aquilo que é irrelevante para arte quando se concentram em olhar, ouvir ou ler. Assim, “quanto mais você desenvolve o gosto, mais impessoal você se torna.”¹⁷⁸

Não se pode negar que muitos fatores externos influenciem a experiência estética, mas trata-se então do esforço de se desprender daquilo que não é pertinente do ponto de vista da arte. “Em resumo: a experiência estética requer, por sua amplitude e intensidade, que você se torne um receptor distanciado e, portanto, objetivo, cada vez mais objetivo”¹⁷⁹, escreve Greenberg no ensaio “O Juízo Estético”. Entre os

¹⁷⁴ GREENBERG, “O Juízo Estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 56.

¹⁷⁵ Idem.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Cf. GREENBERG, “Observações sobre o Distanciamento Estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), pp. 127-131.

¹⁷⁸ GREENBERG, “Terceira Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 175.

¹⁷⁹ GREENBERG, “O Juízo Estético”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 57.

fatores externos que devem ser deixados de lado na experiência estética, também está, é claro, a preocupação com o que os demais pensarão de seu juízo, como visto anteriormente, e a pressão do mercado da arte e suas autoridades, por mais difícil que possa ser se desvencilhar deles.

Além disso, como Greenberg liga-se à tradição formalista da Doutrina da Pura Visibilidade, não pode deixar de notar que o processo de aprendizado para ver pintura e escultura “consiste no desenvolvimento de certa inocência do olhar”¹⁸⁰ para que elas sejam vistas por si mesmas e não pelo que representam. Este aprendizado faz parte do aprimoramento do gosto, uma vez que é o olhar que procura pela qualidade na obra de arte. Para o crítico, a arte abstrata de seu tempo, por não ser figurativa e não representar algo a que se possa remeter diretamente, havia ensinado “as pessoas – algumas pessoas, mais pessoas – a ver a pintura por ela mesma e por nenhuma outra coisa”¹⁸¹.

Gosto se discute

Nas discussões sobre arte, constantemente há aqueles que afirmam ser o aprimoramento do juízo através de sua prática uma resposta óbvia para a questão de como melhorar a valoração na arte. Mas essas mesmas pessoas que consideram essa uma resposta clara e evidente, por vezes não se preocupam em se desdizer ao afirmar o gosto como subjetivo, e ao se afastar de discussões sobre obras com a desculpa de não ser possível discutir a avaliação individual.

Se “gosto não se discute”, como afirma o clichê, e se cada um pode sentir a arte a sua maneira, como quiser e achar melhor, então por que se preocupar em aprimorar seu juízo? De que serviria então a crítica de arte? Qual interesse em saber o veredito de gosto do outro? O que perdemos, afinal, ao afirmar que não há objetividade no gosto? Se não

¹⁸⁰ GREENBERG, “Sexta Noite”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 223.

¹⁸¹ Idem, ibidem, p. 224.

há, como defendem alguns, um juízo correto e desejável, o que visa o refinamento do gosto?

Toda obra de Greenberg se preocupa com o aprimoramento do gosto para se ter uma melhor experiência da arte, extraindo dela o máximo que se pode ter, e ser capaz de juízos estéticos que se provarão corretos na objetivação do gosto no consenso que se forma ao longo do tempo através de gerações da humanidade. Portanto, a meta no aprimoramento do gosto é a de acertar cada vez mais os ponteiros de seus juízos com os dos juízos transformados no consenso, aproximando-se cada vez mais de um representante da humanidade e distanciando-se do Eu particular. O "gosto *praticado* – o gosto das pessoas suficientemente atentas, suficientemente concentradas, ou que se dedicam o máximo possível à arte – esse gosto fala como que em uníssono."¹⁸²

A crise do Modernismo nos anos 70 – quando a crítica ao modernismo parecia mais promissora para o progresso intelectual do que continuar na autocrítica modernista – e o revisionismo no estudo da história da arte fizeram com que "a crítica filosófica da originalidade e da autonomia e a crítica histórico-social dos valores" ganhassem "uma visível prioridade sobre a celebração das realizações artísticas individuais e a análise formal dos efeitos estéticos"¹⁸³. Assim, termos como gosto e juízo estético foram cada vez mais rechaçados.

