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

TIAGO MACHADO DE JESUS

**ENTRE A VANGUARDA E O MODERNISMO: UMA ANÁLISE DOS
ESCRITOS DE AD REINHARDT**

São Paulo
2008

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

**ENTRE A VANGUARDA E O MODERNISMO: UMA ANÁLISE DOS
ESCRITOS DE AD REINHARDT**

Tiago Machado de Jesus

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
História Social do Departamento
de História da Universidade de
São Paulo, para a obtenção do
título de mestre em História.

Orientador: Professor Dr. Francisco Cabral Alambert Júnior

São Paulo
2008

Resumo

Privilegiando os textos produzidos por Ad Reinhardt como fonte primária, o trabalho procurou apontar o desenvolvimento de seu pensamento e o lugar de seus escritos em relação aos debates da crítica de arte que nortearam a produção das vanguardas norte-americanas até a década de sessenta do século XX e analisou a influência de seus escritos em autores que escreveram nesta mesma década. Primeiramente, o trabalho investigou as apropriações que as idéias vinculadas às vanguardas artísticas européias sofreram em confronto com as necessidades peculiares ao ambiente cultural norte-americano dos anos trinta. Num segundo momento, analisou-se como este debate é atualizado a ponto de servir de base para a criação e produção de uma vanguarda artística norte-americana, que, por sua vez, é oficializada e institucionalizada nos anos do pós-guerra. Anos estes que, não por acaso, marcam a tentativa de imposição mundial, no pleno andamento da guerra fria, do “american way of life” através da consolidação da cultura de classe média. Nesse contexto, tendo em vista o posicionamento de Ad Reinhardt, o questionamento se encaminha em direção aos limites e possibilidades do viés crítico implícito em seus escritos em relação às sociedades articuladas em torno do consumo de mercadorias, tal como ficou configurado na experiência norte-americana do pós-guerra. Nesse sentido, a investigação se conduziu para a verificação das circunstâncias nas quais os textos de Reinhardt são lidos, especialmente por seus colegas, a partir de meados dos anos sessenta. Em suma, este itinerário, ao final de seu percurso, procurou demonstrar a importância, em meio ao debate do modernismo norte americano, do conceito central de Ad Reinhardt: *Art-as-Art* e das idéias a ele relacionadas.

Termos-Chave: Ad Reinhardt; Modernismo; Vanguarda; *Art-as-Art*; Sociedade de Consumo.

Abstract

Considering the texts produced by Ad Reinhardt as a primary source, the study aimed to show the development of his thinking and the place of his writings in the domain of the discussions of art criticism that guided the production of North American *avant-garde* to the sixties of the twentieth century and examined the influence of his writings on authors who wrote in this same decade. Firstly, the work investigated the appropriations that the ideas linked to European artistic *avant-garde* suffered by comparison with the needs peculiar to the American cultural environment of the thirties. In a second moment, it analyzed how this debate is updated to serve as a basis for the creation and production of an artistic *avant-garde* of U.S., which, in turn, is made official and institutionalized in the post-war years. Years that, not by chance, marks the attempt to impose worldwide, in full progress of the cold war, the "American way of life" by consolidating the culture of middle class. In this context, considering the position of Ad Reinhardt, the question is shifted toward the limits and possibilities of the critic position implicit in his writings in contrast with the society articulated around the consumption of goods, as was set up in the post-war North American experience. In this sense, research is guided to verify the circumstances in which the Reinhardt's texts are read, especially by his colleagues from the mid-sixties. In short, this route, at the end of its journey, sought to demonstrate the importance, in the midst of the debate on North American modernism, of the central concept of Ad Reinhardt: Art-as-Art, and the ideas related to it

Key Terms: Ad Reinhardt; Modernism; *Avant-garde*; Art-as Art; Society of Consumption.

Agradecimentos

A realização desta dissertação só se tornou possível graças ao apoio e generosidade de certas pessoas e instituições às quais gostaria de agradecer:

Ao professor Francisco Cabral Alambert Júnior, por ter aceitado orientar esta dissertação; aos professores Nicolau Sevcenko (Departamento de História – USP) e Vladimir Safatle (Departamento de Filosofia – USP) por terem contribuído generosamente com valiosas sugestões na banca de qualificação; aos funcionários e professores do departamento de História e ao Programa de Pós Graduação em História Social, local privilegiado para minha formação; à FAPESP, pelo apoio financeiro concedido através da bolsa auxílio-pesquisa; ao corpo de funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes; a todos os amigos que me acompanharam das mais diversas maneiras, e que com palavras e gestos de incentivo me ajudaram a não desanimar, dentre os quais gostaria de citar nominalmente Gabriel Zacarias, Lucas Endrigo, Marcus Baccega e Renato de Mattos.

E à minha família, a quem sou grato por tudo.

SUMÁRIO¹

INTRODUÇÃO.....	8
-----------------	---

Capítulo 1

Os impasses da arte revolucionária e a institucionalização da vanguarda.....	19
Sobre um inevitável passo atrás.....	19
A “ <i>Popular Front</i> ” e a era da CIO.....	22
1935.....	24
O ponto de vista dos artistas sindicalizados.....	25
O Projeto Federal de Arte.....	29
A crise do consenso: Meyer Schapiro.....	32
O manifesto do trotskismo norte-americano.....	36
A formação do cânone: A vanguarda, em direção a um Mais novo Laocoonte.....	41

Capítulo 2

“Art-as-Art”: A única (in) certeza da arte.....	55
Sobre a coletânea.....	55
Monólogo.....	58
Arte Versus Indivíduo.....	73
Arte Versus História.....	81
Arte Versus Sentido.....	84
Art-As-Art.....	89

Capítulo 3

Dois leitores de Ad Reinhardt: Interpretações de uma tautologia hesitante.....	92
“Eu não quero causar problemas”.....	92
Uma palavra sobre a “ <i>Minimal Art</i> ”.....	93
Donald Judd: A especificidade do Objeto.....	96
Sobre as Artes Conceituais.....	103
Joseph Kosuth: Para “desobjetivar” o objeto.....	105

¹ O sumário está organizado de acordo com a paginação do programa de leitura de textos ora em uso.

A ambigüidade das neovanguardas.....	117
CONCLUSÃO.....	124
NOTA BIBLIOGRÁFICA.....	133
BIBLIOGRAFIA.....	136

INTRODUÇÃO

“What is not there is more important than what is there”²

Ad Reinhardt

“O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra.

Jogada, não expressa; jogada, não realizada.

Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito.”³

Giorgio Agamben

Durante as primeiras décadas do século XX, a Europa, foi palco para o surgimento dos movimentos artísticos de vanguarda. Cada um deles com práticas peculiares de formalização do material artístico. Numa primeira aproximação seria realmente difícil juntar na mesma categoria movimentos como o Dada Zurique, o Construtivismo Russo ou Neoplasticismo. Mas alguns comentadores se arriscaram e conseguiram extrair daí algo de comum. Peter Bürguer, por exemplo, começa por separar e problematizar os vínculos que tais movimentos mantiveram com os princípios orientadores da estética moderna. A herança moderna, para ele, se configurava como um esforço crítico orientado para o próprio fazer artístico, sobretudo, como um esforço autocrítico, marcado pelo primado da

² REINHARDT, Ad. Art-as-Art. Edited by Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press, 1991, p.108.

³ AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007, p.60.

autonomia de seus meios. A diferença instaurada pelas vanguardas é suportada pela entrada em cena de uma noção nomeada “instituição arte”:

“Com o conceito de instituição arte, refiro-me, escreve Bürguer, tanto ao aparecimento de produção e distribuição da arte quanto às idéias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras. A vanguarda dirige-se contra ambos os momentos: contra o aparelho de submissão a que está submetida a obra de arte e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito pelo conceito de autonomia.”⁴

Assim, as vanguardas estariam orientadas não apenas para uma reflexão autocrítica, mas, para o processo de significação que fundamenta a recepção da própria obra de arte, ou seja, contra a autonomia que coordenaria sua recepção na sociedade burguesa. Autonomia, entendida como dupla separação, que se inicia a partir do fim de século XVIII. Já a partir daí pode-se verificar a tentativa de separação radical entre arte e práxis vital através de alguns momentos privilegiados da reflexão sobre a arte, dentre eles, destaca-se o célebre “Crítica do Juízo” (1790) de Kant. Ali, vemos tal separação garantir, para a estética, um campo autônomo de produção de conhecimento, desvinculada das práticas orientadas pela razão — seja ela prática ou pura— instaurando, neste mesmo movimento, a separação adicional da arte dos vínculos com a esfera produtiva. Todavia, o que não deveria ser esquecido é o fato de que a própria formulação e formalização da noção de “instituição arte” ou de qualquer equivalente, que permite entrever os sentidos desta separação, só se tornou nítido a partir dos trabalhos formais das vanguardas históricas do século XX.

Para introduzir o desdobramento da arte moderna, Bürguer diferencia duas formas de recepção da obra de arte: a forma orgânica e inorgânica. A primeira forma estaria relacionada com a arte dita clássica, onde o trabalho é o de uma representação não problemática da cultura. A forma inorgânica estaria relacionada com a tendência

⁴ BÜRGUER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Veja, 1993, p. 52.

hegemônica da arte moderna, que desde seu início com Baudelaire e Courbet, estaria preocupada em destacar as tensões sociais próprias à modernidade, fazendo uso da posição de autonomia relativa que a prática artística alcançou em meados do século XIX. Isto é, a arte moderna recusar-se-ia a se posicionar no campo de uma representação não problemática desta sociedade. A arte inorgânica, com efeito, encontra seu limite, na mesma medida em que seria desdobramento da arte moderna, nas tendências anti-arte personificada em Duchamp e no Surrealismo, ou seja, nas principais vanguardas históricas, que visavam, em última instância, o fim da instituição arte e sua reintegração com a práxis vital. Contudo:

“A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra indicam que hoje a vanguarda já passou à história. Naturalmente, verificam-se na atualidade tentativas de continuar a tradição dos movimentos de vanguarda(...); tais tentativas, porém como por exemplo os *happenings* — que poderíamos designar como neovanguardistas — já não podem atingir o valor de protestos dos atos dadaístas, independentemente de poderem ser concebidos e realizados com maior perfeição. A razão disto está em que o meio proposto pelos vanguardistas perdeu desde então, uma parte considerável de seu efeito de *choque*. Se bem que também possa ser decisivo que a superação da arte pretendida pelos vanguardistas, a sua reintegração na práxis vital, no fim das contas não se tenha verificado. A recuperação das intenções vanguardistas e dos próprios meios de vanguarda já não pode, num contexto diferente, voltar a atingir o efeito restrito das vanguardas históricas. Enquanto o meio através do qual os vanguardistas esperam alcançar a superação da arte obteve com o tempo o *status* de obra de arte, a sua aplicação já não pode ser legitimamente vinculada à uma pretensão de uma renovação da práxis vital.”⁵

Desta forma, para Bürguer, os meios utilizados pela arte de vanguarda já teriam passado para a história, eles não seriam suficientemente críticos para desmontar o aparato da instituição arte e integrá-la, dissolvendo a própria arte, em uma práxis vital renovada.

⁵ BURGÜER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Veja, 1993, p. 105.

Em oposição a isto, os movimentos dos anos sessenta e setenta, nomeados por ele de “neovanguardas”, estariam girando em falso, não teriam mais sentido, uma vez que os expedientes vanguardistas já estariam de algum modo incorporados à “instituição arte”.

Hoje, levando em conta tudo o que foi entrementes empreendido, é possível ver onde a leitura de Bürguer é falha. O mérito de seu texto é, contudo, inegável, e ainda hoje constitui uma referência importante no debate, todavia, sua análise está vinculada, como fica claro no trecho acima destacado, a uma análise de tipo causal, que procura uma interpretação baseada em uma articulação entre meios e fins da arte de vanguarda, além da construção de um eixo histórico entre arte moderna e vanguardas. Em suma, segundo Bürguer, os meios utilizados pelos vanguardistas em seus processos de formalização do material artístico teriam em vista produzir o choque (“escandalizar o burguês”) para desnaturalizar significados socialmente impostos. Trata-se de uma leitura que, inevitavelmente, sucumbe à teleologia no mesmo movimento que, ao operar por critérios finalistas, nos dispensa de apurar com mais vagar o que de fato estava em jogo nas experiências neovanguardistas. Estas últimas seriam reduzidas, assim, a meros pastiches.⁶

O que Bürguer detecta, com razão, e lamenta, na arte dos anos sessenta em diante, é um processo que poderia atender pelo nome de declínio da forma crítica como modo privilegiado de organização da obra.⁷ Em última instância, Bürguer entende a arte do século XX como um modo de crítica à ideologia, na medida em que o objeto artístico modernista é compreendido como um fenômeno que se mostra em sua própria nudez, questionando a si mesmo e, graças aos seus modos de organização, recusando um sentido reificado, o que

⁶ No limite, a diferença entre as vanguardas e as neovanguardas é de grau não de natureza. Cf. FOSTER, Hal. *The Return of The Real*. Cambridge: MIT Press, 1996, pp.1-34.

⁷ Cf. SAFATLE, Vladimir. “*O novo tonalismo e o esgotamento da forma crítica como valor estético*.”. In.: DUARTE & SAFATLE, (org). *Ensaio sobre Música e Filosofia*. Associação Editorial Humanitas, 2007.

significa dizer, recusando assumir um papel ideológico, uma vez que a ideologia aqui é entendida como modo de naturalização da representação dos entes. Assim, a obra seria o lugar de aparecimento de uma verdade que é clarificação progressiva do material, algo que possibilitaria, por sua vez, uma posição integral ou transparente dos mecanismos que dão sentido ao objeto. A obra estaria assumindo um caminho similar ao da crítica, definida, sobretudo, como momento de desvelamento:

“A crítica — escreve Burguer — não se concebe como um modo de julgar que oporia bruscamente a verdade particular à falsidade da ideologia, mas como um modo de *produzir* conhecimentos. A crítica procura separar a verdade da falsidade da ideologia (a expressão grega *Krinein* significa separado, divorciado). Existe, pois, um momento genuíno de verdade na ideologia, mas só a crítica pode descobri-lo (a crítica da religião destrói a aparência real dos deuses e do além, permitindo ao mesmo tempo conhecer os momentos de verdade da religião, ou seja, o seu caráter de protesto.).”⁸

É esta maneira de entender a obra de vanguarda como tributária da forma crítica do modernismo, forma de compreensão que orientou grande parte dos juízos durante o século XX, que começa a se fragilizar, graças às novas pesquisas dos artistas que se iniciam nos anos 50 e atravessam a década de 60. Tais pesquisas inauguram, na verdade, uma nova forma de entender tanto as vanguardas históricas quanto sua própria reatualização. Assim, é deste ambiente conturbado — de onde as significações vinculadas as palavras parecem perder sua velha familiaridade, de onde se inicia uma organização múltipla do material artístico, de onde surge uma arte que passa aos poucos a flertar com a propaganda, com a

⁸ BURGUER, P., Teoria da Vanguarda, cit., p. 33

televisão, com os materiais industriais e com as revistas em quadrinhos — que fala Ad Reinhardt, por sua vez um autor marcado pelos debates modernista dos anos 30.

Reinhardt não é, apesar da idiossincrasia de sua escrita, um caso isolado no cenário norte-americano que, em grande medida, está marcado pela influência do modernismo. Trata-se, na verdade, de um campo bastante sintomático graças à maneira pela qual tal movimento interpretativo se desenvolveu na segunda metade do século XX. Ali, o conceito de vanguarda, ao contrário da interpretação de Bürguer, tendeu a dissociar, desde cedo, as práticas radicais de contestação institucional de seus procedimentos formais, através de seu intérprete privilegiado, o crítico de arte Clement Greenberg. Contudo, é através deste remanejamento que Ad Reinhardt, artista ligado diretamente com a Escola de Nova York, por sua vez, visa a uma recuperação da arte de vanguarda, mas impondo um teste à lógica implícita em seus modos de funcionamento. Ao invés de criticar a autonomia da arte e sua separação da práxis vital, ou simplesmente se desfazer desta idéia, Reinhardt considerou mais pertinente, a partir de um diagnóstico do presente similar ao de Bürguer, recolocar estrategicamente, através de seus escritos, o conceito de vanguarda em circulação, vinculado a uma certa noção de autonomia da arte, de tal forma, a alterar tanto o sentido dado nas primeiras vanguardas do século XX quanto o sentido dado por Greenberg. Ao que tudo indica, este “ardil” não passou despercebido para leitores como Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris e, sobretudo, Joseph Kosuth.⁹

Eis, portanto, o resumo do itinerário que esta dissertação, na medida de suas forças, procurou mapear. Assim, o primeiro capítulo busca comentar alguns textos importantes da década de 30, anos de formação tanto de Ad Reinhardt quanto dos principais críticos que

⁹ “Eis portanto o que era insuportável para um “modernista” ortodoxo: que aquilo que ele defendia pudesse, num certo momento, servir aquilo mesmo que ele refutava”. DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2005, p.120.

ajudaram a estruturar o campo artístico norte-americano, entre eles Meyer Schapiro, Alfred Barr Jr. e o já citado Clement Greenberg. A leitura aí buscou, em um primeiro momento, recuperar algumas tensões políticas próprias ao ambiente cultural norte-americano, fortemente marcado pelas atividades do Partido Comunista e pela *Popular Front*, para em seguida confrontar estas experiências com a ascensão da Indústria Cultural, do mercado de bens de consumo e sua relação com a arte.

O segundo capítulo se estrutura a partir de uma leitura mais detida dos principais textos de Ad Reinhardt. A análise procura avaliar em que medida e de que maneira o autor atualiza os termos usados nos debates dos anos trinta, tendo em vista que suas preocupações se relacionam com os rumos da arte dos anos 50 e 60, momento de uma reorganização do capitalismo norte-americano cujas conseqüências no campo cultural e artístico são amplas, tal como resume Fredric Jameson:

“Assim, (...) os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova ‘onda longa’ do terceiro estágio do capitalismo (...) estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, que também teve o efeito de reorganizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial. Culturalmente, no entanto, as precondições se encontram (...) nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*.”¹⁰

De maneira geral, pode-se dizer que Reinhardt, em meio a um fogo cruzado, opera uma tentativa de atualização dos termos e de formas de expressões vinculadas ao modernismo. Ao invés das *statements*, modo de comunicação privilegiado pelos artistas da Escola de Nova York, Reinhardt irá preferir as *denials*. A principal noção elaborada por

¹⁰ JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1996, p.23.

Reinhardt — “Art-as-Art”, que é responsável por um entendimento renovado do papel do artista de vanguarda —, como veremos, é dependente deste movimento. Desta forma, busca-se cunhar uma chave interpretativa capaz de orientar a leitura de uma escrita que não opera através de uma sintaxe convencional, ao contrário, antes procura forçar o leitor a rever o sentido de cada oração. Ao que tudo indica esta leitura só é possível através de um duplo esforço. Aquele que compreende sua escrita como uma tentativa de atualização empreendida em relação à história mesma da consolidação do campo artístico; e que considera que a tomada de posição de um autor só ganha sentido a partir do entendimento das alternativas já abertas a ele¹¹. Desta forma, trata-se de uma escrita que exige do leitor a compreensão do solo histórico de aparecimento dos significantes e a diacronia própria aos seus significados. Daí a mobilização da relação entre o passado, aqui os anos 30, memorizado como um tempo de luta organizada contra o capitalismo e o presente da escrita, tempo marcado pela institucionalização da arte abstrata, pelo recuo acentuado das formas críticas de organização do material artístico, e a emergência de uma nova geração de artistas vinculados a movimentos como a Pop Art, o Minimalismo e a Arte Conceitual. Com efeito, parece possível perceber os ecos destas alternativas entre tempos históricos entrelaçados, de forma ambígua, nos escritos de Ad Reinhardt e, já nos aproximando do nosso objetivo central, fazer desta problemática uma chave de leitura para os “Escritos”. E aqui surge um problema suplementar que diz respeito à tradução dos textos de Ad

¹¹ Procuro levar em conta a seguinte advertência de Bourdieu: “A relação entre as posições e as tomadas de posição não tem nada de uma relação de determinação mecânica. Entre umas e outras se interpõem, de alguma maneira, o espaço dos possíveis, ou seja, o espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus*, isto é, como um espaço orientado e preenche das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas ‘a fazer’, ‘movimentos’ a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a ‘superar’ etc.”. BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição. 2005, p.265.