Greenberg menciona, em um artigo para a *Partisan Review* em 1981 sobre o estado da crítica de arte, o fato de Harold Rosenberg, crítico de arte que foi seu contemporâneo, ter dito que o gosto era um conceito obsoleto, e que um famoso crítico havia se referido "à relevância da qualidade de específicas obras de arte como 'misticismo da arte'"¹⁸⁴. Além disso, como visto, a noção do aprimoramento do gosto através da

¹⁸² GREENBERG, "Pode o gosto ser objetivo?" In: GREENBERG, op.cit. (2002), pp.69-70.

¹⁸³ HARRISON, "Introdução: O Juízo na Arte". In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.20.

¹⁸⁴ GREENBERG, "States of Criticism". **Partisan Review**, v.48, n.I, 1981. Disponível em: <http://www.sharecom.ca/greenberg/criticism.html>. Acesso em: 27 nov. 2012. *Nossa tradução*

frequentação dedicada e esforçada das obras de arte rendeu a Greenberg por diversas vezes a acusação de defensor de um gosto elitista.

Nesse contexto de “proibição virtual a expressões de interesse estético”¹⁸⁵, os artigos e seminários reunidos em *Estética Doméstica* aparecem como “o trabalho de um escritor que rema obstinadamente contra a corrente da opinião”¹⁸⁶.

¹⁸⁵ HARRISON, “Introdução: O Juízo na Arte”. In: GREENBERG, op.cit. (2002), p.20.
¹⁸⁶ Idem, ibidem, p.24.

Conclusão

Acreditamos que a noção de que o gosto possa ser aprimorado por meio da formação de um repertório e pela frequência dedicada das artes colabore para compreensão da crítica de arte e de sua relevância na sociedade. Além disso, uma defesa, como a de Greenberg, da sinceridade no relato e do esforço na descrição do que se sente diante de uma obra colabora também para inserção do público como espectador, diminuindo a força dos discursos de autoridade que permeiam o sistema das artes.

Considerando-se a teoria de Greenberg, a formação de um crítico se dá no aprimoramento do gosto, e sua função na sociedade é a de ajudar os que se interessam pela arte a olhá-la, influenciando sua atenção e direcionando-a a aspectos específicos para os quais, sem essa influência, talvez não tivessem se direcionado. O crítico não é o portador da verdade absoluta sobre a arte, e o espectador não deve assim considerá-lo, pois, como já visto, ele não pode fazer com que seu interlocutor mude seu juízo sem que haja uma reconsideração deste em uma nova visita. O crítico é, assim, pelo contrário, um estimulador, um atizador do espectador, que pode concordar com ele, ou discordar.

O consenso, porém, tem um papel central no esquema greenberguiano como aquilo que prova a objetividade do juízo. Mas será que o consenso é capaz de determinar o valor de uma obra? Parece-nos claro que dar valor é ajuizar, momento este sobre o qual, como visto, não há algo semelhante a uma escolha racional mas sim uma intuição. Sendo assim, o valor determina o consenso e não o contrário. A série de juízos concordantes ao longo do tempo formam um consenso e, a partir daí, e apenas assim, é que se pode considerar que ele influencie, de alguma forma, a maneira como olhamos uma obra e, assim, influencie nosso juízo. Claro que, diante de uma obra consagrada pelo consenso ao longo do tempo, como a de Raphael (para ficar no exemplo dado por

Greenberg), existe uma maior boa vontade, por assim dizer, do espectador, do que diante de uma obra sobre a qual nunca se ouviu falar coisa alguma. Apesar de o juízo se dar de maneira intuitiva, um gosto aprimorado, capaz de se distanciar do Eu individual, é capaz de um juízo que seja mais próximo do de um representante da humanidade e, portanto, mais próximo de ser como os que formam o consenso.

Assim como o crítico, o consenso também influencia a atenção do espectador, mas, como frisou Greenberg, não deve obrigá-lo por isso a um determinado juízo. Em condições ideais, segundo o crítico americano, o esforço na descrição, a paciência e o empenho no olhar e na comparação, devem ser o mesmo diante de qualquer obra.

Os diversos aspectos tratados ao longo da carreira de Greenberg, como a história da arte, a crítica de obras e a estética, podem ser relacionados por meio de uma questão onipresente: a defesa da autonomia da arte. A busca pela reafirmação da autonomia da arte é o fio que interliga toda a obra de Greenberg, da juventude à maturidade. Ele defende uma arte autônoma, que não esteja ligada a ou dependa de conteúdos morais, religiosos etc., e que não sirva como portadora de um ideologia. Em um universo como esse, em que a arte é totalmente autônoma, o consenso importa como algo que liga os homens uns aos outros, de geração a geração, e como ponte capaz de ligar o humano à arte, tanto em sua produção quanto em sua apreciação.

Porém, a estética de Greenberg, uma estética doméstica, tem seus limites, suas fragilidades, e, talvez por isso não tenha sobrevivido a seu criador com tamanha importância e relevância como suas considerações como crítico. A fragilidade maior de sua teoria, e também sua maior limitação, é não ter conseguido abarcar uma arte que possa ter valor estético sem experiência estética correspondente. Greenberg não pôde considerar, talvez pela tamanha relevância de seu empirismo e da importância que dava ao visual, que obras que mexem menos com a percepção e mais com o intelecto possam também ser arte de qualidade.

De uma certa maneira, pode-se dizer que ele opera a qualidade ligada ao afeto como um dia o belo operou, restringindo assim o que é e o que não é arte. A despeito disso, sua tese do aprimoramento do gosto, com acento sobre o esforço da comparação e a visita para formação de um repertório, espécie de "museu imaginário" de Malraux, possibilita ainda que o gosto como descrito por ele ultrapasse suas limitações, continuando a se expandir e incluindo o que Greenberg desprezava, como a arte pop e a conceitual.

Mas também na importância dada a ele ao contato direto com a arte reside uma outra limitação de seu pensamento, ou da aplicação de seu pensamento. Ao não considerar, como fez, ao contrário, Malraux, todo tipo de imagem que recebemos de fontes outras que não a obra presente, como as reproduções e as apropriações da arte feitas pela publicidade e pelo universo da cultura de massa como um todo, além de restringir as maneiras como o espectador lida com a arte, e ter excluído do gosto aqueles que não têm acesso a museus e galerias, Greenberg ignora que, mais do que o poder da obra em sua presença, a imagem que formamos dela tem um papel essencial na maneira como lidamos com a arte como um todo, e, à sua maneira, Greenberg reforça a aura da arte.

Bem como seus ensaios críticos – atentos, claros e descritivos – outro aspecto ainda bastante estudado de Greenberg é sua interpretação do Modernismo na arte, relacionando-o ao modernismo no pensamento iluminista, voltado à autocrítica e evidência do meio como aquilo que lhe é essencial. Por analogia, podemos entender a maneira como ele considera o aprimoramento do gosto como sendo um movimento do juízo que tende cada vez mais à linha do consenso; sua prova de objetividade sendo cada vez mais evidenciada assim como a arte moderna tende cada vez mais à evidência de seu meio, de maneira autocrítica, usando seu meio para criticar a si mesma.

Balaceando-se as limitações e as fragilidades, e a importância e relevância, da teoria greenberguiana, o que fica é o olhar atento e

dedicado à arte, elevando seu papel na vida e na sociedade, sobretudo o papel do gosto e do juízo sincero e livre em relação a arte, capaz de dar um prazer e satisfação únicos, que não se pode encontrar em outro lugar e do qual não se pode fugir. Na sétima noite dos Seminários de Bennington, Greenberg reafirma do que se trata, afinal, essa série de encontros e, por extensão, sua estética. “O refrão que tenho repetido ao longo desses seminários é mais ou menos o seguinte: o gosto importuna, é inexorável e implacável”¹⁸⁷

¹⁸⁷ GREENBERG, “Sétima Noite” In: GREENBERG, op.cit. (2002), p. 228.

Bibliografia Primária:

DE DUVE, Thierry de. **Between the lines: including a debate with Clement Greenberg**. Trad. Brian Holmes. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

FERREIRA, Gloria. Greenberg, um crítico na História da Arte. Entrevista com Jean-Pierre Ciqui. **Revista Gávea**, n.12, dezembro de 1994, pp. 321-335.

FERREIRA, G. & COTRIM, C. (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GREENBERG, Clement. Modern and Postmodern. Arts 54, n. 6, Nova York, fevereiro de 1980. www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html acessado em 10/06/2014.

_____. States of Criticism. **Partisan Review**, v.48, n.I, 1981. Disponível em: <http://www.sharecom.ca/greenberg/criticism.html>. Acesso em: 27 nov. 2012.

_____. Taste. Transcrição de palestra na Universidade de Western Michigan em 18 de janeiro de 1983. Disponível em: <http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.html>. Acesso em: 27 nov. 2012.

_____. **Arte e Cultura – ensaios críticos**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. **Arte e Cultura – ensaios críticos**. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Homemade esthetics : observations on art and taste.** New York: Oxford University Press, 1999.