Reinhardt que se apresentam ao longo desta dissertação: optamos por traduzi-los, com vistas a facilitar a fluidez da leitura, mas gostaríamos de destacar que se trata de um trabalho em andamento que ainda busca as melhores soluções, assim, as notas de rodapé que correspondem às citações trazem as transcrições em sua forma original.¹²

O terceiro capítulo se encaminha para uma análise de textos de dois autores que, cada um a seu modo, lidaram com o legado de Ad Reinhardt. Donald Judd, para quem a empresa de redução formal, de releitura da história da arte e do papel do artista, empreendido por Reinhardt, foi uma influência direta, como ele mesmo expõe em 1965 no seu artigo intitulado “Objetos Específicos”. Já Kosuth, em um artigo publicado em 1969, dois anos após a morte de Reinhardt comenta os textos deste último com o objetivo de construir a sua interpretação do objeto artístico disposto como uma proposição analítica e, conseqüentemente, como uma tautologia. Isto é, apoiando-se na idéia central de Ad Reinhardt de que a arte é apenas ‘arte-enquanto-arte’, Kosuth defende que o artista conceitual deve estar ciente de que seu trabalho é uma tautologia na medida em que o artista, inevitavelmente, afirma no objeto artístico a intenção nele de ser arte, o que significa dizer, a intenção de cumprir uma “função artística”.

A presente dissertação que seguiu o caminho aqui esboçado concentrou suas forças em um autor específico, mas, a todo instante procurou levar em conta aquilo mesmo que não está e nem poderia estar expresso ali — lição aprendida, inclusive, graças ao próprio Reinhardt. A noção de autor mobilizada não poderia acompanhar sua auto-identidade sem problematizá-la a todo tempo. Ela procura reforçar o fato de que a noção do autor comporta

¹² Gostaríamos de lembrar que a tradução de um texto de Ad Reinhardt feita por Pedro Sussekind é a única de que temos notícia em português. Trata-se de um terreno quase intocado. REINHARDT, Ad. “*Arte-como-arte*”. In.: FERREIRA, Cecília; COTRIM, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp- 72-77.

em si mesma um esquecimento não acidental responsável pela sua própria constituição. Segundo Foucault, em seu célebre texto “O que é um autor?”¹³, a noção de autor constitui o momento forte de individualização na história das idéias, dos conhecimentos, da literatura, da filosofia e das ciências na modernidade. Neste sentido, o filósofo francês nos adverte do perigo que incorremos todas as vezes que acreditamos nesta auto-identidade do autor, tão historicamente determinada. Corremos o risco de lançá-lo para uma esfera transcendental a qual jamais pertenceu exceto ao cumprir uma ‘função autor’¹⁴, função marcada pelo esquecimento de tudo aquilo que o circundou, de tudo aquilo que não responde pelo seu nome próprio. A estrutura apresentada pela divisão em três capítulos relativamente independentes entre si, articulada em torno de conceitos importantes para a arte do século XX, procurou mostrar o quanto deste esquecimento marcou a constituição de Ad Reinhardt como um autor, isto é, como o nome que responde por um discurso separado de suas múltiplas preocupações, oriundas exatamente daquilo que não atende pelo seu nome, mas que só falam através dele¹⁵.

Em 1967, quando da sua retrospectiva no Jewish Museum de Nova York, Reinhardt elaborou uma cronologia “pessoal”. As entradas oscilavam entre acontecimentos tão díspares como um empréstimo bancário com vistas a financiar uma viagem ao exterior, a Revolução Cubana e uma declaração de Willem de Kooning. Mas, como notou Robert Smithson, existia ali uma organização simples e sistemática, que intercalava eventos destrutivos, violentos, disruptivos (“1936 Guerra civil na Espanha; 1961, Fiasco na Baía

¹³ Cf. FOUCAULT, Michel. “*O que é um autor?*” In.: idem, *O que é um autor?* Lisboa : Veja, 1992.

¹⁴ “A função autor é, assim, característica de certo modo de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.” FOUCAULT, M. “O que é um Autor, op. cit., p.46.

¹⁵ “...no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que ele escreve, ele retira de todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita.”. Idem, p.36-37.

dos Porcos; 1964 China explode sua bomba atômica,” etc.) que em nada remeteriam ao sujeito auto-idêntico da dita cronologia:

“Tudo nesta cronologia é transparente e intangível, e se move de aparência [semblance] em aparência de modo a revelar a nulidade final: ‘1966 Cento e vinte pinturas no Jewish Museum’.”¹⁶

Ao dispor os eventos de maneira linear e progressiva, eles são transparentes, simples mas, intangíveis, de aparência em aparência parecem mostrar apenas sua nulidade. Em última instância, o que parece estar em jogo, em grande parte dos escritos de Ad Reinhardt, é o problema da significação específica desta nulidade. Uma vez que a arte, se ainda quiser manter sua autonomia relativa, não pode mais ser significada a partir da expressividade própria ao sujeito individual e tão pouco pode ser explicada inteiramente pelas análises de tipo formalista, os dois modos privilegiados de compreensão da pintura moderna norte-americana, Reinhardt procura propor a realização de um elemento insignificável que não se reduza, do qual nenhuma interpretação possa dar conta, ou seguindo suas próprias palavras: “Pintura que é quase possível, quase não exista, que é não completamente entendida, não completamente vista”.¹⁷

Poderíamos dizer, para iniciar o problema, que, para Reinhardt, ao final de seu percurso, não existe mais o artista, mas sim o “artista-enquanto-artista”, para ele não existe sequer a obra de arte, mas somente a “arte-enquanto-arte”.

¹⁶ SMITHSON, Robert Apud ALLOWAY, Lawrence. “Artists as writers, part two: The realm of language.” *Artforum* Abril, 1974, p.30.

¹⁷ REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*. Op.cit., p.109.

“Painting that is almost possible, almost does not exist, that is not quite know, not quite seen.”

CAPÍTULO 1

OS IMPASSES DA ARTE REVOLUCIONÁRIA E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA VANGAURDA

“Art has never ruled the world.

Art-as-art cannot win the world without losing its soul.

Art’s reward is its own virtue”¹⁸

Ad Reinhardt, 1964.

Sobre um inevitável passo atrás

Através da análise de alguns textos publicados no auge do debate da crítica de arte dos anos trinta — como o manifesto de Breton e Trotsky ou ainda o texto seminal de Meyer Schapiro — procurarei recuperar uma temática, cuja importância é por vezes colocada em segundo plano quando se trata de contar a história da formação da vanguarda artística norte-americana. Isso, para daí tirar alguns temas que serão relevantes para o debate artístico no pós-guerra, bem como na inserção dos textos de Reinhardt neste debate e sua releitura pelas “neo-vanguardas” nos anos sessenta.

Nesse sentido, e apenas a título de introdução é curioso notar a maneira peculiar com a qual Greenberg — um dos principais críticos de arte do século XX, defensor e responsável pela mais influente definição da vanguarda americana — tangência a questão, ao externar suas lembranças da cidade de Nova York no final dos anos 1930:

¹⁸ REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*. Edited by Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press, p.63.

“...algum dia será preciso contar como o “anti-stalinismo”, que começou mais ou menos como “trotskismo”, tornou-se arte pela arte, e desta forma abriu caminho, heroicamente, para o que viria depois.”¹⁹

Apesar desta frase ser freqüentemente citada entre os comentadores da obra de Greenberg, trata-se na economia do texto em questão de uma afirmação secundária, que o autor, sintomaticamente, coloca entre parênteses. Aí, todavia, esconde-se uma sentença plena de conseqüências. E sobre tais conseqüências guardamos o direito de, pelo menos por enquanto, mantê-las como que em suspenso. Contudo, ainda parece proveitoso ressaltar o fato de que esta citação foi retirada de um texto de fundo memorialístico, que por assim dizer, visa recuperar o período de gestação do expressionismo abstrato, após seu triunfo mundial, no início dos anos sessenta. De certa forma, a inferência que quer surgir daqui pode ser mais bem compreendida a partir do seguinte trecho do livro de A. Wald, cujo capítulo introdutório leva o significativo título de “Political Amnésia”:

“É característica a tentativa por parte dos fundadores da tradição dos intelectuais de Nova York desenvolver um comunismo revolucionário anti-stalinista que os diferencie do puro e simples anti-comunismo da década de 30 e dos anos posteriores, apesar da tentativa tardia de obliterar, banalizar, ou representar de forma inadequada este episódio crucial de suas vidas.”²⁰

Desta maneira, antes de proceder à análise dos textos de intervenção crítica propriamente ditos e recuperar o problema em sua integridade, convém lembrar, numa rápida visada contextual, a atmosfera cultural dos anos trinta nos Estados Unidos, época que não por acaso é conhecida de muitos como os “*Red 30's*”²¹.

¹⁹ GREENBERG, Clement. “*O final dos anos trinta em Nova York*”. In.: Arte e Cultura. São Paulo: Editora Ática, p.235.

²⁰ WALD, Alan. The New York intellectuals. North Carolina: University of North Carolina, 1987, p.5.

²¹ Cf. COSTA. Iná Camargo. “*Política e Teatro nos Anos Vermelhos*” In.: idem, Panorama do Rio Vermelho. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, pp. 89-106.

Tal procedimento ganha validade na medida em que, em última instância, pretendo posicionar as intervenções de Ad Reinhardt, cujos escritos, em sua maioria, foram produzidos e publicados nos anos 50 e 60, mas que como ele mesmo admite, teve nas experiências da década de 30 um manancial importante na construção das idéias que nortearam seu próprio fazer artístico.²² Convém lembrar que tais intervenções são porta de entrada privilegiada quando se trata de entender a complexidade da matéria em questão, qual seja, a crítica interna ao modernismo e sua formação vanguardista, visadas por ele nestas duas últimas décadas de sua vida.

Em suma, para remontar o campo de onde surge a vanguarda modernista norte-americana, principalmente aquela ligada às artes plásticas e, sobretudo, a pintura, caberia retornar, de maneira breve aos debates candentes típicos dos anos trinta. Ademais, tanto a importância quanto um primeiro roteiro deste aparente recuo é fornecido pela seguinte afirmação de Michael Denning:

“Apesar da *Popular Front* ter sido derrotada pelas forças do ‘Século Americano’, e os ‘anos trinta’ aparentemente terem sido superado em 1948, os trabalhos da *cultural front* tiveram um profundo impacto na cultura Americana, dando forma aos trabalhos vitais de duas gerações de artistas e intelectuais. Pela primeira vez na história dos Estados Unidos, uma cultura operária deixou uma marca significativa nas instituições culturais dominantes.”²³

Seguindo esta afirmação, talvez o melhor ponto de partida, portanto, seja acompanhar a formação do amplo movimento social conhecido como “Popular Front”. Se

²²Cf. REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*. Edited by Barbara Rose. University of California Press. Los Angeles, 1991, p.18.

²³ DEENING, Michael. *The Cultural Front*. Londres/NewYork: Verso, 1997, p.xx.

fosse possível estabelecer um marco de ordem cronológica para iniciarmos esta história, talvez o escolhido fosse o ano de 1934.

A “*Popular Front*” e a era da CIO.

É das profundezas da depressão, em meio a maior greve da história, que contou com a adesão de mais de 400 mil trabalhadores, mobilizados do Maine ao Alabama, que surge o primeiro sinal deste movimento chamado “Popular Front”. Em 1934 é formada uma verdadeira frente cultural de batalha, de composição heterogênea, que reuniu durante toda a década e mesmo depois as diversas tendências oposicionistas norte-americanas, em função de uma produção cultural capaz de mobilizar as massas através da colonização paulatina da então nascente indústria cultural. E neste ponto é difícil deixar de mencionar o comentário de Theodor Adorno, cuja lucidez pode ser guia para se entender algo sobre este momento histórico:

“A crença de que a barbárie da indústria cultural é uma consequência do *cultural lag*, do atraso da consciência norte-americana relativamente ao desenvolvimento da técnica, é profundamente ilusória. Atrasada relativamente à tendência ao monopólio cultural estava a Europa pré-fascista. Mas era exatamente esse atraso que deixava ao espírito um resto de autonomia e assegurava a seus últimos representantes a possibilidade de existir ainda que oprimidos”²⁴.

Aqui, o que ocorre, como ficará claro mais adiante, é como que o encontro destas duas vagas. Ou seja, trata-se de uma situação peculiar onde existe uma indústria cultural

²⁴ HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.124.

nascente que carecia de “produtores” e que foi buscá-los entre os imigrantes europeus ou entre os intelectuais norte-americanos, grande parte deles, a esta altura, profundamente influenciados pelas idéias socialistas e antifascistas, cujo manancial primeiro era a Europa em crise.

Em adição, logo no ano seguinte cria-se a política de financiamento cultural de Roosevelt que ficou ligada à WPA (*Work Progress Administration*), a mais importante agência de fomento ao emprego do *New Deal*. Ainda pra além da esfera das produções culturais, no mesmo ano, num reflexo direto dos movimentos grevistas do ano anterior, surge a CIO sigla para “*Congress of Industrial Organization*”, cuja amplitude da influência definiu os contornos de uma era, constituindo-se como a maior central sindical do mundo. Em linhas gerais, o *Neal Deal* foi responsável, entre outras coisa, por ter criado um ambiente favorável para a organização da sociedade civil através do trabalho alienado.

Tudo isto contribuiu para uma situação inédita, na qual a cultura operária se viu representada pelo modernismo, nas peças de teatro de Eugene O’Neill, encenadas em plena Broadway, no cinema de Orson Welles numa improvável “Hollywood vermelha”, ou nos escritos de John dos Passos. Em outras palavras, este front cultural “não foi simplesmente o produto de um comprometimento político individual: foi [...] o resultado do encontro entre um poderoso movimento social democrata — a *Popular Front* — e o moderno aparato cultural de entretenimento e educação.”²⁵.

Assim, pelos menos durante estes anos, algo parecia haver mudado na situação precária, isolada e marginal enfrentada pelos artistas americanos. Algo inédito se esboçava

²⁵ DEENNING, Michael. *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. London/NewYork: Verso, 1997, p.xviii. O autor deste livro chega a cunhar um conceito para esta situação: “laboring”, cujas associações imediatas são com o sentido de proletarização da cultura e, sobretudo, com a idéia de nascimento via um longo trabalho de parto entendido como possibilidade de um renascimento da cultura americana.

diante deles, a possibilidade senão de uma estabilidade material, pelo menos a de uma união em prol de uma causa social comum: “A Popular Front na qual os artistas tiveram um papel, em certo sentido, representou o fim de sua alienação, o primeiro passo em direção à participação e aceitação pela sociedade em seu objetivo comum.”²⁶.

1935

Apesar de Michael Deening procurar, com razão, minimizar o papel diretivo do Partido Comunista nos desdobramentos do ambiente cultural dos anos 30, em favor de uma interpretação mais ampla, tal como resumido acima, é impossível não admitir que grande parte do impulso da “Popular Front” veio do PC norte-americano através da implementação das diretrizes soviéticas retiradas do Sétimo Congresso Mundial do Comintern, também conhecido como III Internacional. O ano de 1935 marcou um ponto de convergência de dois vetores. Segundo o Comitê os partidos deveriam procurar estender ao máximo suas bases e redirecionar suas forças na luta contra o fascismo. Tratar-se-ia na visão do Partido de estabelecer uma frente popular de luta contra o fascismo cujo apelo fosse capaz de seduzir um amplo espectro da sociedade, inclusive os liberais:

“A *Popular Front* foi um refúgio no qual os intelectuais progressistas puderam trabalhar em espírito comunitário e até alcançar certo prestígio (o quadro do Partido Comunista Americano saltou de 12 mil filiados em 1929 para 100 mil em 1939).²⁷

²⁶ GUILBAULT, Serge. *How New York Stole the idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p19.

²⁷ Idem, p.18.

O Ponto de vista dos artistas sindicalizados

Contudo, como se pode imaginar, esta finalidade comum não era tão unânime em sua significação quanto alguns pressupunham, ela tinha desde seu início, como não poderia deixar de ser, suas nuances, mesmo considerando que elas, inicialmente, não contrariassem diretamente as linhas gerais de *Popular Front*. No caso dos artistas, um exemplo modelar de um certo posicionamento pode ser haurido de um manifesto publicado numa revista intitulada *American Magazine of Art*. O artigo foi escrito em 1935 e seu autor, Stuart Davis, era, à época, diretor da revista e seria no ano seguinte presidente do Congresso dos Artistas,²⁸ cujo manifesto de inauguração será questão logo adiante.

De maneira geral, o artigo intitulado “*O artista hoje*” procura, numa visada bastante rara para época²⁹, enquadrar, mesmo que de maneira ainda incipiente, o artista dentro do campo de tensões materiais da sociedade. Ao gerar uma auto-imagem, o autor procurava organizar a situação. Nesse, sentido, Davis é direto em suas afirmações, traçando um diagnóstico bastante preciso e convincente do meio artístico americano:

“O artista se vê sem o pequeno apoio do seu passado imediato e compreende agora, se não compreendeu antes, que arte não está isolada de outras atividades humanas. Passou pela experiência de ser totalmente posto de lado e traído pelo negociante e pelo patrono das artes, e suas ilusões quanto aos interesses culturais desses dois personagens estão destruídas. Compreende agora que a superficialidade do interesse cultural do público de classe média influenciava seus próprios esforços criativos,

²⁸DAVIS, Stuart. “*O artista hoje*”. In.: CHIPP, H.B. (org). *Teorias da Arte Moderna*. 2º edição. Martins Fontes São Paulo, 1999, pp 473 – 477.

²⁹Todavia, é possível, graças aos estudos mais recentes, relativizar esta afirmação. Pelo menos no campo da crítica de teatro Ina C. Costa detecta leitores de Walter Benjamin e G. Lukács já no início dos anos 30. Cf. COSTA, I. C. “*Teatro Americano Moderno*” In.: idem, *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 30-31.

resultando num padrão de trabalho qualitativamente inferior, de qualquer ponto de vista mais amplo. Olhando à sua volta, percebe claramente as distinções de classe, os que têm e os que não têm (a grande maioria). Reconheceu sua posição junto daqueles que não têm — os trabalhadores.”³⁰

Em sua escrita, nota-se um grande potencial de síntese aliada a uma verve polêmica, típico dos manifestos das vanguardas. Mas o que chama a atenção é a clareza e a positividade de uma agenda que procura se ligar a um momento histórico preciso, no qual o autor enxerga a possibilidade dos artistas aliarem-se a única classe verdadeiramente revolucionária, facultada pela circunstância favorável na qual a máscara do burguês filisteu, seu aparente mecenas, finalmente caiu, revelando o seu lado bárbaro, mas, a esta altura inegável, o fascismo. Neste sentido, o artista faz parte da crise mundial, ou seja, está em luta, em dúvida e confusão e nisto está junto das outras classes sociais, restando a ele optar em qual lado do front ele lutará. Para Davis a escolha já esta feita e corroborada materialmente.

Contudo, para chegar até aí ele perfaz uma análise consistente do circuito comercial da arte. Segundo Davis, a arte já nasce, entre os americanos, dependente da classe média, ou seja, não há nada como um passado aristocrático, tal como configurado na experiência européia. Isto significa que o artista desde seus primórdios precisou se adaptar ao espaço de identidade privilegiado do mundo burguês, isto é, ele sempre esteve à deriva neste oceano chamado mercado. Todavia alguns fatores contribuíram para que, finalmente, o artista perceba algo sobre sua própria situação enquanto produtor. Em suma, são todos fatos ligados à crise sistemática do capitalismo, que, ao mostrar a falácia do mercado ofereceu condições para constituição de sólidas organizações civis — entre elas, o Sindicato dos

³⁰ DAVIS, S. “*O artista hoje*”, loc. Cit., p. 475.

Artistas — que visavam a criação de um espaço de resistência, onde a identidade poderia se estabelecer segundo outros critérios:

“Em sua luta, conduzida através do Sindicato dos Artistas, seus membros descobriram sua identidade com a classe operária como um todo e com os grupos organizados de artistas-artesãos, como entalhadores, criadores de maquetes arquitetônicas e escultores, em particular.”³¹

Nesse sentido, o autor se aproxima das diretrizes da Popular Front quando avança ao enunciar, seguindo coerentemente sua premissa principal, que se constitui na ligação identitária entre trabalhadores e artistas, que uma das funções do Sindicato é a Luta contra o fascismo em defesa do direito civil de livre expressão. E aqui o fascismo é visto como o uso aberto da força contra os trabalhadores pelas grandes empresas, idéia formada provavelmente sob o influxo das greves do ano anterior. O que suporta tal ponto de vista, entretantes, é uma interpretação muito particular do fascismo que o coloca claramente como uma anomalia da sociedade, portanto passível de ser corrigida.

Outro fator de enorme ressonância para a crítica de arte norte-americana é o fato de que os trabalhadores-artistas encontram-se na ambígua posição de defensores da cultura ocidental.³² Algo que será muito bem explorado, por exemplo, por alguém como Clement Greenberg, que se posiciona a milhas de distância do Sindicato.

Nestas circunstâncias Stuart Davis não se furta a tecer recomendações, ou mesmo diretrizes a respeito da natureza do fazer artístico, pois para ele seria fundamental que os artistas americanos se questionassem acerca da qualidade da arte ali produzida. Mesmo admitindo que o caminho é longo, ele afirma:

³¹ Idem, Ibid., p.476

³² Idem, Ibid., p.476

“**A arte vem da vida, e não a vida da arte. (...) Como o esquema social do sindicato é amplo e realista, ligado diretamente à vida de hoje em todos os seus aspectos, esperamos confiantes o aparecimento, nos trabalhos de nossos membros, de uma qualidade estética que tenha esse valor amplo, **social e realista.****”³³

A bem da verdade convém mencionar que a posição de Davis vai se alterar muito ao longo de seu trabalho, ele tenderá a aceitar o triunfo do modernismo, e participará dele ativamente. Todavia, neste momento o que está implícito é a querela, que marcou fortemente os debates da crítica de arte neste período entre realismo e abstracionismo³⁴. Muita tinta já foi gasta sobre este assunto, valendo ressaltar que a arte abstrata estava inicialmente entre a cruz e a espada, uma vez que os dirigentes das instituições organizadas, como o Sindicato dos Artistas defendiam o realismo, nos moldes soviéticos em detrimento do abstracionismo, freqüentemente acusado de incompreensível e elitista³⁵. Ao menos, inicialmente, este último foi acusado pela direita de revolucionário, desestabilizador e, em seu posicionamento mais extremado, de arte degenerada.

Este debate que procura estabelecer uma hierarquia crítica a partir de valores ligados aos problemas da representação de algo como uma realidade, entendida como objeto passível de ser captado pela estrutura singular e privilegiada de percepção do artista será um motivo constante, apesar das diferentes roupagens, das décadas seguintes. Bastando verificar algumas declarações de artistas como Pollock, Motherwell ou Rothko. Reinhardt, por sua vez, também participará deste debate cuja culminância, todavia, é a desestabilização deste eixo de investigação, com a publicação, a partir dos anos 50 de seus

³³ Idem, Ibid., p.477. (grifos meus)

³⁴ Cf. HARRISON, Charles; WOOD, Paul.(edits.). Art in Theory 1900-1990: an anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell, 1999, Especialmente pp. 333-337.

³⁵ “The majority of those drawn to the Communist Parties of the west tended to believe Stalinist propaganda, supporting this where appropriate by extrapolations from Marxist theory, in order to support a roseate view of Russian social and cultural achievements. For the majority of this group abstract art and Surrealism alike were suspect by virtue of their unpopularity — their implication with what was seen as an elite social order.” Idem, Ibid., p. 335.

escritos conhecidos como “Art-as-Art”, cuja sintaxe é responsável pela elaboração de signos que recusam quaisquer significações imediatas, que procuram construir algo impossível de se relacionar com a positividade lógica de um enunciado.

O Projeto Federal de Arte

A preferência pela arte realista, por parte das organizações comandadas pela WPA, fica um pouco mais matizada no texto de apresentação do Projeto Federal de Arte.³⁶ Ali, Holger Cahill, diretor do Projeto, procura apresentar um plano amplo cuja ambição, bem aos moldes da WPA, é a de inserir o artista — bastante fragilizado pela crise dos mercados — na sociedade a partir de seu próprio fazer. Ou seja, aqui já existe algo além de um diagnóstico da situação do artista enquanto membro de uma classe social em luta. Sem deixar isto de lado, Cahill avança em direção a alternativas economicamente viáveis para a sustentação das artes. Para tanto, logo de saída ele se opõe à história das vanguardas que enxerga no gênio criador o núcleo do fazer artístico, para daí sustentar a criação de um projeto de artes vinculados aos reais interesses da sociedade:

“A organização do projeto se fez segundo o princípio de que não é o gênio solitário, mas um movimento geral sólido, que mantém a arte como uma parte vital e atuante de qualquer esquema cultural. A arte não é uma questão de obras-primas raras e ocasionais. A ênfase sobre a obra-prima, fenômeno do século XIX, é principalmente uma idéia de colecionador e tem pouca relação com um movimento artístico.”³⁷

³⁶ CAHILL, Holger, “*O projeto federal de arte*”. In.: CHIPP, H.B. (org.). *Teorias da Arte Moderna*. Martins Fontes. São Paulo, 1999, pp 477-480.

³⁷ Idem, Ibid. p.477

Deste modo, para que os Estados Unidos tivessem um meio artístico sólido seria preciso criar uma estrutura ampla que possibilitasse a expansão das artes como uma atividade econômica e culturalmente viável. Isto significa, como já se anuncia no trecho acima, repensar o próprio estatuto da arte, até então vinculado a uma idéia de belas-artes (fine-arts) que aspira uma posição autônoma frente à sociedade:

“Uma orientação por parte das belas-artes tem se mostrado necessária, e muito, para o industrial, o artesão e o público. Foi impossível encontrar uma solução para todos os problemas resultantes disso, sob um programa de emergência, mas o Projeto Federal de Arte procurou romper a barreira artificial que existe entre formas de expressão artística. (...) O resultado foi a realização de muitos serviços úteis para as instituições públicas e um estímulo no sentido de níveis elevados na criação de objetos de uso comum...”³⁸

Este trecho, claro quanto aos objetivos e otimista no que toca às possibilidades de sua realização, parece um bom exemplo dos discursos proferidos nas reuniões entre os artistas, críticos e historiadores da arte no período, que juntos apoiavam a formalização dos objetivos da *Popular Front* no campo das artes plásticas até, como veremos mais abaixo, pelo menos o ano de 1936, ano de início dos julgamentos de Stálin.³⁹

Mas até então o que transparece das palavras de Cahill é um outro clima, era o momento no qual, finalmente, “Os artistas americanos descobriram que tem um trabalho a fazer no mundo.”⁴⁰. Em outras palavras, os artistas através do uso criativo e consciente de seu trabalho poderiam ajudar a modificar o mundo, estariam eles engajados nesta sociedade em evidente transformação. Mas o que está em jogo é também uma legitimação do fazer artístico que busca reorientar sua função. Assim, com a reconfiguração do papel da arte e

³⁸ Idem, Ibid., p. 478

³⁹ Cf. Guilbault, S. How New York Stole the Idea of Modern Art. Op. Cit, p.19.

⁴⁰ CAHILL, H. In.: CHIPP, H.B. *op.cit*, p. P.479-480

do artista, ambos, finalmente estariam prontos para tocar a terceira ponta do triângulo, a sociedade:

“Parece estar próximo o fim da alienação que afastava o artista da experiência comum e que, nas suas piores manifestações, dava origem a uma arte só para museus ou a uma preciosidade rarefeita. Essa modificação não significa nenhuma perda na expressão peculiarmente pessoal que é necessariamente desenvolvida por qualquer artista de talento. Significa, pelo contrário, um alcance maior e uma maior liberdade para uma expressão pessoal mais completa.”⁴¹

Num certo sentido, ao fazer uso do aparato crítico derivado do marxismo, o autor procura justificar um grau de autonomia do artista que seja mediada pela sociedade, não qualquer sociedade, mas a sociedade dos trabalhadores em luta. Todavia, de certa forma, veste-se um santo para descobrir um outro:

“Num sentido genuíno, ela [a arte] deve ter um uso; deve estar ligada à própria matéria e tessitura da experiência humana, intensificando essa experiência, tornando-a mais profunda, rica, clara e coerente. Isso só pode ser realizado se o artista funciona livremente em relação à sociedade e se a sociedade deseja aquilo que ele pode oferecer.”⁴²

Assim, ao pleitear esta liberdade mediada pelos interesses da sociedade em luta, o fazer artístico consciente, pois é disto que se trata aqui, faz uma demanda ambígua. A arte, juntamente com seu sujeito, é lançada passivamente, como fica evidente na segunda parte da citação, no campo do desejo da sociedade, correndo-se o risco de encarar esta mesma sociedade de maneira coisificada, como se as demandas de significação provenientes dos desdobramentos dos acontecimentos pudessem ser suprimidas em função de um dogma —

⁴¹ idem, Ibid., p.480

⁴² idem, Ibid., p.480

no caso a revolução socialista. Como desconfiará Meyer Schapiro — de quem Ad Reinhardt foi aluno nestes mesmos anos 30 — esta é uma armadilha difícil de contornar, mas que a arte, em sua negatividade herdada do modernismo europeu, se num primeiro instante não poderá superar, ao menos não poderá ignorar.

A crise do consenso: Meyer Schapiro

Schapiro define sua posição neste debate da crítica de arte em pelo menos dois textos. O primeiro datado de 1936, intitulado “*The Social Bases of Art*” e no ano seguinte com a publicação de “*The Nature of Abstract Art*”. Aqui será caso a análise apenas do primeiro, pois se trata de um manifesto ainda ligado ao Sindicato dos Artistas, mas que em minha leitura, já denuncia algumas fissuras sobre a natureza do fazer artístico e do papel do crítico, sem, todavia, romper inteiramente com a premissa que orienta os trabalhos do Sindicato. Neste texto precioso, o grande historiador da arte insere no campo de discussões da *Popular Front* um conceito repleto de conseqüências para o debate artístico — o de indivíduo⁴³. Quanto ao segundo texto, “A Natureza da Arte Abstrata”⁴⁴, dá seqüência às conclusões alcançadas no primeiro, mas responde já a um outro debate, que certamente corre em paralelo com os posicionamentos do Sindicato, mas, cujo alvo imediato é outro. Trata-se do impacto ligado aos desdobramentos da grande exposição da Arte Moderna, conduzida por Alfred Barr, intérprete privilegiado do modernismo nos Estados Unidos, frente aos imperativos históricos da segunda metade da década de 30, quando as tensões

⁴³ SCHAPIRO, Meyer. “*The Social Bases of Art*” In.: Harrison, C. and Wood, P. (edit.). *Art in Theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1999.

⁴⁴ Idem. “*A Natureza da Arte Abstrata*”. In.: *A Arte Moderna Séculos XIX e XX: Ensaio Escolhidos*. São Paulo: EDUSP.

políticas chegaram ao ápice.⁴⁵ Tudo isto também será levado em consideração no momento da análise do manifesto de Breton, Trotsky e Rivera e quando comentarmos mais abaixo os textos de Clement Greenberg.

Em de “*The Social Basis of Art*”, Schapiro procura criticar o pretense isolamento da Arte Moderna em suas formas estéticas mais radicais. O autor, neste momento, está preocupado, em analisar principalmente as grandes correntes das vanguardas modernistas européias em particular àquelas ligadas ao abstracionismo. A estratégia aqui empreendida é a de ligar, como já visto no texto de Davis, o fazer artístico ao estágio histórico atual da sociedade na qual ela é efetivamente produzida e significada. Todavia, nesta análise o imperativo maior da modernidade capitalista é enfim enunciado sem medo. A alienação e a abstração racional do trabalho impõem ao artista moderno, pela própria negatividade de seu fazer, uma forma brusca de auto-isolamento. A natureza artesanal e o caráter auto-referencial de suas pesquisas estéticas o colocam, desta forma, na contracorrente da sua sociedade.

Contudo, mesmo nestas condições o artista moderno não se isola inteiramente. Ao contrário, coloca em seu trabalho algo desta posição marginal que ocupa na cadeia produtiva. Deste modo, jamais se poderia prescindir deste contexto se se quiser entender

⁴⁵ “...whereas in 1936 Meyer Schapiro had argued in the *Social Bases of Art* that the artist had a place in the revolutionary process thanks to his alliance with the proletariat, by 1937 he was arguing in the “Nature of Abstract Art” that the artist was cut off from all revolutionary hope. Schapiro’s pessimism was ambiguous, however. In contrast to writers like Barr, who argued that abstract art was isolated from social reality and governed by its own intrinsic system of rules, Schapiro maintained that all art, even the most abstract, is rooted in the conditions under which it is produced. The abstract artist, according to Schapiro, works under the illusion of freedom and does not understand the complexity of his situation or the tenuousness of his position, hence he does not grasp the full implication of his work. By attacking abstract art in this way, by demolishing the artist’s illusion of independence vis-à-vis outside powers while at the same time giving prominence to the relations between abstract art and the society in which it is produced, Schapiro implied that the significance of abstraction was greater than the formalist allowed.” GUILBAULT, S. Op. Cit., p.24. Quanto à primeira parte da afirmação acima citada, procuraremos levantar o problema central do caráter particular da aliança proposta por Schapiro já no texto de 1936.

qualquer coisa sobre o fazer intrínseco da arte. O que significa dizer que as escolhas estéticas do artista só podem ser compreendidas através de sua inserção na sociedade:

“A pintura [picture] não é uma reprodução dos objetos externos — algo que não estritamente verdadeiro nem para a arte realista — ao contrário, os objetos dispostos na pintura surgem a partir de experiência e interesse que afeta a característica formal. Uma arte abstrata construída sobre outros objetos, ou seja, a partir de outros interesses e experiências, teriam gerado um outro caráter formal.”⁴⁶

Assim, em outras palavras, o autor argumenta que a escolha, por parte do artista, dos motivos e da maneira de dispor os elementos que compõem um quadro estão ligados aos desenvolvimentos da sociedade moderna com seu sistema próprio de afecção. Aqui, Schapiro dá um passo importante ao incorporar a dimensão fenomenológica da experiência como chave complementar de entendimento da arte moderna.

Mas mesmo o surgimento de algo como uma consciência individual que é afetada pelo mundo não surge vagando num lugar metafísico. Ao contrário, esta consciência ocupa um lugar social preciso numa cultura que reconhece e preparou este lugar:

“A concepção de arte como puramente estética e individual só pode existir em uma cultura que separou interesses práticos e coletivos e que é sustentada por indivíduos solitários.”⁴⁷

Logo em seguida, esta frase é esmiuçada, de modo a deixar escancarado que o modo de inserção do sujeito nesta sociedade é, por excelência, histórico, móvel. Tratar-se-ia, portanto de relação bem mais complexa do que até então se podia admitir, uma vez que:

“... o modo de vida destes indivíduos, seu lugar na sociedade, determina de muitas maneiras sua arte individual.”⁴⁸.

⁴⁶ SCHAPIRO, M. “*The Social Bases of Art*”, op.cit., p.508.

⁴⁷ Idem, *ibid.*, p.508

⁴⁸ Idem, *ibid.*, p.508

Estabelecida esta baliza, a argumentação prossegue desdobrando um outro aspecto. Neste ponto a análise se concentra no mercado artístico, com vistas à demonstrar que a liberdade estética, desfrutada pelo artista só é possível graças à maneira peculiar com a qual os agentes ativos do mercado se relacionam com a modernidade. A esta altura os membros da classe dominante não são mais apenas produtores, mas estão se tornando cada vez mais simples consumidores, para quem o mundo não é senão espetáculo a ser fruído. A maneira pela qual se dá esta fruição é, em última análise, pouco importante desde que as bases materiais de seus privilégios não sejam diretamente ameaçadas. Assim, segundo Schapiro, a liberdade plástica desfrutada pelo artista, que reinterpreta o mundo vivido, através de sua individualidade, com uma rapidez nunca antes vista, depende de uma contraparte muitas vezes desconsiderada. Para ser mais claro, trata-se de uma liberdade cuja maior concessão é a de não agir no mundo. Assim;

“O indivíduo e a estética são idealizados como coisas completamente justificadas em si mesmas e valendo os mais altos sacrifícios.”⁴⁹

Daí a necessidade urgente dos artistas agirem de modo a quebrar este circuito ideológico que impede que seu trabalho seja realmente efetivo. Todavia, a ação consciente por parte do artista está, assim, fundamentado nas bases sociais que o diferenciam tanto da classe dirigente quanto dos operários.

“As origens sociais de tais formas de arte moderna não permitem por si próprias que alguém julgue esta arte boa ou ruim; elas simplesmente iluminam alguns aspectos de suas características e nos permite ver mais claramente que as idéias dos artistas modernos, longe de descreverem condições eternas e necessárias da arte, são simplesmente o resultado da história recente. Ao reconhecer a dependência de sua situação e atitudes na característica da sociedade moderna, o artista adquire a

⁴⁹ Idem, Ibid., p.509.

coragem para mudar as coisas, agir na sua sociedade e para ele mesmo de uma maneira efetiva.”⁵⁰

Enfim, o artista continua sendo, por definição um revolucionário, pois sabe que sua situação é historicamente determinada e que pode ser modificada a qualquer momento. Todavia, sua aliança com os operários é feita a partir de uma diferença que, no atual estado de coisas, é irremediável, que só poderia ser contornada pela Revolução, ela mesma. Deste modo, o princípio identitário entre artistas e operários, baseados numa análise materialista algo imediata, está inteiramente desfeito.

Algo prenhe de conseqüências e que, por isso mesmo, não passou despercebido aos contemporâneos de Schapiro. No ano seguinte, frente à invasão da Finlândia, ele se afastou do Sindicato, pois sua posição ali se tornaria insustentável, entretanto seu completo desligamento só aconteceria em 1939, ano da divulgação do pacto de não agressão entre Hitler e Stálin. Ainda em 1937 ajudou a formar AAA (Abstract Artists Association), foi fundador da *Marxist Quaterly* e influenciou decisivamente os debates conduzidos na *Partisan Review*. Suas posições se aproximavam cada vez mais do trotskismo internacionalista para, a partir de então, se cristalizar como um anti-Stalinismo decidido.⁵¹

O Manifesto do Trotskismo norte-americano

No outono de 1938, nas páginas da *Partisan Review*, é publicado o manifesto que resumiu a posição do trotskismo no campo das artes. Escrito por Breton e Trotsky e assinado pelo primeiro e por Rivera, o texto é um dos pontos altos do debate que já vinha

⁵⁰ Idem, Ibid., p.510, (grifos meus)

⁵¹ Cf. WALD, Alan. The New York intellectuals : the rise and decline of the anti-Stalinist left from the 1930s to the 1980s. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987, p.215.

sendo travado, como vimos acima, há pelo menos dois anos.⁵² Sua recepção foi a mais calorosa possível, dividindo a imprensa e os movimentos de esquerda. O manifesto é entendido como um marco consolidador, uma espécie de aval para os artistas e críticos romperem com a instrumentalização da arte, libertando-a das diretrizes partidárias. Tornava-se possível, doravante o reconhecimento das peculiaridades formais da arte moderna e seu caráter intrinsecamente revolucionário. Em suma, surgiu como um poderoso contraponto ao stalinismo renitente do PC norte-americano e conseqüentemente servindo também para enfraquecer a *Popular Front*.⁵³

Todavia, longe de esgotar ou mesmo resumir os desdobramentos deste manifesto, antes proponho uma leitura que procure destacar a maneira pela qual os autores fundamentam o fazer artístico revolucionário como uma atividade vanguardista e destacar as implicações desta concepção.