_____. **Estética Doméstica – observações sobre a arte e o gosto.** Trad. André Carone. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

HARRISON, Charles. **Modernismo.** Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2004.

O'BRIAN, John. ed. **Clement Greenberg - The Collected Essays and Criticism.** Chicago: University of Chicago Press, 1988.

WOOD, Paul *et al* (Orgs). **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta.** Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Bibliografia Secundária:

AGUILAR, Nelson. A clareza do olhar. **Jornal de Resenhas.** São Paulo: Discurso Editorial, 2001, v.I.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte.** Trad. Helena Gubernatis. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1993.

_____. **Arte Moderna.** Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Critique d'art.** col. Folio. Paris: Editions Gallimard, 1992.

BOIS, Yves-Alain. As Emendas de Greenberg. **Revista Gávea**, n.12, dezembro de 1994, pp. 337-349.

_____. A Picturesque Stroll around "Clara-Clara". **October** (The MIT Press), vol.29, Summer, 1984, pp.32-62.

CÉRON, Ileana Pradilla & REIS, Paulo (org). **Kant: crítica e estética na modernidade**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

CHATEAU, Dominique. O objetivismo de Kant. In: CÉRON, Ileana Pradilla & REIS, Paulo (org). **Kant: crítica e estética na modernidade**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

COUTO, Maria de Fátima. Novas leituras do modernismo. In: I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DO IFCH UNICAMP. Revisão historiográfica: o estado da questão. Campinas: Programa de Pós-graduação em História, v.3, 2004, pp. 143-152.

CRIQUI, Jean-Pierre & SOUTIF, D. (org.). Clement Greenberg. **Les cahiers du Musée national d'art moderne**. Paris: Centre Georges Pompidou, nº 45/46, outono-inverno 1993.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. **Arte & Ensaio**. Revista da EBA-UFRJ Ano V, no. 5, 1998, pp. 125-152.

_____. Reinterpretar a modernidade. Entrevista de Thierry de Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron. **Arte & Ensaio**. Revista da EBA-UFRJ Ano V, no. 5, 1998, pp.109-124.

DIDEROT, D. **Salons**. col. Folio. Paris: Editions Gallimard, 2008.

DUARTE, Rodrigo. Sobre o conceito de "pseudomorfose" em Theodor Adorno. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n.7, out.2009, p. 31-40.

DU BOS, J.B. **Réflexions critiques sur la poésie et la peinture**. Paris:

Presses de l'ENSBA, 1993.

FIEDLER, Konrad. **Aforismi sull'arte**. Trad. Rossana Rossanda. Milano, Alessandro Minuziano, 1945.

_____. **De la esencia del arte**. Trad. Manfred Schönfeld. Buenos Aires, Nueva Vision, 1958.

FRACALOSSI, Ivanilde. **A universalidade subjetiva do juízo de gosto em Kant**. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

FRASCINA, Francis (org). **Pollock and after: The Critical Debate**. 2ª ed. London: Routledge, 2000.

GALARD, Jean. Feita em casa – Os princípios estéticos do crítico Clement Greenberg. **Jornal de Resenhas**. In: Folha de São Paulo, 9 de novembro de 2002.

GOMBRICH, Ernest. **Arte e Ilusão**. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GONÇALVES, Rosa Gabriella. **Forma e gosto na 'Crítica do juízo'**. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

KULENKAMPFF, Jens – Do gosto como uma espécie de sensus communis ou sobre as condições da comunicação estética. In: ROHDEN, Valério

(org.). **200 anos da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant.** Porto

Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, Instituto Goethe/IBCA, 1992.

MARTINS, Luiz Renato. A reinvenção do Realismo como Arte do Instante.

Revista Arte & Ensaio - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano VIII, número 8, 2001, pp.102-111.

MICHAUD, Yves. **L'art à l'état gazeux.** Paris: Stock, 2003.

OSORIO, Luiz Camillo. **Razões da Crítica.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2005.

RIEGL, Aloïs. **Grammaire historique des arts plastiques.** Trad. Éliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 2003.

ROCHLITZ, Rainer. **Subversion et Subvention.** Paris: Editions Gallimard, 1994.

SALVINI, Roberto (org). **Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XXe siècle.** Trad. C. Jatosti, A. Pernet, E. Dickenherr, A. Real-Charrière. Paris, Klincksieck, 1988.

TERRA, Ricardo. **Passagens: estudos sobre a filosofia de Kant.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.