Antes de tudo os autores deixam entrever a situação delicada em que se encontra não apenas o fazer artístico, mas a própria civilização que se encaminha para uma guerra tecnológica com um potencial destrutivo inédito. A arte, neste contexto, está segundo eles, numa posição “insuportável”. Pois, esta atividade com rico potencial heurístico e revolucionário vem sendo maquinalmente controlado por dois grandes aparelhos burocráticos e autoritários. A arte, neste cenário, se encontra reduzida ao papel de justificador destes regimes. Restando aí uma alternativa política a ser analisada:

“Desnecessário dizer que não nos identificamos com a frase feita que está na moda:

“Nem fascismo nem comunismo!”, uma senha que serve ao temperamento dos

⁵²BRETON, Andre; TROTSKI, Leon. “*Manifesto: por uma arte revolucionária livre*”. In.: CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp-490-493.

⁵³ Para visada contextual deste período: Cf. GUILBAULT, S. How New York Stole the Idea of Modern Art, Op.Cit., pp.24-28.

filisteus, dos conservadores e dos atemorizados que se apegam aos resquícios andrajosos do passado “democrático”.⁵⁴

O que temos não é senão o anúncio de um compromisso revolucionário radical, que não aceita nenhuma das alternativas presentes. A arte revolucionária, não deve se dobrar a interesses políticos imediatos. O mesmo vale para interesses econômicos, representados pela ameaça do mercado, ou qualquer outro interesse que lhe seja externo.

A verdadeira arte revolucionária deve surgir neste espaço como algo que lhe seja, por excelência, negativo: “... a verdadeira arte é incapaz de *não* ser revolucionária, de *não* aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade.”⁵⁵. E aqui que começamos a nos aproximar do campo lexical de onde as intervenções críticas de Reinhardt vão partir. É ele que escreve em 1964:

A única, eterna, permanente revolução na arte é sempre uma negação do uso da arte para qualquer propósito que não seja dela própria. Todo progresso e mudança na arte é em direção ao único fim da arte como arte-enquanto-arte [art-as-art].

Uma vanguarda em arte avança a arte-enquanto-arte ou não é uma vanguarda.⁵⁶

Todavia, o campo semântico no qual estas frases foram lançadas está isolado dos anos trinta por algo mais do que a distância cronológica de quase três décadas. No final dos anos trinta ainda é possível adicionar um sujeito para o fazer artístico, para quem algo como uma percepção temporal é capaz de trazer a *diferença*. Já nos anos 60 é a falsa diferença

⁵⁴ BRETON A.; TROTSKI, L. In. : CHIPPE, H.B. op.cit., p.491.

⁵⁵ Idem, ibidem, p.409

⁵⁶ REINHARDT, Ad. Art-as-Art, Edited by Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press, 1991, p.59.

“The one eternal revolution in art is always a negation of the use of art for some purpose other than its own. All progress and change in art is toward the one end of art as art-as-art. And an avant-garde in art advances art-as-art or it isn’t an avant-garde.”

que engessa o fluxo do tempo, tornando impossível qualquer desvio de rota, sendo esse, como se sabe, um dos motivos maiores da obra tardia de Ad Reinhardt.⁵⁷

Porém, para Breton e Trotsky este problema inexistia, ao contrário, com já dito, eles enxergam na atividade artística livre, cujo agente é o artista, enquanto indivíduo que faz uso de sua potência criadora, a possibilidade, numa expulsão da negação, de uma verdadeira alternativa ao existente:

“Não, nossa concepção do papel do artista é demasiado elevada para negarmos que ele tenha influência no destino da sociedade. Acreditamos que a tarefa suprema do artista em nossa época é participar ativa e conscientemente no preparo da revolução. Mas o artista não pode servir à luta pela liberdade a menos que assimile subjetivamente seu conteúdo social, a menos que sinta em seus nervos o seu significado e drama e procure livremente dar-lhe sua própria encarnação íntima em sua arte”⁵⁸.

Eis aí, ao menos nesta leitura ora em curso, a sentença chave para se entender o papel do artista revolucionário, segundo os autores. Este papel, cuja individualidade ressoa por meio do uso repetitivo dos pronomes possessivos em terceira pessoa, que se reportam a figura do artista, por sua vez, coincide ponto a ponto com aquele atribuído ao artista de vanguarda, entendido não como fruto de uma composição aleatória, como já havia figurado Meyer Schapiro, mas da “decisão individual de um ser estranho em seu próprio meio, de tentar dar um sentido novo a formas antigas e de abordar tarefas seculares com meios novos, de reconhecer a utilidade do inabitual e de ver os recursos abundantes do costumeiro.”⁵⁹. Neste momento, o artista em sua individualidade, num desdobramento claro dos debates do

⁵⁷ Cf. ROSE, Bárbara. “Introduction” In.: REINHARDT, Art-as-Art, Op.Cit., p.xv.

⁵⁸ BRETON, A. In.: CHIPP, H.B. *Op. Cit.*, p. 492.

⁵⁹ BUENO, Maria Lucia. Artes Plásticas no século XX. Modernidade e Globalização. São Paulo: Imprensa Oficial / Editora da Unicamp, 1999, p.21.

Sindicato, poderia figurar como agente revolucionário, pois suas aspirações maiores, apesar de individuais, estão em sintonia com as necessidades da classe revolucionária agora tornadas como que algo natural, universal:

“A necessidade de emancipação do espírito individual precisa apenas seguir o seu curso natural para ser levada a fundir sua corrente com essa necessidade primeva: a necessidade de emancipação do homem.”⁶⁰

Assim, não se trata apenas de desfazer o princípio identitário que ligava o operário e o artista. Apesar da manutenção do imperativo da imbricação profunda entre arte e vida, ao contrário das posições defendidas pela Popular Front e pelo Sindicato, deve-se, neste momento desdobrar um certo aspecto do diagnóstico de Meyer Schapiro a fim de garantir, a partir da diferença, que é inerente ao fazer artístico na modernidade, um papel verdadeiramente revolucionário ligado diretamente à produção de algo novo, produto da criatividade que deve habitar um indivíduo livre de determinações heterônomas.

Com efeito, a formulação desta aparente contradição, que quer encontrar um lugar descolado do todo social para daí permitir a sua negação com a conseqüente produção de algo novo — posição dificilmente aceitável para alguém como Schapiro em 1936 —, encontrará a sua interpretação mais influente no lendário texto de Clement Greenberg, “Vanguarda & Kitsch”. Ali, o maior e mais influente crítico de arte do século XX funde as duas idéias vinculadas à arte moderna até aqui analisadas, — a vanguarda e a arte pela arte —, para abrir um caminho inteiramente diferente, para fundar o sentido mais sedimentado daquilo que passaria a ficar conhecido como “modernismo”. Em outras palavras, “Em seu ensaio ‘Vanguarda e Kitsch’ de 1939, Greenberg fez algo extraordinário. Ele identificou o conceito de vanguarda com a perseguição da ‘arte pela arte’ [‘art for art’s sake’]. A marca

⁶⁰ BRETON, A. In. : CHIPP, H.B., *Op. Cit.* P.491-492.

distintiva dos movimentos modernos que ele chamou de vanguarda (...) seriam a constante busca por uma autonomia ou independência cada vez maior (...). Isto é o que foi entendido como ‘modernismo’, ou tradição de ‘vanguarda’, onde estes dois nomes foram tomados efetivamente como sinônimos.”⁶¹

A formação do cânone: A Vanguarda, em direção a um Mais Novo Laocoonte

Os textos mais importantes de Greenberg, por sua vez, foram reunidos em um livro de 1961, o famoso “Arte & Cultura”. Os textos aparecem ali com muitas alterações, com vistas, segundo as palavras do autor, a ocultar do público o árduo processo de sua auto-educação. Evidentemente, trata-se de uma astúcia de Greenberg, pois, o que importaria para qualquer leitor, seria justamente considerar os aspectos maiores deste processo. Todavia, se não cabe neste momento um detalhamento da questão, seria importante pelo menos, apontar os momentos mais cristalizados de sua “auto-educação”, mesmo porque tais diferenças serão fator importante no desdobramento do presente trabalho. Pois, trata-se, como procurarei demonstrar, de questões fundamentais para o desenvolvimento da crítica de arte e do fazer artístico no século XX. Assim, grosso modo, esta “auto educação” caminha de um pólo que valoriza a “planaridade” [*flatness*] — nos anos quarenta e cinquenta — para outro, onde a “opticalidade” é a figura de proa na análise histórica do desenvolvimento da arte moderna.

Lembrando que estas modificações estão figuradas em “Arte & Cultura” de maneira sintomática tal como procurei destacar no início deste capítulo, ou seja, na forma

⁶¹ WOOD, Paul. “Introduction”. In.: EDWARDS, Steve & WOOD, Paul (edit). Art of the Avant Gardes. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p.3.

de um ocultamento ou mesmo de um esquecimento do contexto histórico que informou o debate de onde surge sua teoria sobre a arte moderna. “Mudando seu fuzil político de ombro, Greenberg faz o mesmo com as armas de seu discurso estético: do materialismo dos fatos positivos à transcendência da miragem, da taticidade à opticalidade, etc.”⁶² Aqui, nesta seção, trataremos apenas do primeiro momento. Nos dois capítulos seguintes veremos como uma leitura radical das propriedades físicas da obra modernista levada a cabo por Ad Reinhardt, vai proporcionar a alguém como Judd a interpretação da obra como um objeto disposto no espaço literal.

No nosso caso, para a leitura que por ora se seguirá utilizaremos, os textos não revistos de “Vanguarda e Kitsh” e “Rumo a um Mais Novo Laocoonte” em suas formulações originais, tais como publicados pela *Partisan Review*. Não é de menor importância notar a ausência de “Rumo a um mais...” em “Arte e Cultura”, pois isto também guarda suas implicações, uma vez que, como veremos logo abaixo, é ele quem formula de maneira mais influente os imperativos estéticos do modernismo norte-americano, criando uma narrativa organizada a partir da idéia de “planaridade” [*flatness*], que se refere exatamente ao plano físico do quadro. Estes dois textos, com efeito, estabelecem os principais conceitos da teoria da arte de Greenberg, que foi desenvolvida, coerentemente, nos vinte anos seguintes⁶³, apesar das correções a que se viu obrigado a fazer nos anos sessenta.

Quanto ao volume da bibliografia que se detém sobre a totalidade da obra do crítico, pode-se dizer que é bastante considerável, sendo conveniente, entretanto, adiantar que de nenhuma forma procurarei resumi-la, ou mesmo fazer uma arrolagem dos títulos e

⁶² Cf. BOIS, Yves-Alain. “As emendas de Greenberg”. In.: Revista da Gávea nº12, dezembro de 1994. p.345

⁶³ Cf. CLARK, T.J. “A Teoria da arte de Clement Greenberg” In.: GREENBERG, Clement et al., Clement Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp. 211-232.

nomes dos comentadores. Todavia, alguns deles serão citados oportunamente ao longo da análise. Para navegar por esses mares, contudo, pode-se contar com a ajuda do precioso volume organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim de onde a tradução ora em uso foi extraída. Outro instrumento indispensável para o estudo da obra de Clement Greenberg que vale a pena mencionar aqui são os *The Collected Essays and Criticism, 1939-1969*, organizados por John O'Brian, que também compila os textos em sua forma original⁶⁴.

Dito isto, pode-se afirmar que “*Vanguarda e Kitsch*” estabeleceu, em solo norte-americano, os grandes marcos sintéticos para se discutir as produções culturais vinculadas ao que se chamou de modernismo. Não seria exagerado tomá-lo como um texto canônico. Escrito numa linguagem clara, num momento histórico em que os ventos não sopravam a favor dos artistas — como já visto no manifesto analisado logo acima— este texto serviu, de certo modo, como uma bússola.

Seu procedimento analítico se anuncia já nas primeiras linhas, onde se pode ler a pergunta: “Como é possível que uma mesma sociedade produza uma canção de cabaré e um poema de T.S. Eliot?”. A resposta para tal questão, que está baseada numa dualidade sincrônica anunciada no próprio título do artigo, deve seguir um caminho apropriado, qual seja:

“Parece-me ser preciso examinar mais de perto, e de maneira mais original do que até agora, a relação entre a experiência estética tal como vivida por um *indivíduo específico* — não o *indivíduo em geral* — e os contextos sociais e históricos em que essa experiência tem lugar.”⁶⁵

⁶⁴ GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism, 1939-1969. 4 vols.* John O'Brian (org). Chicago, University of Chicago Press, 1993.

⁶⁵ GREENBERG, Clement. “*Vanguarda & Kitsch*”. [grifos meus] In.: GREENBERG, Clement et al. Clement Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p.27.

A questão, portanto, é conhecer as condições sociais precisas onde a experiência estética de um indivíduo específico acontece. Desta forma, aparentemente, não estamos tão distantes das iniciativas anteriormente analisadas. Todavia, as consequências da metodologia por ele mobilizada são de amplo alcance. Greenberg elabora uma história da vanguarda lastreada nos desenvolvimentos do capitalismo do século XIX, apresentando um diagnóstico sociológico bastante esclarecedor, na medida mesma de sua simplicidade esquemática. Para Greenberg, com efeito, este indivíduo específico estaria inelutavelmente ligado a uma modernidade que inaugura algo como uma cultura que se desdobra de maneira antagônica em duas frentes. De um lado as manifestações artísticas produzidas para a elite culta e de outro as manifestações destinadas ao público em geral, a massa dos habitantes das cidades. Outrossim, esta dicotomia, para Greenberg é como já dito, sincrônica, daí que:

“Se a vanguarda imita os processos da arte, o kitsch, vemos agora, imita seus efeitos. A concisão dessa antítese não é gratuita; ela reflete e define o imenso intervalo que separa dois fenômenos culturais simultâneos como a vanguarda e o kitsch.”⁶⁶

Há, portanto um elemento diferencial entre estas duas manifestações culturais que ressoam, inclusive, em seus respectivos modos de organização formal. Algo disso pode ser percebido em sua memorável definição do que seria o kitsch, onde deixa transparecer um misto de ressentimento e temor:

“O kitsch é mecânico e funciona mediante fórmulas. O kitsch é experiência por procuração e sensações falsificadas. O kitsch muda de acordo com o estilo mas permanece o mesmo. O kitsch é o epítome de tudo o que há de espúrio na vida de

⁶⁶ Idem, Ibidem, p. 37.

nossos tempos. O kitsch finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro — nem mesmo seu tempo.”⁶⁷

Se fosse possível resumir o que acontece aqui, poderíamos dizer que o que ocorre é que existe uma forma de cultura, que se desdobra em dois “fenômenos culturais”. A vanguarda se separaria do kitsch, graças ao modo singular com o qual um indivíduo específico lida com as experiências históricas e sociais fornecidas pela modernidade.

Se o kitsch é a “experiência por procuração”, ou seja, fenômeno cultural que engendra uma representação não problemática e massificada da cultura de onde provém, a vanguarda, por sua vez, geraria uma forma própria. Forma esta que seria incapaz de cumprir uma função primordial, cumpridas por todos os fenômenos culturais que a precederam, qual seja, legitimar a própria forma de dominação de onde advém. Em última análise, a vanguarda, cujas primeiras manifestações podem ser encontradas na Paris de meados do século XIX, problematiza e, em alguns momentos, critica duramente o modo de vida que é responsável pela sua geração e reprodução. A vanguarda padeceria, para falar com T.J. Clark, de algo como um “pertencimento mútuo em oposição”. Enquanto que, por outro lado, a cultura burguesa, entendida como algo diferente da cultura de vanguarda, tenderia a suprimir manifestações vanguardistas, através da instrumentalização de seus procedimentos formais, com vistas a criar uma forma de representação meramente ideológica, o kitsch. Greenberg salientaria, tempos mais tarde, que este artigo é de um marxismo algo mecânico, seu comentário guarda uma certa modéstia, pois o poder de sua argumentação é inegável na medida mesma em que depende de tal mecanicismo. Visto que Greenberg sustentará, até o fim uma ambivalência feita de separações sistemáticas, entre o

⁶⁷ Idem, Ibidem, p.32-33.

burguês e o vanguardista, o kitsch e a vanguarda, o indivíduo e a sociedade tal como percebido por T.J. Clark:

“Em primeiro lugar a vanguarda é parte da ‘sociedade burguesa ocidental’, e no entanto, de uma forma importante, afastada dela: precisando, nos termos de Greenberg, do verniz revolucionário do próprio conceito de ‘burguês’ de modo a definir o que eles próprios não eram, mas, ao mesmo tempo, desempenhando a função de encontrar formas para expressão da sociedade burguesa e presa a ela “por um cordão umbilical de ouro.”⁶⁸.

A manutenção da forma crítica vinculada às vanguardas dependeria da sustentação de tais separações. Pois o fato que mais preocupa Greenberg, com efeito, é que o kitsch tende, cada vez mais, a se tornar uma forma cultural hegemônica. Em seu diagnóstico, tratar-se-ia de um tempo (1939) em que a classe dominante parece disposta a abrir mão de uma parte de suas manifestações culturais, que até então havia servido como um signo distintivo para a parcela mais “avançada” de sua classe, em benefício da manutenção incontestada de seus privilégios econômicos. De certa forma, ela, a burguesia, aposta no kitsch, uma vez que, seu conteúdo e forma podem ser facilmente manipulados e transformados em propaganda, ou mesmo em mercadoria, e, além disso, conta mesmo com larga aprovação entre o público já massificado. Com efeito, a forma política que vai a par com este estado de coisas não é outro senão o estado totalitário:

“O capitalismo em declínio descobre que qualquer coisa de qualidade que ainda seja capaz de produzir se transforma quase invariavelmente numa ameaça à sua própria

⁶⁸CLARK, T.J. “*A Teoria da arte de Clement Greenberg*” In.: GREENBERG, Clement et al., Clement Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p.216.

existência. Os avanços na cultura, não menos que na ciência e na indústria, corroem a própria sociedade sob cuja égide se tornaram possíveis.”⁶⁹

Nestes termos começa a se compreender como a aposta na vanguarda, enquanto ponto de resistência à instrumentalização da arte, tanto pelo capitalismo em sua fase decadente — que finalmente percebe plenamente o grande negócio que é a indústria cultural — ou pelo stalinismo — que não se furta a utilizar a arte como propaganda do regime — seria um ato político do mais lúcidos e até mesmo radical. A arte de vanguarda seria, bem nos termos da discussão do trotskismo feita acima, o último reduto de uma experiência “autêntica”, sustentada por um indivíduo, tornado quase um elemento transcendental — o artista de vanguarda.

Greenberg, neste momento, entende que o artista de vanguarda está inelutavelmente preso a uma participação ambígua na cultura burguesa, pois ligado a ela, até a ascensão dos estados totalitários, por um “cordão umbilical de ouro”. O artista de vanguarda, o sujeito específico, não pode escapar destes imperativos históricos e sociais através dos quais sua experiência estética é formada, ele sabe que está sob a ameaça de dois inimigos poderosos, que fazem uso da mesma arma, o kitsch. Ele deve, portanto, se inserir conscientemente em algum lado deste front bipolar, agora reformulado, graças ao fracasso das experiências revolucionárias dos anos trinta, a conseqüente ascensão dos estados totalitários e a reorientação da política de Roosevelt. Em outras palavras, “...para Greenberg em ‘Vanguarda e Kitsch, o objetivo da vanguarda não é de modo algum submeter a arte à vida mas antes purificar a arte *da* vida. Com efeito, esta vanguarda formalista buscou preservar

⁶⁹ GREENBERG, C. “*Vanguarda & Kitsch*”. In.: GREENBERG, C. et al., Op. Cit., p. 41.

aquilo que a vanguarda transgressiva buscou *transformar*: a autonomia institucional da arte.”⁷⁰.

Mas foi o próprio Greenberg quem já havia chamado a atenção para o quanto houve de amnésia na coordenação da história desta recepção. A vanguarda modernista norte-americana se cristalizou num modelo que encontrou sua racionalidade no termos fortemente marcados do debates entre política e arte dos anos 30 e no início dos anos 40, mas que, nas variações próprias a cada autor, se esqueceu disso nos vinte anos seguintes. Este sentido, claramente conservador do ponto de vista institucional como aponta Hal Foster, é, paradoxalmente, fruto de escolhas feitas em uma discussão política radical.

A formulação greenberguiana das categorias relevantes para a análise estética do modernismo se dá a partir de seu texto de 1941 “Rumo a um mais novo Laocoonte”. Ali, como o próprio título anuncia, a vanguarda — agora caso de um indivíduo específico, como queria também o manifesto trotskista — teria uma direção, e se esta já havia sido esboçada em 1939, aqui ela se expressa com todas as letras, secundada por uma narrativa histórica coesa, cuja conclusão é normativa:

“A história da pintura de vanguarda é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõem aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista.”⁷¹

Neste contexto, as artes plásticas deveriam se libertar de princípios como os da similitude ou da mimese, orientados para a simulação de um espaço tridimensional, para encontrar seus próprios caminhos, aqueles relacionados com o seu próprio fazer, com a “opacidade de seu meio”. Sendo esta a característica central, como ele sustentará ainda no seu texto

⁷⁰ FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 1996, p.56

⁷¹ GREENBERG, C. “*Rumo a um mais novo laocoonte*”, In.: GREENBERG, C. et al., *Op. Cit.*, p.55

manifesto de 1960, para a definição de uma pintura modernista⁷². Dito em poucas palavras, seguindo o raciocínio de Greenberg, o pintor contemporâneo deveria se confrontar com o fato de que sua tela possui caráter bidimensional, sem tentar escamotear essa realidade por técnicas de perspectiva, *trompe l'oeil*, ou qualquer outro tipo de subterfúgio ilusionista, tirando, assim, as conseqüências estéticas das reais particularidades de seu meio:

“As artes, portanto, foram tangidas de volta aos seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a opacidade de seu meio deve ser enfatizada. No caso das artes visuais, o meio se revela físico; por isso a pintura pura e escultura pura buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente.”⁷³

A definição de arte de vanguarda construída por Greenberg, é orientada em função da coordenação de duas linhas de força: compõe-se de uma certa narrativa da arte moderna que vê seu desenvolvimento histórico progressivo rumar tendencialmente para uma separação das particularidades próprias a cada arte, gerando uma autocrítica de suas formas, uma vez que tornaria evidente ao espectador seus próprios processos de constituição de significado:

“...em certo sentido, essa imitação do processo de imitação é um modo superior de alexandrismo [academicismo]. *Mas há uma diferença essencial: a vanguarda move-se, enquanto o alexandrismo permanece inerte*”⁷⁴

Aqui se cristaliza a ambigüidade própria ao modernismo, que será caso de investigação minuciosa pelas neovanguardas. A obra aparece convertida numa forma crítica, mas que, ao se afastar de qualquer conteúdo mimético, elege para si um espaço transcendental, constituindo-se em um objeto privilegiado que pode se livrar de tudo que o circunda.

⁷² Cf. GREENBERG, C. “*Pintura Modernista*”. In.: GREENBERG, C. et al., Op. Cit., pp. 101-110.

⁷³ Idem, “Rumo a um mais novo Laocoonte”, Op.cit. p.54.

⁷⁴ idem, Ibid., p. 31. (Grifos meus.)

Estratégia adequada para quem, acima de tudo, temia o kitsch, mas totalmente inadequada para aqueles que perceberam que o kitsch era só a ponta do iceberg.

É neste ponto que podemos inserir um comentário de Reinhardt, escrito no início da década de sessenta— momento em que as linhas de força que fundamentaram a interpretação de Greenberg começam a se romper — que atualiza a questão fazendo uso de uma diferença crucial:

“Uma vanguarda em arte avança a arte-enquanto-arte ou não é uma vanguarda.

A Arte-enquanto-Arte é tão velha quanto a arte e os artistas. Os artistas sempre a praticaram; ao menos sempre professaram, secreta ou abertamente, a arte-enquanto-arte enquanto artistas. Artistas-enquanto-artistas sempre desbastaram os mesmos caminhos e sempre produziram as mesmas coisas.”⁷⁵

Greenberg passaria longe desta sentença, fundada como está, sobre uma estrutura paradoxal que coloca por terra a possibilidade de uma narrativa progressiva, graças ao uso de uma renovada noção temporal que força uma análise imanente. A questão aqui já está deslocada, não se trata mais da obra modernista em sua autonomia própria, mas é a ligação entre a arte e os artistas que é posta.

Ora, o eixo histórico a que se refere Greenberg abertamente no corpo de seu texto é amplamente conhecido, é aquele que reporta à constituição progressiva da autonomia do espaço pictural que, inclui nomes célebres: Manet, Picasso e Braque, sendo posteriormente acrescida de nomes como Malévitch e Mondrian. Entrementes, Greenberg procura, ao retrair a genealogia da vanguarda, destacar os nomes de Mallarmé e Baudelaire, nomes responsáveis pela criação e consolidação de uma nova figura social, a do artista independente e anti-acadêmico, que se relacionaria com sua arte de maneira pura:

⁷⁵ REINHARDT, A. Art-as-Art, Op cit., p.59.

“An avant-garde in art advances art-as-art or it isn’t an avant-garde. Art-as-Art is as old as art and artists. Artists have always practiced if not always professed, secretly or openly, art-as-art as artists. Artists-as-artists have always worked the same way have always made the same things.”

“O poeta escreve não tanto para “*expressar*” como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor de modo a produzir a emoção da poesia. O conteúdo do poema é o que ele faz para o leitor, não o que comunica. E a emoção do leitor derivaria do poema como objeto único e não dos referentes externos ao poema.”⁷⁶

Aqui, aparece cristalizado e de forma clara as premissas estéticas que coordenam a organização do material artístico no modernismo de Greenberg. Ele procura vincular de maneira forte o artista de vanguarda com a busca da arte pela arte, experiência que as próprias vanguardas da primeira metade do século vinte trataram de colocar em questão.

Assim, em alguns poucos anos, o debate sobre o modernismo assume outras coordenadas. O artista agora se vê livre das injunções políticas que ainda se faziam ouvir no manifesto trotskista, ele, doravante, está completamente livre e individualizado. As artes plásticas poderiam assumir um estatuto de autonomia relativa, cuja lei parece ser ditada por ela mesma, no melhor estilo kantiano, filosofia da qual Greenberg se quis leitor assíduo⁷⁷.

Todavia, se se quiser começar a enquadrar a série de problemas que surge daí, não parece de menor importância lembrar do que disse Bourdieu acerca do processo de autonomização da esfera literária e artística:

“Práticas regular e duradouramente isentas das sujeições e das pressões diretas ou indiretas dos poderes temporais são possíveis apenas se podem encontrar seu princípio não nas inclinações oscilantes do humor ou nas resoluções voluntaristas da moralidade, mas na própria necessidade de um universo social que tem por lei fundamental, por *nomos*, a independência com relação aos poderes econômicos e políticos; se em outras palavras, o *nomos* específico que constitui como tal a ordem literária ou artística encontrar-se instituído a um só tempo nas estruturas objetivas de um universo socialmente regulado e nas estruturas mentais daqueles que o

⁷⁶ GREENBERG, C., “*Rumo a um mais novo Laoconte*”, Op. cit., p.55.

⁷⁷ Sobre esta relação entre Greenberg, “o juiz” e Kant, Cf. HARRISON, Charles. “O juízo na arte”. In.: GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. pp.13-33.

habitam e que tendem por isso aceitar como evidentes as injunções inscritas na lógica imanente de seu funcionamento.”⁷⁸

Em outras palavras, Bourdieu afirma que para que exista um campo artístico que suporte os artistas de vanguarda, no sentido da “arte pura” ou da “arte pela arte”, seria necessário um campo onde a exceção se tornasse uma regra inteiramente perceptível para seus agentes, onde a anomia fosse capaz de gerar seu *nomos*. Ademais, e a título de complementação, ainda convém destacar este comentário de Guilbault sobre o fim de década de trinta:

“A ligação do artista com o público ainda era uma preocupação central, mas tal preocupação evoluiu e modificou seus antigos alvos. Enquanto os alvos haviam sido as massas, graças aos programas sociais como os da WPA, agora, com o crescimento recente de um Mercado privado aberto para as artes, o alvo se tornou a elite. *Ao reencontrar sua alienação, o artista abandonou seu anonimato: “No final dos anos trinta desenvolveu-se um verdadeiro medo do anonimato e muitos pintores estavam relutantes em agregar-se com medo de serem classificados e submergidos.*”⁷⁹

A declaração posta no final do trecho, não por acaso, é de Ad Reinhardt, para quem o problema era evidente, para quem a resolução da questão estava longe de ser comunicada através de um manifesto positivo:

“A próxima revolução na arte verá a desapareção do negociante privado de arte, do colecionador privado, e de empresa artísticas individuais, do personalismo, privatizamento da arte — ‘avaliando e comprando e vendendo’. Cartéis internacionais expulsarão os pequenos negócios de arte de cima a baixo, e artistas conscientes com a consciência ferida [stricken] se organizarão para ferir [strike] o negociante de arte de cima a baixo”⁸⁰

⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p.78.

⁷⁹ GUILBALT, Op. cit., p.47. [grifos meus].

⁸⁰ REINHARDT, Ad. Op cit., p.61.

“The next revolution in art will see the disappearance of personal art dealing, private art collecting, and individual artist enterprising, of personalistic, privateering art — “pricing and buying and selling”. International art cartels will drive out small art business from top down, and conscience-stricken artist will organize themselves to strike art-dealer’s associations from the botton-up.”

Mas, é ele que também nos lembra que:

“A próxima revolução em arte será a mesma, velha, única revolução.”⁸¹

Em suma, o paradigma de vanguarda criado por Greenberg se fundamenta na coordenação de dois aspectos. O primeiro deles se articula a partir da uma recusa de um compromisso com as formas artísticas existentes, pois estas se encontrariam dominadas pelo kitsch, que no cenário sombrio do capitalismo tardio⁸², tende a ser a forma cultural triunfante. Algo que força os artistas de vanguarda a um movimento perpétuo em direção ao novo, ou contra o “academicismo inerte” que coordena a produção do kitsch. A produção artística de vanguarda estaria marcada pela recusa às afinidades miméticas, figurativas ou representativas. Ao contrário, a vanguarda deveria se livrar paulatinamente das referências externas ao seu domínio, num trabalho de autocrítica de seus processos de formalização. O segundo aspecto, que trabalha em conjunto com o primeiro, diz respeito à narrativa histórica que orienta os parâmetros básicos para a pesquisa estética e de sua crítica e que, por sua vez, procura valorizar as obras que contribuíram neste sentido.

É claro que não foi Greenberg o único responsável pela reorganização dos termos mais importantes para a análise e a crítica da arte moderna nos Estados Unidos. Mas, sem dúvida, foi seu intérprete mais influente. Seu modo de compreender a história da arte moderna acabou criando uma espécie de lugar não-problemático para a arte de vanguarda, agora reorientada para as questões formais. Tanto assim, que a arte abstrata se tornaria, através de seus epígonos, que levaram à frente a sua leitura formalista, a arte oficial da

⁸¹ Idem, Ibid., p.59

“The next revolution in art will be the same, old, one revolution.”

⁸² Refiro-me ao capitalismo pós crise de 1929, nomenclatura utilizada, entre outros, por T.J. Clark, cujo significado parece acompanhar o diagnóstico greenberguiano: “Pois o capitalismo avançado — expressão com que designo a ordem que emergiu da Grande Depressão — é um período de uniformidade cultural: um nivelamento, um estreitamento das elites burguesas anterior, uma diminuição da distância entre classes, e entre setores da mesma classe.” CLARK, T.J. “*A Teoria da Arte de Clement Greenberg*” In.: GREENBERG, C. et al., *op.cit.*, p.221.

classe média. Poderíamos citar como exemplo, a figura de Afred Barr Jr., personagem decisiva na consolidação do MoMA:

“Não obstante as circunstâncias [o surgimento do stalinismo e a condenação da arte abstrata] de sua compreensão original, eu não acho que é demasiado afirmar que, em sua forma liberal, urbana e suavemente hedonística de apreciação das ‘belezas da forma e da cor’, Barr definiu o ‘lugar comum’[commom sense] da maioria das experiências da arte abstrata da segunda metade do século XX, após a segunda guerra abriu-se o caminho para um liberalismo triunfante.”⁸³

Assim, o modernismo norte-americano se estruturou de forma ambígua. Ao lutar contra as ameaças materializadas no kitsch, o modernismo tentou criar para si um espaço diferencial capaz de produzir uma experiência não alienada do objeto, ou seja, uma experiência estética cujo sentido é depreendido a partir de exigências criadas pela própria obra. No entanto, para tal fim o modernismo mantém como orientação primordial a manutenção dos vínculos institucionais, ou ainda, daquele amplo circuito que Bürguer chamou de “instituição arte”, e a manutenção de uma forma crítica atrelada ao primado da pintura e da escultura, o que gerou uma espécie de reificação da forma e conseqüentemente do sentido nela implicado (“as belezas da forma e da cor”). Assim, no capítulo seguinte procuraremos acompanhar como Ad Reinhardt, um modernista convicto, se posicionou frente a tais questões e quais foram suas principais estratégias.

⁸³WOOD, Paul. “*The Idea of an abstract art*”. In: EDWARDS, Steve & idem. *Art of the avant-garde*. New Haven and London: Yale University Press, 2004, p. 234

CAPÍTULO 2

“*ART-AS-ART*”: A ÚNICA (IN) CERTEZA DA ARTE

“There is no such a thing as a good painting about nothing.”

Gottlieb e Rothko, 1947

“There is no such a thing as a good painting about something”⁸⁴

Ad Reinhardt, 1947

Sobre a coletânea:

A principal fonte primária a ser utilizada na análise que se seguirá é uma coletânea de textos, editada por Barbara Rose, sob o título de “Art-as-Art”. Ali, estão reunidos os principais escritos teóricos e ao mesmo tempo polêmicos de Ad Reinhardt, bem como os seus textos póstumos que não haviam encontrado, até então, espaço para publicação. Sobre as escolhas feitas para esta coletânea a própria editora explica os critérios da seleção: “Uma vez que os últimos ensaios existem em várias versões, foi difícil editar uma coleção dos escritos de Reinhardt. Em casos de versões similares, eu escolhi os textos mais completos. Graças a limitações de espaço, *omiti alguns materiais já publicados em favor dos manuscritos inéditos*”⁸⁵.

A divisão, feita em nove capítulos, procura ordenar os escritos tematicamente. Trata-se de uma solução eficiente do ponto de vista editorial, mas, como veremos, os temas

⁸⁴ REINHARDT, Ad. Art-as-Art. Edited by Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press, 1991, p.166.

⁸⁵ ROSE, Barbara. “Introduction” In.: REINHARDT, Ad. Art-as Art. University of California Press. Los Angeles, 1991, p.xiv-xv.

preferidos por Reinhardt aparecem em quase todos os seus escritos. Nesse sentido, é a própria Bárbara Rose, que além de editora dos escritos foi uma das primeiras comentadoras da obra de Reinhardt⁸⁶, quem nos autoriza a modificar a ordem de nossa leitura, ao lembrar que ele escrevia tal como pintava:

“Iniciando com uma imensa quantidade de informações, ele gradualmente comprimia o material em sua mais sucinta expressão, da mesma maneira que as pinturas negras eram concebidas como sínteses monísticas dos desenvolvimentos prévios na pintura.”⁸⁷

Assim, parece mais pertinente, nesta análise, selecionar alguns aspectos, principalmente aqueles que reportam ao domínio da crítica de arte do período e sua relação com o universo cultural norte-americano. De certo modo, perseguindo a questão geral proposta por Yves-Alain Bois, qual seja, a maneira, os modos e as implicações oriundas da visibilidade, algo tardia, da obra de Reinhardt nos anos 60, para então passarmos a uma leitura mais detida de alguns termos importantes mobilizados nos escritos. Assim, teremos oportunidade de acompanhar a superação da defesa da arte abstrata pela entrada em cena do termo *Art-as-Art* [Arte-enquanto-Arte], noção decisiva para a reorientação do papel do artista e da própria arte.

A maioria dos textos da coletânea constitui os exemplos da forma mais acabada da escrita de Ad Reinhardt, alcançada no início dos anos sessenta. O período anterior a esse — que Bárbara Rose não deixa de fora da coletânea, mas está presente de maneira reduzida — também é marcado por intervenções na crítica de arte, mas, por assim dizer, elas parecem formalmente mais convencionais, seu conteúdo baseia-se, sobretudo, numa defesa intransigente da “arte abstrata”. Todavia, em algum momento Reinhardt achou mais

⁸⁶ Cf. Idem, “*ABC Art*”. In.: BATTOCK, G. (org.) *Minimal Art*. California: University of California Press, 1995, pp. 285-286.

⁸⁷ ROSE, Barbara. “*Editor’s Note*”. In.: REINHARDT, op. cit., p.3.

eficiente cunhar um novo conceito: “Art-as-Art”. Isto em meados dos anos cinquenta e com ele, concebe uma nova maneira de escrever e de pintar — é daí que inicia os seus quadros negros. Seria conveniente ainda lembrar que Reinhardt, em suas intervenções na imprensa especializada, optou quase sempre por uma forma de expressão esotérica, orientada por uma lógica quase ilógica, que ao leitor apressado pode parecer simplesmente incompreensível. Ele opta, ao longo de seu trabalho, por uma linguagem hermética e, às vezes, criando uma maneira bastante incomum de se expressar, baseado nas tautologias, paradoxos, anáforas e neologismos. Pode-se dizer que esta forma de escrita é articulada a cada um dos temas por nós destacados para construir uma crítica modernista ao próprio modernismo.

Ao que tudo indica as intenções de Reinhardt poderiam começar a ser melhor enquadradas a partir de uma de suas citações preferidas, ela remete, por sua vez, a Nicolas de Cusa, místico cristão do séc XIV:

“... como se aqueles que nos fossem ler pertencessem a uma civilização mais delicada e sutil do que qualquer uma que conhecemos.”⁸⁸

Trata-se de uma citação duplamente oportuna. Pois ela nos lembra, entretanto, que a leitura que Reinhardt pressentia viria não só do presente, mas também de um futuro capaz de perceber as aberturas sutis onde aparentemente só há fechamento. Contudo, de certo modo, esta citação também deixa passar o quão difícil é a tarefa proposta uma vez que ela, ao ser lida pelo avesso, também nos lembra que estamos muito distantes de uma tal civilização. Na tentativa de ao menos iniciar esta tarefa, primeiramente, analisaremos um

⁸⁸ REINHARDT, op. cit, p.10.

“...as if those who are going to read us will belong to a civilization more delicate and subtle than any we know.”

curioso texto intitulado “monologue”⁸⁹. Originalmente publicado em 1970, “monologue” é fruto de uma entrevista concedida em 1966, que posteriormente foi editada na forma de um texto corrido, dotando-o de um caráter algo híbrido. Mas ele é precioso uma vez que vemos aí surgir, de forma bastante condensada, e por vezes bem humorada, uma série de temas muito caros ao autor. Uma vez resgatados estes temas, confrontaremos suas declarações com outros de seus escritos, no intuito de possibilitar uma análise mais detida sobre o assunto em questão.

Monólogo

De saída, Reinhardt evoca, num tom autobiográfico, seus anos de recém-formado. Suas andanças pela WPA e posteriormente pela American Abstract Artists. São lembranças que se referem à segunda metade dos anos trinta. O velho dilema entre a abstração (ou da ascese peculiar a partir da qual o pintor entende a abstração) e a figuração, aparece aqui através da diferença entre a abstração e o Surrealismo.

“Intelectualmente e esteticamente a coisa importante é que não havia absolutamente nenhuma relação entre os abstracionistas e os surrealistas.”⁹⁰

Forma desconcertante de entender a questão quando se sabe que a pintura norte-americana representada no “expressionismo abstrato” era, em grande parte, compreendida pelos próprios pintores e críticos como um diálogo com a tradição pictórica representada por Salvador Dalí, Miro, entre outros. Nesse sentido, a relação de Reinhardt com o surrealismo parece fortemente marcada pela sua guinada institucional no pós-guerra. O

⁸⁹ Ibid., pp.23-29.

⁹⁰ Ibid., p.23.

surrealismo foi muito apressadamente associado, nos Estados Unidos, com as imagens oníricas, ou seja, funcionando como uma espécie de figuração, noção que parece ter contribuído para a dificuldade na recepção de artistas diversos como Magritte, Duchamp ou mesmo Miró. “O entulho das guerras (incluindo o da Guerra Fria) soterrara a vanguarda. (...) O surrealismo havia se reduzido na ótica moderna, ao imaginário onírico de Salvador Dali e de René Magritte, Miró era visto como um artista abstrato e, ignorava-se o radicalismo técnico de Max Ernst.”⁹¹. A releitura das experiências mais disruptivas ligadas ao Surrealismo, e principalmente ao *readymade*, ainda deveria aguardar o desdobramento das experiências de artistas como Jasper Johns e Rauschenberg, algo que só foi melhor compreendido a partir de meados dos anos sessenta.

Em oposição a isto, Reinhardt, por sua vez, num primeiro momento, foi um defensor ferrenho da abstração. Datam de 1943 as primeiras notas que organizam sua forma de entender a arte abstrata. Trata-se de notas de preparação para palestras ou discussões que, em sua maioria, tinha por contexto as questões ligadas ao papel do artista no esforço de guerra norte-americano. Neste cenário, Reinhardt tinha como prioridade diferenciar o papel do artista do propagandista, procurando deixar claro que o papel social do artista não era o de fornecer uma imagem, mas, na qualidade de artista, mostrar a maneira pela qual sua arte havia se desenvolvido.

Em sua versão, a arte abstrata superaria tanto o cubismo, quanto o surrealismo, na medida em que se ocupa da criação de relações inteiramente novas e que não dependem de nenhuma referência a qualquer representação exterior a si própria. A distinção primordial que sustenta a argumentação é a diferença crucial entre “*paintings*” [pinturas] e

⁹¹ WOOD, Paul. Arte Conceitual. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p.17.

“*pictures*”[figuras]. Estas últimas seriam tudo menos algo ligado à atividade da pintura. A diferenciação é precedida pela formulação:

“Uma pintor não é um homem apaixonado pelo cenário mas um homem apaixonado pela pintura.”.

A pintura que interessa ao pintor e vice e versa, só teria como assunto a própria pintura:

“É mais difícil escrever ou falar sobre a pintura abstrata do que de qualquer outro tipo de pintura porque o conteúdo não é uma questão subjetiva ou narrativa [story], mas sim a própria atividade da pintura.”⁹²

Para Reinhardt, na pintura abstrata, a própria maneira pela qual o material artístico toma forma é de suma importância, pois graças à forma crítica de sua organização ela não tomaria o lugar de outra coisa, não seria assolada pelo fantasma da representação:

“Uma pintura de paisagem não substitui um dia no campo. Mais tempo livre [leisure], mais educação, participação mais completa e direta de todas as pessoas na atividade estética era o que precisávamos, não mais ‘figuras’ [pictures].”⁹³

Até aí, na ênfase no afastamento do caráter mimético, não estamos muito longe da estratégia de defesa da arte de vanguarda defendida por Greenberg. Todavia, se voltarmos à entrevista de 1966 podemos acompanhar a maneira como Reinhardt comenta sua lembrança de um dos maiores nomes da pintura de vanguarda norte-americana através de uma comparação com o Surrealismo, para daí extrair, numa sentença muito condensada, a razão de seu programa:

⁹² REINHARDT, AD. *Art-asArt*. Edited by Barbara Rose. University of California Press: Los Angeles, 1991, p.49.

“A painter is not a man in love with scenery but a man in love with painting.”

“It is more difficult to write or talk about abstract painting than about any other painting because the content is not a subject matter or story, but in the actual painting activity.”

⁹³ *idem*, p.119.

“A landscape picture became no substitute for a day in the country. More leisure, more education, more direct and complete participation of all people in aesthetic activity was what had been needed not more ‘pictures’.”

“Eu me lembro de Mark Rothko dizendo que preferia os surrealistas porque eles organizavam festas melhores do que os pintores abstratos. Ora, os pintores abstratos sempre foram insípidos [dull] neste sentido.

Eu finalmente elaborei um programa a partir do tédio.”⁹⁴

Os surrealistas aparecem novamente aqui, de forma um tanto quanto inusitada, servindo como um termo de comparação para sua própria arte. O surrealismo era visto, no texto de 1943, mantendo uma relação evidente com um mundo de guerra, destruição, insegurança, cujo resultado era uma figuração informal. Aqui, como um contraponto à multiplicidade das formas, cores e da expressividade, começamos a ver surgir o esboço de um programa estético moldado a partir do tédio e da repetição de uma forma sempre igual.

A proposta de Reinhardt procura se utilizar, de modo particular, de termos presentes no debate artístico dos anos trinta, que, como observado no capítulo anterior, alimentava uma discussão bastante acalorada entre o Partido Comunista, a *Popular Front*, os Artistas Sindicalizados, etc...:

“Eu recolhi todos os termos ruins dos anos trinta. (...) Tudo o que os artistas entendiam como sendo ruim eu recolhi e as transformei em palavra não ruins. Tais como sem sentido [meaningless], inútil, não-imagético [imageless] — este tipo de palavras. Palavras como desumano [inhuman], estéril, frio — tornam-se boas. (...) E outras — acadêmico, dogmático, absoluta — Eu as recolhi e disse, ‘Por que não acadêmico?’”⁹⁵

Por que não uma arte acadêmica? A resposta a esta pergunta depende em muito do que é entendido aqui como academia, uma vez que Reinhardt está disposto a operar uma

⁹⁴ Idem, p.24.

“I remember Mark Rothko saying he had liked the surrealists because they gave better parties than the abstract painters. Well, the abstract painters were always dull in that sense. I finally made a program out of boredom.”

⁹⁵ Idem, p.24.

I’ve taken on all the bad terms of the thirties. (...) Everything that the artists were called that was bad I’ve picked up and I’ve made them not bad words. Like meaningless, useless, imageless — those kind of words. Words like inhuman, sterile, cold — they became cool. (...) And the others — academic, dogmatic, absolute — I picked them up and said, “Well, why not academic?”

resignificação dos termos em circulação. A academia a que ele se refere, conforme ele esclarece na seqüência, procura fazer referencia à universidade vista como um lugar de refúgio para o artista que não se relaciona com o mercado. Este, por sua vez, é considerado “insano”. Termo pleno de sentido quando comparamos a maneira pela qual Reinhardt entende a atualização da herança surrealista nos anos 50 e 60:

“Pollock queria se tornar uma celebridade e conseguiu (...) e de Kooning está vivendo como Elizabeth Taylor. Todo mundo quer saber com quem ele está dormindo, sobre a casa que ele está construindo e tudo mais. Ele não tem vida privada. Mas finalmente eis Andy Warhol. (...) Ele conjuga todos os desejos dos artista de se tornarem celebridades, de ganhar dinheiro, de se divertir, todas idéias surrealistas. Andy Warhol tornou isso fácil. Ele administra discotecas (...)”⁹⁶

Contudo, neste momento a maioria dos pintores mais importantes dos Estados Unidos ainda ganha a vida na academia, seja na forma universitária ou mesmo figurada numa instituição — tão avessa aos interesses dos artistas de vanguarda — como o museu. Nos anos sessenta a academia, assim entendida como um refúgio, paradoxalmente, emprega quase todos os grandes artistas do período. Mas a questão é que esta situação não será mantida por muito tempo. Na verdade, Reinhardt, com seus diagnósticos algo fúnebres, já dá testemunho de uma alteração sensível nas relações entre artistas e mercado, tal como sintetizada por Maria Lúcia Bueno:

“Os segmentos das artes plásticas que despontaram a partir do final dos anos cinqüenta e início dos sessenta não se identificavam com o modelo de Van Gogh, tampouco se espelhavam nas trajetórias trágicas e românticas de Arshile Gorki e

⁹⁶ Idem, p.27

Pollock wanted to become a celebrity and he did. (...) and de Kooning is living like Elizabeth Taylor. Everybody wants to know who is he sleeping with, about the house he's building and everything. He has no private life. But finally it was Andy Warhol. (...) He ran together all the desires of artists to become celebrities, to make money, to have a good time, all the surrealist ideas. Andy Warhol has made it easy. He runs discothèques(...).”

Jackson Pollock, e nem ao menos com a imagem de maior artista do século construída em torno de Picasso. Produziam os seus trabalhos, deixando todo o resto a cargo dos profissionais da área — agentes competentes que, através do espaço do campo artístico, confirmavam o valor-arte de suas produções, transformando-as na operação em equivalentes econômicos universais. Guilbault denomina esta categoria de galerias como **vanguarda industrial**, em decorrência de sua **capacidade para fabricar reputações**.⁹⁷

Neste sentido, a academia seria, sobretudo, espaço de recusa às determinações daquilo que é, para Reinhardt, estranho à arte. A universidade ou o museu, a academia enfim, ressurgiria, portanto como o local privilegiado para sustentar uma posição de negação quase absoluta⁹⁸. Um espaço constituído de tal forma a garantir que a arte pudesse ser de fato ela mesma. Todavia, esta posição, bastante idealista, soa, no conjunto dos textos de Reinhardt, mais como um desafio àqueles que acreditam no status de autonomia da arte abstrata:

“Existe uma nova academia — pergunta Reinhardt — Sim. Uma nova pseudoacademia mundial de arte semi-abstrata está conosco e tendo os seus melhores dias. É uma grande celebração altamente organizada e emocionante [heart-stirring] do metade-pensamento e metade-razão na arte. Possui um grande mercado e aprendizes, estudantes e jovens talentos estão muitos muito entusiasmados com ela.

“Durante duas décadas na América, uma ‘semi’ ou ‘quase’ arte abstrata, que foi facilmente comunicada e explorada, e que fez nossos críticos, colecionadores,

⁹⁷ BUENO, M. L. Artes Plásticas no século XX. Modernidade e Globalização. São Paulo: Imprensa Oficial / Editora da Unicamp, 1999, p. 179.

⁹⁸ “I heard someone say that it’s easy to attack everything, and I have been thinking about how difficult it is. I would like to attack almost everything.” REINHARDT, apud BOIS, Yves-Alain, “*The limit of almost*” In.: REINHARDT, AD. Ad Reinhardt, New York, Los Angeles: The Museum of Modern Art, The Museum of Contemporary Art, 1991, p.14)

curadores e artistas regionais muito felizes, foi institucionalizada, padronizada, avaliada e vendida muito bem.”⁹⁹

A “celebração” da nova academia, tal como destacada no trecho acima, cujo tropo é o da ironia — dispositivo recorrente nos escritos de Reinhardt — estaria marcada pelo que poderíamos denominar como uma adesão estratégica aos paradigmas maiores do fazer artístico modernista. Tratar-se-ia de uma estratégia que geraria uma espécie de arte mista. O expressionismo abstrato, como desenvolvimento privilegiado da pintura abstrata, com um golpe certeiro, agrada a todos com seu misto entre a ênfase em procedimentos formais que se inserem numa certa orientação autocrítica e ao mesmo tempo cede espaço a vários significados alheios à arte.

Neste ponto a arte abstrata nutria-se inclusive do mito da expressividade própria de um Eu primordial. É Pollock, o maior nome do expressionismo abstrato, quem pode nos fornecer aqui uma declaração bastante elucidativa a este respeito:

“Não trabalho a partir de desenhos ou esboços em cores. Minha pintura é direta. (...) O método de pintar é o resultado natural de uma necessidade. Quero expressar meus sentimentos, e não ilustrá-los. A técnica é apenas um meio de chegar a uma declaração. Quando estou pintando, tenho uma idéia geral do que estou fazendo. Posso controlar o fluxo da pintura: não há acidentes, assim como não há começo nem fim.”¹⁰⁰

⁹⁹ REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*. Los Angeles: University of California Press, 1991, p.207.

“Is there a new academy? Yes. A new world-wide pseudo-academy of semi-abstract art is with us and is having its heyday. It is a great, highly organized, and heart-stirring celebration of the half mind and half reason in art. It has a big market and art apprentices, students, and young talents are extremely enthusiastic about it.

“ For two or three decades in America, a ‘semi-’ or ‘near’ abstract art, which was easily communicable and exploitable, and which made our critics, collectors, curators, and regional artists very happy, was institutionalized, standardized, prized, and sold very well.”

¹⁰⁰ POLLOCK, Jackson. “*Três Declarações*” In.: CHIPP, H. B. (org). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 1999, p.556.

Os exemplos desta tentativa de conciliar o modernismo, em suas aspirações formais com o primado da expressividade ligada a uma subjetividade primeira abundam. Mas, seleciono um exemplo das *statements*, típicas do período, que parece ter impressionado Ad Reinhardt de forma particular, talvez por ser dita por alguém como Rothko:

“É noção largamente aceita entre os pintores, não importa o que se pinta, o que interessa é que seja bem pintado. Isso é a essência do academicismo. **Não existe isso de fazer boa pintura em torno do nada.** Afirmamos que o tema é crucial e que só o tema, trágico, intemporal, é válido. Com isso estamos afirmando o nosso parentesco espiritual com a arte primitiva e arcaica.”¹⁰¹

Aqui, Reinhardt detectou mais uma “intromissão” na arte daquilo que lhe é alheia, ou seja, o aparecimento na arte abstrata de algo como um tema. O que o levou inclusive a construir uma versão negativa da frase de Rothko (que na verdade, é assinada também por Gottlieb):

“Não há isso de fazer uma boa pintura sobre alguma coisa.”¹⁰²

À guisa de defesa, Rothko, já havia detectado o quanto sua posição se distanciava da sustentada pelo seu colega:

“A diferença entre eu e Reinhardt é que ele é um místico. Com isso, o que quero dizer é que suas pinturas são imateriais. As minhas estão *aqui*. Materialmente. As superfícies, o trabalho do pincel e assim por diante. As suas são intocáveis.”¹⁰³

De certo modo, ambos estão enfrentando a mesma questão, mas fazendo uso de estratégias diferentes. Rothko pretende, desreificar a pintura deixando nela as marcas de sua produção material que funcionam como sinais de um processo integral de realização da obra, já Reinhardt procura uma pintura que seja “apenas” arte, ou seja, a questão da resistência dos materiais, do processo de trabalho envolvido na elaboração da pintura, da sua materialidade

¹⁰¹ GOTTLIB; ROTHKO, Mark. “*Depoimento 1943*”. In.: CHIPP, H.B., op. cit., p.554. (grifos meus).

¹⁰² REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*, op.cit., p.166.

“There is no such thing as a good painting about nothing.”

¹⁰³ Apud MARTINS, Luiz Renato. *A fabricação da pintura de Manet a Rothko*: Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000, p.349.

enquanto pintura, não tem importância senão do ponto da ‘arte-enquanto-arte’. Diferença crucial, pois, longe de desaguar numa pintura mística, como disse Rothko, Reinhardt, como ficará claro mais abaixo, principalmente se levarmos em conta a leitura feita por Judd, propõem uma nova forma de positividade, ligada não mais à pintura, mas sim à “arte-enquanto-arte”.

Desta forma, nada mais coerente com seu programa do que a oposição declarada de Reinhardt à mistura que Rothko, Motherwell, Still, e outros grandes pintores ligados à Escola de Nova York fazem entre abstração, surrealismo e expressionismo: “Reinhardt insiste vez por outra no que o separa destes artistas [expressionistas abstratos], mas ele também escreve: ‘Traidor, traição. Os Expressionistas Abstratos agem como se eu os tivesse traído. Mas eles estiveram me traindo por duas décadas’”¹⁰⁴.

Para Reinhardt estaríamos em meio a um cenário em que “there is anything that doesn’t go.”¹⁰⁵, onde não há nada que não seja aceito, inclusive a arte abstrata, onde a comunidade artística de vanguarda está toda dissolvida e devidamente catalogada. A esta altura seus principais nomes foram transformados em indivíduos sem história, sem passado, são antes sujeitos criativos e excepcionais, prontos para adentrar o panteão vazio do “star system”.

Há, entretanto, um problema suplementar com o qual Reinhardt precisa lidar. Não basta a ele, simplesmente, retornar imediatamente às experiências vanguardistas da primeira metade do século XX. Por um lado, não basta a ele retornar aos monocromos de Rodchenko ou aos grids de Mondrian, que buscaram cada um a seu modo criticar os modos

¹⁰⁴ E aqui sigo uma pista deixada por Yves-Alain Bois: “In other words he was misled, he had thought that they were speaking a common language.” BOIS, Yves-Alain. “*The limit of almost*”, In.: REINHARDT, Ad. Ad Reinhardt. New York, Los Angeles: The Museum of Modern Art, The Museum of Contemporary Art, 1991, p.14.

¹⁰⁵ Reinhardt, Ad. Art-as-Art, p.27.

convencionais da representação que fundamentaram a pintura¹⁰⁶, pois os desdobramentos históricos dessas experiências acabaram se tornando uma “tradição”:

“Não há nada menos significativo na arte, nada mais exaustivo e imediatamente exaurido do que a ‘variedade infinita [endless variety]’”¹⁰⁷.

A própria crítica institucional implícita no dadaísmo e no surrealismo também foi, ela mesma, institucionalizada e serializada, conforme o próprio Reinhardt formula na entrevista de 1966:

“... há toda uma tradição de, digamos, pessoas que não gostam do termo belas artes [fine arts] como Duchamp. Há toda uma série de pessoas que não gostam da idéia de um museu de belas artes. Os futuristas queriam queimar os museus. Em tempos recentes, vez por outra, eram os dadaitas que queriam.”¹⁰⁸

Para se entender melhor as exigências, quase sufocantes, que Reinhardt se coloca, parece importante analisar a maneira pela qual ele exerceu e compreendeu seu papel como docente. Assunto que é abordado na entrevista de 1966. Ali, numa atitude incomum, ele demonstra se orgulhar em não ser considerado um bom professor. Isto, não deve ser gratuito, pois nada mais coerente com um programa estético que pretende colocar como dispositivo central de seu fazer nada mais do que o tédio e a repetição:

“Eu nunca fui considerado um bom professor, apenas incidentalmente. Orgulho-me disso. Sabe, não há nada mais mortal do que ser considerado um bom professor como Hofmann ou Albers. É como fazer do tédio [boredom] um fato central para a

¹⁰⁶ Cf. ROSE, Barbara. *Monochromes from Malevich to the present*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

¹⁰⁷ REINHARDT, Art-as-Art, p.121

“There is nothing less significant in art, nothing more exhausting and immediately exhausted than ‘endless variety’”

¹⁰⁸ *idem*, p.27

“...there is a whole tradition of, well, people who don’t like the term fine art like Duchamp. *There is a whole series of people who don’t like the idea of the museum of fine art*. The futurist wanted to burn museums. The Dadaists wanted to and then in recent times.”

arte. Se alguém está interessado já há algo errado. Eles estão interessados pelos motivos errados.”¹⁰⁹

É deste lugar, em que acredita ter construído uma espécie de ponto afastado sistematicamente do campo de interesses próprios ao seu tempo¹¹⁰, que ele pôde observar algumas mudanças departamentais e associá-las com outras questões sociais mais amplas e de longo alcance. Estas observações formam um diagnóstico do presente que, sem dúvida, marcaram a constituição das principais noções que norteiam seu pensamento sobre a arte.

No seu “monólogo” de 1966, a primeira observação de Reinhardt é acerca da alteração gradativa do quadro de professores. Se ao fim da guerra os docentes ligados de alguma forma a Bauhaus ainda prevaleciam nos quadros acadêmicos das escolas de arte, esta situação vai sendo paulatinamente alterada, e então temos o retorno dos nus, das aulas clássicas de pintura e escultura:

“No final dos trinta e no início dos quarenta os mágicos eram os designers industriais. Hoje são os arquitetos. Os arquitetos junto com os planejadores urbanos. (...) Se eles constroem uma casa para você, você ganha uma psicanálise de sua família. Você ganha uma análise de sua vida econômica e política e então os arquitetos vão te dizer como viver.”¹¹¹

Assim, o artista parece tomar o seu devido lugar, como mais um dos objetos do planejamento da sociedade inteiramente planejada. Duro golpe para quem participou das discussões dos anos trinta e que ainda em 1943 pôde escrever:

¹⁰⁹ Idem, p.27

“I’ve never been called a good teacher, incidentally. I’m proud of that. You know, there is nothing deadlier than to be called a good teacher like Hofmann or Albers. It’s like making boredom a central fact about art. If somebody is interested, there is already something wrong. They are interested for the wrong reasons.”

¹¹⁰

¹¹¹ Idem, p.26.

The magical people in the late thirties and forties were the industrial designers. (...) Today it’s the architects. The architects, along with the city planning staff (...) If they build a house for you, you get psychoanalysis of your family. You get an analysis of your political and economic life and then the architects will tell you how to live.

“Relações cor-espaco integradas e precisas deixam pouco espaco para uma assinatura. (...)”

Trabalhando em direção a uma síntese das artes, para uma eventual absorção do artista imaginativo em um trabalho mais coletivo e anônimo criando lugares melhores para viver, neste sentido, ciente das implicações e potencialidades do saber científico, projeta com uma filosofia política democrática a possibilidade, por fim, de cada um ser seu próprio arquiteto.”¹¹²

Em contrapartida, a maneira como Reinhardt é capaz de sintetizar a sua maneira de ver a situação contemporânea é ditada por uma ironia devastadora:

“Eles constroem enormes prédios para a arte por toda parte. Eu fazia graça sobre o estado de Ohio com seus enormes prédios de quatro quadras, com quatro andares altos, todos envidraçados, todos estúdios, com enormes cavaletes de alumínio e tudo mais, e lá estão eles espremendo e revirando por todo lado e eu disse: ‘você não podem fazer uma pintura tipo Nova York num lugar bacana como esse. Você só vão conseguir sujar o lugar.’”¹¹³

A vanguarda, forjada a partir das lutas dos anos trinta, estaria reduzida a sua mera caricatura. São construídos pelo país imensos e luxuosos prédios onde se alocam estúdios que se tornam o lugar deslocado de uma produção fabril das pinturas “tipo Nova York”. Estas, por sua vez, tendem a encontrar cada vez mais mercado, numa sociedade onde o

¹¹² Idem, p. 120.

“Precise and integrated color-space relationship left little place for a signature. (...)”

“Working towards a synthesis of the arts, to an eventual absorption of the imaginative artist in a more collective and anonymous job creating better places for people to live in, this thinking, aware of the implications and potentialities of scientific knowledge, projected with a democratic political philosophy the possibility, ultimately, of every individual being his own architect.”

¹¹³ Idem, p.26.

They build huge art buildings everywhere. I made fun of Ohio State with their four-block-long building, four stories high, all glass, all studios, with huge aluminum easels and everything else and there they all are splattering and spritzing around and I said, ‘You can’t really do New York loft-type painting in a nice place like this. You just dirty up the place’”

E quase impossível não lembrar dos quadros de Rauschenberg. Ao realizar duas pinturas com estilo “espontâneo”, em *Factum I* e *Factum II*, ele demonstra plasticamente que as pinceladas e “drippings” espontâneos poderiam dar origem a obras, por assim dizer, produzidas em série, considerando inclusive suas diferenças. Cf. FOSTER, Hal. *The return of the Real*. Massachusetts: MIT Press, 1996. p.63.

consumo de certas mercadorias culturais — uma vez chamadas arte e agora tornadas kitsch, a despeito de sua possível orientação formal abstrata — se tornam signo distintivo de uma classe média em ascensão. “Pela primeira vez na história a arte se tornou parte da vida cotidiana, uma parte do ambiente, uma decoração para os lares da classe média. Isto era tão novo que os compradores de arte se voltaram para as revistas de decoração doméstica e para a *Life* em busca de conselhos.”¹¹⁴.

Esta imbricação entre os setores mais avançados da Indústria Cultural e a arte abstrata, já estava bem adiantada nos anos 60, e ajudou a coordenar a recepção da arte. Se num primeiro momento em Reinhardt a arte abstrata pode ser considerada como uma forma crítica, por excelência, uma vez que só se tornaria compreensível a partir de seus próprios termos, tal convicção não poderia ter mais lugar em um momento no qual o sentido da arte de vanguarda é ditado inclusive por uma revista semanal de variedades. É o próprio Reinhardt quem formula o problema em termos precisos:

“... o ultimo artigo da *Life* sobre a vanguarda que eu vi tratava de Still, De Kooning, e Rothko, e eles permitiram que seus trabalhos fossem tratados como chamas, vigas, grama e pôr-do-sol. Agora a arte permite isso? Se a arte permite à *Life* fazer qualquer coisa com ela, isto pode ser um tipo de corrupção também. Um tipo de arte talvez, este que parece excitar ou entreter talvez. Deste modo ela parece ser mais acessível e talvez esteja envolvida com valores rapidamente exauríveis, em um tipo de obsolescência construída.”¹¹⁵

¹¹⁴ GUILBAULT, Serge. How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war. Chigaco: The University of Chicago Press, 1983, p.94

¹¹⁵ REINHARDT, A. Art-as-Art, p.155.

“...the latest *Life* article about *avant-garde* art that I saw was involved with Still, De Kooning, and Rothko, and they permitted their work to be treated as flames, girders, grasses, and sunsets. Now does the art permit this? If the art permits *Life* making anything they wanted of it, this may make for a corruption, too. A kind of art perhaps, that seems to excite or entertain perhaps. That way it seems to be accessible and maybe it's involved in quickly exhausted values, in a kind of built-in obsolescence.”

Aqui, Reinhardt se refere a mais um desdobramento do modernismo de sua geração. A arte abstrata, ao invés de fornecer imagens inapropriáveis pelo mundo que a circunda, como gostaria a crítica formalista de Greenberg, por exemplo, ao contrário, parece se comportar de acordo com as regras do mercado, ao fornecer valores rapidamente compreensíveis (chamas, pilares, grama ou pôr-do-sol), imediatamente consumíveis, pois já semantizados pela banalidade cotidiana, gerando a obsolescência programada, traço distintivo da sociedade de consumo. O sentido não pertence mais à arte, neste momento, pertence a um circuito ampliado onde figuram os mais variados intérpretes, “críticos” e instituições.

A posição de Reinhardt, em meio a tudo isto, se assemelharia a de um monge que se retira do universo mundano. Mas essa retirada, longe de ser uma posição de desistência, ao contrário, parece a todo tempo ser estratégica, e encetar um tipo peculiar de resistência — que encontra eco nas suas pinturas, “informes”, “sem sentido”, “sem fim”, “sem cor”:

“Tudo na irreducibilidade, irreprodutibilidade, imperceptibilidade. Nada usável, vendível, colecionável, compreensível. Nenhuma arte como mercadoria ou uma negociata. A Arte não é o lado espiritual dos negócios.”¹¹⁶

Assim, é possível dizer que Reinhardt insiste na validade da forma crítica oriunda da tradição do modernismo, na medida em que aposta num fazer que não opera pela estratégia da mimese direta da realidade social, ou de uma arte que se mostre claramente através de associações banais, mas que procura uma vanguarda renovada que possa dar conta de produzir um signo que não signifique nada, ou em seus próprios termos:

“...[um] signo que se recuse a significar.”¹¹⁷

¹¹⁶ REINHARDT, Art-as-Art, p.56.

“Everything into irreducibility, irreproducibility, imperceptibility. Nothing usable, manipulatable, salable, deal-able, collectible, graspable. No art as commodity or a jobbery. Art is not a spiritual side of the business”

¹¹⁷ idem, p.111.

Em suma, para realizar tal objetivo ele não pode mais apostar todas as suas fichas na arte abstrata, mas não deve simplesmente descartar todas as implicações ligadas a arte modernista. Deve, portanto, se aproximar deste legado de forma estratégica.

Como se pode depreender a partir do que foi dito acima, a quantidade de informações com as quais Reinhardt tem de lidar é imensa, portanto na tentativa de organizar a análise, gostaria de destacar três linhas de força que estão presentes na noção central de Art-as-Art: o problema ligado à expressividade própria a uma subjetividade; a questão do desenvolvimento histórico da arte entendida de forma não progressiva e não linear e o problema da significação do objeto artístico, tanto internamente à obra quanto no campo ampliado da sociedade.

[a] sign which refuses to signify.

Arte Versus Indivíduo

“Afinal, no mundo de hoje, o lírico é profundamente ridículo.

E o profundo ridículo do lírico é precisamente o tema do expressionismo abstrato,

*ao qual ele retorna como uma língua a um dente amolecido.”*¹¹⁸

T.J. Clark

*“Em muitas pessoas já é um descaramento dizerem ‘Eu’.”*¹¹⁹

Theodor W. Adorno

Tal como visto acima, o surrealismo surge enquanto exemplo modelar dos descaminhos do modernismo. A grande arte norte-americana do pós-guerra, condensada nos grandes nomes do expressionismo abstrato, estava, para Reinhardt, insuportavelmente carregada das orientações surrealistas, ou pelo menos daquela tendência que ele identificava como sendo surrealista, tendência esta marcada pela figuração, ligada aos dilemas de um “Eu primordial”:

“Eu não quero o processo da arte, que para mim é um processo livre, no qual você não tinha um serviço [job] a fazer, confundido com outra coisa. Não era inconsciente ou automático, era livre [free].”

A arte na medida em que é enquanto arte deveria ser, segundo o autor, um processo de criação livre das injunções sociais imediatas. De certa forma, o modernismo — na sua vertente do expressionismo abstrato — não teria sido suficientemente coerente consigo mesmo, abrindo-se muito facilmente para aquilo que não pertenceria ao campo da Arte:

¹¹⁸ CLARK, T.J. “*Em defesa do expressionismo abstrato*”. In.: Idem, *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.38.

¹¹⁹ ADORNO, T.W. *Mínima Moral*. São Paulo: Ática, 1993, p.42

“Eu herdei as idéias modernistas dos [anos] trinta, de modo que eu, de um modo ou de outro, me sentia desconfortável com o expressionismo abstrato”¹²⁰

Contudo, a pintura abstrata, contra a sua intenção inicial, pode ser usada pela sociedade administrada, na medida em que passa a fornecer um serviço ao indivíduo da sociedade contemporânea:

“A conversa sobre a *action painting* implica algum tipo de valor terapêutico, onde um cara que teve um revés em um relacionamento amoroso ou que seu chefe grita com ele, retorna a seu estúdio e ataca a tela...”¹²¹

A formulação é irônica, por certo, e se endereça ao famoso texto de Harold Rosenberg, intitulado “*American Action Painters*”¹²², publicado em 1952, onde o termo “action painting” aparece pela primeira vez para descrever o trabalho de Pollock e da Escola de Nova York. De certa forma Rosenberg tenta articular uma idéia da vanguarda para além de seus aspectos formais, procurando enfatizar o caráter gestual da pintura, e desastrosamente procura aproximar arte e vida por tal viés:

“A tensão do mito privado é o conteúdo de todo o quadro dessa vanguarda. O ato sobre a tela nasce da tentativa de fazer ressurgir o momento salvador em sua “história”, quando o pintor se sentiu pela primeira vez libertado do Valor — mito do auto-reconhecimento passado. Ou então esse ato tenta iniciar um novo momento, no qual o pintor realizará a sua personalidade total — mito do auto-reconhecimento futuro.”¹²³

¹²⁰ idem, p.28.

“I don’t want the fine art process, which to me is a free process, in which you didn’t have a job to do, confused with something else. It was not unconscious or automatic, it was free. I inherited them [as idéias modernistas] from the thirties, so I was a little uncomfortable with the abstract expressionists in one way or another.

¹²¹ idem, p.28

“The talk about action painting implying some kind of therapeutic value where a guy has a bad love affair or the boss yells at him he comes back to his studio and whack the canvas...”

¹²² Cf. ROSENBERG, Harold. “*Os pintores americanos de ação*”. In.: CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna. 2ª edição, pp.578-580. O texto foi originalmente publicado na revista *Art News*, dezembro de 1952.

¹²³ Idem, p.580.

Assim, Reinhardt, em sua necessidade de lidar com uma série de exigências auto-impostas, encontra aqui uma delas: a vanguarda precisa se livrar do ranço expressivo, ao mesmo tempo deve em que se orientar contra as insuficiências da análise formalista de tipo grenberguiano, cuja perpetuação está vinculada a interesses além da arte. Rosenberg e Greenberg seriam dois lados da mesma moeda. Nos termos de Reinhardt, podemos ler em seu “programa para uma pintura programática” uma das “regras” que diz o seguinte:

“A re-de-academização do acaso e do acidente”.¹²⁴

Desta forma, longe de ser mero trabalho ou serviço (job), adequado a um suposto sujeito da contemporaneidade, a arte deveria ser considerada como um processo particular, que, por sua vez, precisa respeitar um certo núcleo de regras que se origina nela mesma. A arte não teria nenhum canal de comunicação com a vida, na medida em que esta poderia ser entendida como espaço da variedade, da espontaneidade, da valorização do diverso da experiência, etc., mas que também pode ser entendida, sob a sombra do capitalismo tardio, como uma ameaça para a arte. Assim, para Reinhardt, a arte não deve almejar uma reconciliação imediata com a vida, nem a vida deve ser recuperada via arte. Deveríamos ter na mais alta conta proposições tais como:

“Arte na vida é não vida / Vida na arte é não vida”¹²⁵.

Ao recusar a arte como espaço privilegiado para a manifestação de uma possível espontaneidade e liberdade de uma vida emancipada, Reinhardt parece compartilhar algo da diferença implícita nos diagnósticos do presente feito por pensadores que enxergaram seu tempo de forma crítica e souberam ressaltar as implicações de diferentes tempos históricos

¹²⁴ REINHARDT, Art-as-Art, p.69.

“The re-de-academization of chance and accident”

¹²⁵ REINHARDT, Ad. Art-as-Art, p.63.

“Art in life is not life / Life in art is not life”

advindas da alienação do trabalho e da sua relação com a forma mercadoria. Neste sentido, nos anos, 20 Luckács afirmava que o sujeito alienado da sua produção se tornava mero espectador impotente de sua existência, fixada e engessada num circuito fechado e evidente de exploração de sua força de trabalho:

“Por um lado, seu [do operário] trabalho fragmentado e mecânico, ou seja, a objetivação de sua força de trabalho em relação ao conjunto de sua personalidade (...) é transformado em realidade cotidiana durável e intransponível, de modo que, também nesse caso a personalidade torna-se o espectador impotente de tudo o que ocorre na sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho. Por outro, a desintegração mecânica do processo de produção também rompe os elos que, na produção “orgânica”, religavam a uma comunidade cada sujeito do trabalho.”¹²⁶

Já Baudrillard, por exemplo, sem descartar, o diagnóstico de Luckács, mas antes atualizando a questão, procura apontar como o sujeito sob o capitalismo tardio é levado a se comportar de maneira mais livre e plástica na medida em que segue a lógica mesma do espetáculo:

“Generalizou-se a lógica da mercadoria, que regula hoje não só os processos de trabalho e os produtos materiais, mas a cultura inteira, as relações humanas e os próprios fantasmas e pulsões individuais. Tudo foi reassumido por esta lógica, não apenas no sentido de que todas as funções, todas as necessidades se encontram objetivadas e manipuladas em termo de lucro, mas ainda no sentido mais profundo de que tudo é espetacularizado, quer dizer, evocado, provocado, orquestrado em imagens, em signos, em modelos consumíveis.”¹²⁷

Trata-se, assim, de duas formas historicamente diversas de compreender a relação do sujeito com o produto de seu trabalho e conseqüentemente duas maneiras de entender os processos de subjetivação que operam esta relação. Se no capitalismo da produção o sujeito

¹²⁶ LUKÁCS, G. História e Consciência de Classe. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.205.

¹²⁷ BAUDRILLARD, Jean. A Sociedade de Consumo. Rio de Janeiro: Elfos, 1995, p.205.

que vende a sua força de trabalho, não tem acesso ao produto mesmo de seu esforço, pois este é transformado na linha de produção em trabalho abstrato e manipulado segundo regras precisas (“fragmentado e mecânico”), gerando uma realidade “durável e intransponível”, já no capitalismo do consumo o sujeito, agora membro da classe média, reencontra o objeto da produção, mas não enquanto tal, o reencontra enquanto “signo e modelos consumíveis”, articulados segundo a plasticidade própria da forma-mercadoria que, sob a coordenação do espetáculo aparece das mais variadas formas, criando uma realidade na qual “Os processos de socialização tendem (...) a não estarem mais vinculados a mecanismos de repressão, mas a mecanismos que cobram a gratificação irrestrita.”¹²⁸. Assim, em meio a este cenário de profundas transformações nas relações entre o indivíduo e a sociedade, Reinhardt não faz nenhuma concessão ao mito do artista enquanto ser espontâneo, criativo e excepcional, que se comporta de forma “livre”, detectando antes, aí, uma espécie de obsolescência ligada aos valores aos quais estas palavras se referiam.

Para Reinhardt, tudo se passa, mais uma vez, como se o modernismo não tivesse levado a sério suas próprias premissas. Daí uma crítica recorrente ao primado do eu e à noção frouxa de “humano”, que se atrelou a toda mitologia do expressionismo abstrato¹²⁹, e que em última instância parece justificar a divisão entre o sujeito e o seu trabalho:

“...a palavra humanismo parece sempre justificar algo que está errado. Do mesmo modo quando você diz que um artista é um ‘bom ser humano’ você está quase dizendo que há algo errado com ele como um artista. (...) A palavra ‘humano’ não é somente desrespeitosa, é falsa... É algo que surge eu suponho com os românticos.

¹²⁸ SAFATLE, V.. “Depois da Culpabilidade: “Figuras do supereu na sociedade de consumo” In. ZIZEK, S. et al. *Zizek Crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo*. São Paulo: Hacker, 2005. p.130.

¹²⁹ Cf. ROSE, Bárbara. “*ABC Art*” In.: BATTCOCK, G. (org) *Minimal Art*. California: University of California Press, p.286.

Se você tem um sistema estético estrito, você tem que eliminar todo o romântico.”¹³⁰

Além disto, o princípio de desfazer as intenções expressivas ligadas ao primado do “Eu” foi também um mote para autores muito díspares de Reinhardt como Warhol e John Cage. Estes últimos também alcançaram resultados formais bem diversos. É curioso notar a maneira pela qual Andy Warhol, por exemplo, pensa nos mesmos termos de Reinhardt — a necessidade da repetição, do “tédio”[boredom] e do esvaziamento do “sentido” [meaninglessness] —, mas com uma preocupação com os materiais artísticos que o põem a milhas de distância deste:

“Eu sou muito citado pela frase, “Eu gosto de coisas entediadas”. Bem, Eu realmente disse isso e quis dizer exatamente isso. Mas isso não significa que não me entedio com elas. É claro que o que eu acho entediante não é o mesmo que a maioria das pessoas pensam que é, pois eu nunca consigo suportar assistir a qualquer dos programas mais populares da tv. Porque eles são essencialmente os mesmos roteiros, as mesmas tomadas e os mesmos cortes, sempre repetidos. Aparentemente, a maioria das pessoas adora assistir a mesma coisa básica, desde que os detalhes sejam diferentes. Mas eu sou o oposto: Se eu vou sentar e assistir a mesma coisa que vi na noite passada, eu não quero que ela seja essencialmente a mesma — quero que seja exatamente a mesma. Porque quanto mais você olha exatamente a mesma coisa, mais o significado vai embora, e melhor e mais vazio você se sente.”¹³¹

¹³⁰ REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*, p.29

“...the word humanism always seems to justify something that is wrong. Just like if you say an artist is a “nice human being” you’re almost saying there’s something wrong with him as an artist. (...) The world “human” is not only disreputable, it’s fake ... It is something that hangs around, I suppose, in the romantic. If you have a strict aesthetic system, you have to cut out all the romantic.”

¹³¹ WARHOL, Andy. *Untitled Statements (1963-1987)* In.: STILES, K. SELZ, P. (edits). *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996, p.340.

“I’ve been quoted a lot as saying, ‘I like boring things.’ Well, I said it and I mean it. But that doesn’t mean I’m not bored by them. Of course, what I think is boring must not be the same as what people think is, since I could never stand to watch all the most popular action shows on TV, because they’re essentially the same plots and the same shots and the same cuts over and over again. Apparently, most people love watching the same basic thing, as long as the details are different. But I’m just the opposite: If I’m going to sit and watch the same thing I saw the night before, I don’t want it to be essentially the same — I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and better and emptier you feel.”

Se, neste momento, é inviável nos aprofundarmos nestas diferenças e semelhanças, parece conveniente, ao menos, mantê-las em vista. Dito de maneira esquemática as semelhanças seriam concernentes à proposta de uma vanguarda que opera a exaustão do sentido, inclusive do sentido que governaria, entre outras coisas, a unidade sintética de percepção — o eu e suas injunções, vistas por Warhol como uma espécie de fardo do qual o sujeito deveria se livrar. Já as diferenças ficam por conta da organização, seleção e tratamento do material artístico. Warhol já não se preocupa se o conteúdo vem da tradição ligada à história da arte ou procede diretamente da indústria cultural, ao contrário, parece ainda mais relevante aproximar-se destes conteúdos midiáticos em sua falsa multiplicidade e levá-los à sério, ou seja, submetendo-se a eles inteiramente: “eu não quero que ela seja essencialmente a mesma — quero que seja exatamente a mesma”, para então revelar não a repetição mas a diferença que, neste caso, diz respeito ao esvaziamento do significado imposto previamente pelos media.¹³²

Quanto a Reinhardt, seu modo de proceder é diferente, em sua ascese, a arte se reportaria a ela mesma no melhor estilo modernista, mas com um fim que lhe é inteiramente distinto:

“Há um material, uma materialidade, uma densidade, uma presença, uma ausência, uma descorporificação. Há apenas uma simplicidade, uma complexidade, uma espiritualidade, uma inutilidade, uma ausência de sentido.”¹³³.

¹³² “Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais a arte deve se ligar a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado, e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer os dois extremos das séries habituais de consumo ressoarem com as séries dos instintos de destruição e de morte; juntando assim o quadro da crueldade e da besteira descobrindo sob o consumo um crisar de maxilares hebefrênicos e, sob as mais ignóbeis destruições da guerra, ainda processos de consumo, reproduzir esteticamente as ilusões e mistificações que constituem a essência real desta civilização, para que finalmente, a Diferença se expresse com uma força repetitiva de cólera, capaz de introduzir a mais estranha seleção (...) isto é, uma liberdade para o fim de um mundo.” DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. São Paulo: Graal, 2006, p. 404.

¹³³ REINHARDT, A. Art-as-Art, p.71

Ou seja, o processo de esgotamento do sentido ainda faz referência à história da pintura moderna, mas sob uma outra ordenação, que, como veremos, mais abaixo não depende de uma narrativa linear e progressiva.

Mas, este confronto entre as manifestações artísticas e os processos de subjetivação ao quais ela busca se referir, se seguirmos a sugestão de Fredric Jameson, aponta para uma hipótese histórica mais ampla, segundo a qual, neste momento, nos anos 60, termos como alienação e ansiedade — adjetivos que parecem rondar o expressionismo abstrato¹³⁴ — entendidos no seu sentido clássico, já não são mais possíveis no mundo pós-moderno:

“As grandes figuras de Warhol (...) os casos notórios de autodestruição e *burnouts* do final dos anos 60 e a proliferação das experiências com drogas e a esquizofrenia pareciam não ter mais quase nada em comum com as histéricas e neuróticas do tempo de Freud, ou com aquelas experiências canônicas de isolamento radical e solidão, de revolta individual, de loucura como a de Van Gogh, que dominaram o período do alto modernismo. Essa mudança na dinâmica da patologia cultural pode ser caracterizada como aquela em que a alienação do sujeito é deslocada pela sua fragmentação.”¹³⁵

Assim, ao que tudo indica, tal diagnóstico que procura dar conta da alteração das formas de subjetivação sob o capitalismo tardio, parece dar um maior grau de inteligibilidade às críticas de Reinhardt em relação à maneira pela qual o pintor entende a concepção de sujeito esboçada pelo “expressionismo abstrato”. Para Reinhardt, seria como se o “expressionismo abstrato” tivesse se recusado a entender as modificações históricas que

“There is one material, one materiality, one density, one presence, one absence, one disembodiment. There is just one simplicity, one complexity, one spirituality, one uselessness, one meaninglessness”

¹³⁴ “No expressionismo abstrato — e esta é a eterna (talvez a pior) dificuldade da pintura para nós —, uma determinada construção do mundo que designamos pela palavra ‘individualidade’ revela sua verdadeira, isto é, contingente vulgaridade.” Cf. CLARK, T.J. “*Em defesa do Expressionismo Abstrato*” In.: Idem. *Modernismos*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.13.

¹³⁵ JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996, p.42.

levaram a pintura nova-iorquina a se tornar, sob as injunções do capitalismo tardio, a pintura oficial da sociedade administrada no mesmo movimento em que tornou o sujeito ao qual se referia obsoleto.

Arte versus História

The first word of an artist is against artists.

*The first word of an art historian is against art historians.*¹³⁶

*The avant-garde is arrears.*¹³⁷

*Progress in art is not progress*¹³⁸

Ad Reinhardt

A principal noção que Reinhardt mobiliza para entender o desenvolvimento histórico da arte atende pelo nome de “timelessness”, aqui traduzido como atemporalidade:

“Em sua noção de uma arte atemporal, Reinhardt foi o primeiro modernista ocidental a desafiar a noção de progresso na arte. (...) Em sua insistência em uma arte atemporal Reinhardt sugere que a arte abstrata pode sobreviver no futuro apenas em oposição ao ‘progresso’. Para sobreviver na era das massas, a arte abstrata deve aceitar suas próprias limitações e recuar cada vez mais dos assuntos mundanos para uma inacessibilidade deliberada. Para o autor de ‘art-as-art’, a pintura não possuía ‘relevância’ mundana.”¹³⁹

Como visto no primeiro capítulo, o modernismo depende de uma racionalização das múltiplas formas de organização do material artístico na modernidade. Tal empresa é feita através da coordenação de dois eixos, um formal e outro histórico, de tal modo que a forma

¹³⁶ REINHARDT, Ad. Art-as-Art. Op.cit., p.227.

¹³⁷ idem., Ibidem., p.,156

¹³⁸ Idem, Ibidem.,p.68

¹³⁹ ROSE, B. “Editor’s note”. In.: REINHARDT, Art-as-Art, p.46

crítica apareça como a tendência histórica da arte moderna. Em outras palavras, foi um modo privilegiado de naturalizar operações de significação que incidem sobre as múltiplas formas de aparecimento do objeto artístico.

Assim não é de pouca importância o fato de Reinhardt defender que:

“Uma vanguarda em arte avança a arte-enquanto-arte ou não é uma vanguarda.

A Arte-enquanto-Arte é tão velha quanto a arte e os artistas. Os artistas sempre a praticaram; ao menos sempre professaram, secreta ou abertamente, a arte-enquanto-arte enquanto artistas. Artistas-enquanto-artistas sempre desbastaram os mesmos caminhos e sempre produziram as mesmas coisas.”¹⁴⁰

Com este conjunto de sentenças desconcertantes, Reinhardt opera um curto-circuito no papel consagrado ao artista de vanguarda, livrando-o do fardo do progresso auto-crítico. A única categoria reguladora — a “oneness” — é a própria arte, que por sua vez é “sem-sentido” (meaninglessness), pois a única direção aponta para si mesma. O que o leva a fazer afirmações, tais como:

“Os pintores se originam apenas de outros pintores, o que, eu diria, é verdade em qualquer história da arte, Oriental ou Ocidental”.¹⁴¹

Trata-se de uma frase, a esta altura, um tanto quanto previsível, uma vez que a primeira vista nos remeteria a uma compreensão da história da arte tributária do formalismo. Em outras palavras, é uma frase que novamente afirma a autonomia do campo artístico, só que agora colocada explicitamente em perspectiva diacrônica, em uma perspectiva histórica. Todavia, quando observamos mais de perto, vimos aparecer uma noção de história não muito comum, na qual a diferença parece não existir, na qual o aspecto atemporal é prioritário. Dado que os pintores só são pintores na medida em que estão enquadrados na qualidade de artistas-enquanto-artistas, mas como vimos a arte-

¹⁴⁰ REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*, p.59. A transcrição da forma original em inglês desta citação encontra-se no capítulo 1.

¹⁴¹ Idem, p.28

enquanto-arte deveria avançar de acordo com a sua própria razão, que em última instância é sempre a mesma. Assim, estaríamos próximos e ao mesmo tempo distantes do desenvolvimento da história da arte tal como Greenberg havia formalizado, isto porque Reinhardt leva a aspiração de autonomia da arte às suas últimas consequências:

“A história da arte não é uma subdivisão da história geral. Não é um produto da sociedade. Durante os últimos quarenta ou cinquenta anos o ponto de vista formalista foi ignorado e conseqüentemente os problemas histórico-artísticos não foram trabalhados. Isto se deve primeiramente à ideia de Cassire da arte como uma linguagem simbólica, como possuindo algum tipo de sentido.”¹⁴²

Desta forma, fazendo um uso da idéia de autonomia que cercou o modernismo, Reinhardt é capaz de perceber claramente as dificuldades inerentes a tal aspiração. Tudo graças a um esforço, de certa forma quixotesco (para falar com Bois) para conceber uma visão renovada da história da arte como um processo independente do desenvolvimento linear e progressivo do tempo, de tal modo que lhe permita compreender e levar a termo a diferenciação clara entre a vida e a arte¹⁴³, ou seja, proporcionando à narrativa organizadora da arte moderna uma racionalidade própria que não dependa dos esquemas formalistas e nem sociológicos. Afinal, não é a toa que Reinhardt diz pintar as últimas pinturas que alguém poderia fazer:

“O início [beginning] da arte não é o início

O fim [finishing] da arte não é o fim

O fim [end] da arte é arte-enquanto-arte [art-as-art]

¹⁴² REINHARDT, Ad. Art-as-Art. p. 29.

“Art history is not a general subdivision of history. It’s not a product of society. (...). For the last forty or fifty years the formalist point of view has been ignored and consequently art-historical problems have not been worked. It is primarily due to Cassire’s idea of art as a symbolic language or the notion of art as having some kind of meaning.”

¹⁴³ Em 1943 Reinhardt já tem claro para si que a arte não tem nada de vivo, como já vimos acima: “A landscape picture became no substitute for a day in the country.” Cf. idem, p.119

O fim [end] da arte não é o fim”¹⁴⁴

Assim, a atividade artística entendida como arte enquanto arte [art-as-art] não está ordenada segundo uma lei¹⁴⁵ historicamente necessária, mas sim a um desenvolvimento que obedece a uma lógica própria. Daí Reinhardt ser capaz de afirmar, sem nenhum tipo de contradição: “Eu freqüentemente sinto que estou inventando uma nova linguagem, a linguagem de Manet, Monet, Mondrian e Malevitch”¹⁴⁶. Antes, história da arte, seria a história de uma atividade não linear que desafia os parâmetros de significação em curso na internalidade da narrativa da história da arte, e ofereceria assim, a despeito dos historiadores ou críticos de arte, um objeto “atemporal” e “sem sentido”.

Arte Versus Sentido

“Repetition of formula over over again until loses all meanings”¹⁴⁷

“The first paintings which cannot be misunderstood.”¹⁴⁸

Ad Reinhardt

Isto implica num manejo surpreendente da herança formalista. Reinhardt articula uma recusa a qualquer teleologia, antes faz apenas uma exigência para arte, qual seja, que ela possa ser somente enquanto ela mesma. O “sentido” parece ser compreendido como um produto da sociedade e de seus intérpretes, conseqüentemente algo não inerente à própria

¹⁴⁴ idem, p.68.

The beginning of art is not the beginning /The finishing of art is not finishing /The end of art is art-as-art / The end of art is not the end”

¹⁴⁵ Sejam os justos com Greenberg, o principal articulador da narrativa modernista jamais anunciou esta narrativa como uma lei, segundo suas palavras, fez apenas detectar, na posição de observador, os rumos da arte moderna. Cf. BOIS, Yves-Alain. *As Emendas de Greenberg*. *Revista da Gávea* nº 12, dezembro 1994.

¹⁴⁶ REINHARDT, Apud BOIS, Yves-Alain. “*The Limit of Almost*” In.: Ad Reinhardt. New York, Los Angeles: The Museum of Modern Art, The Museum of Contemporary Art, 1991, p.14.

¹⁴⁷ REINHARDT, Ad. Art-as-Art. Op.cit., p.114.

¹⁴⁸ REINHARDT, Ad. Art-as-Art. Op. cit., p.111

obra de arte. Esta deveria, sobretudo, recusar o “sentido” aos agentes sociais envolvidos com ela. Ao invés de teleologia teríamos, portanto, uma circularidade (quase) vazia que propõem um conteúdo infinitamente (in) significável. Ou em outras palavras: “Dizer *as* não é dizer a certeza da coisa mesma, é dizer a solidão e o caráter fictício (...) de uma fala que se sabe sempre em falta. Dizer art-as-art não é dizer art is art, não é dizer ‘what you see is what you see.’ Reinhardt não ignorava o fundo religioso que toda a antropologia da arte deve explicar historicamente. Mas ele o criticava ao convocá-lo, opondo seu próprio trabalho do vazio (*void*) ao de um “mito”, e exigindo de toda memória que apelasse ao mundo religioso uma operação de desmitologização.”¹⁴⁹

Entrementes é a única posição aceitável para alguém como ele que é capaz de trazer à tona, numa pergunta, todos os fantasmas “míticos” que o assombram enquanto trabalha:

“Existe alguma sentença formal ou séries de formas da arte a serem vistas em qualquer lugar hoje, livres da interferência das imagens, vendas, críticos, negociantes, colecionadores, etc.?”¹⁵⁰

Em suma, a visão que Reinhardt possui do sentido da história da arte, parece ser a culminância de uma certa ascese que se alicerça na repetição, no tédio e no mesmo. Este posicionamento e sua formulação bem-sucedida implicou para muitos uma reorientação do modelo do que seria um artista de vanguarda e de sua arte, a ponto do credo modernista dobrar-se em torno de si mesmo a ponto de não mais se reconhecer. Desta forma, o conceito de vanguarda mobilizado por Reinhardt depende inteiramente de uma arte que recuse qualquer sentido externo a própria arte. Uma arte que possa colocar como dispositivo central de seu fazer uma operação de desmitologização mobilizada pelo vazio [void]. Um trabalho capaz de enxergar como obrigação, dentro do próprio circuito da arte,

¹⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2005, p.198.

¹⁵⁰ REINHARDT, A. Art-as-Art, p.226.

o objetivo de lutar contra a significação. É caso de um objeto que se oriente por certas regras que se anulem a si mesmas. Assim, seus quadros negros são na verdade quase monocromáticos e seus padrões regulares em forma de cruz não formam propriamente um padrão seguro. Assim, a coerência de seu programa atinge em cheio as condições consagradas ao observador médio e o desorientam, como bem resumiu Stephanie Rosenthal: “Somente após um cerrado escrutínio, em uma pintura de Reinhardt o observador consegue notar as diferentes nuances de cor entre as áreas livres e perceber que elas estão divididas em quadrados. Como uma espécie de recompensa por um olhar atento, o observador poderia esperar concluir que as relações entre as áreas sejam simétricas, este, de fato, não é o caso. Elas são estruturas não-relacionais.”¹⁵¹

É caso de uma maneira de pensar a história da arte e os objetos dela derivados muito próxima de ser considerada, de certo modo, estruturalista. Uma vez que a formalização estrutural sempre buscou destacar o fato de que os elementos significativos só possuem valor se postos em uma relação entre si e que tal sistema de valoração seria desconhecido pelos agentes. Mas, tratar-se-ia de um estruturalismo muito peculiar ao propor um objeto que se recuse a fazer sentido, e é esta peculiaridade que parece ser decisiva para se entender sua estética¹⁵² bem como para providenciar uma chave de leitura que permita algum acesso a seus escritos. Pois se trata de uma ascese que antes de instaurar um novo sistema de valores, ou mesmo evidenciar o já existente, procura antes estabelecer a validade de um elemento insignificável:

¹⁵¹ ROSENTHAL, Stephanie. “*Ad Reinhardt: ‘How to look at...’*”. In.: idem, *Black Paintings: Rauschenberg, Reinhardt, Rothko, Stella*. Munich: Hatje Cantz, p.38.

¹⁵² “Anyone interested in the development of recent historiography cannot help but notice the similarity of Reinhardt’s brilliant conception of history; any avid reader of his writings (...) cannot fail to see how this strategy informs his aesthetic.” BOIS, Yves-Alain, In.: “*The limit of Almost*”. In.: REINHARDT, Ad. *Ad Reinhardt*. loc.cit, p.14.

“...a forma extrema de autocritica de Reinhardt, seu positivismo perceptivo foi muito longe para a maioria dos artistas da escola de Nova York e certamente para os defensores do modernismo americano, principalmente para Greenberg e Fried, que construíram um dogma paradoxal de transcendentalismo e critica auto-referente.”¹⁵³

Buchloh descreve, com razão, a prática artística de Reinhardt como uma forma auto-referencial extrema, vinculada a um positivismo perceptivo. Isto porque a forma crítica elaborada por Greenberg sempre dependeu da transcendentalidade de uma justificativa histórica e formal, já Reinhardt gostaria de apresentar não a pintura, nem a escultura, nem algo além destas, gostaria de ver apenas a arte-enquanto-arte. Isto é, mesmo aí não há a certeza da objetividade da coisa mesma, apenas a insistência em suas relações insignificantes.

Trata-se de uma interpretação da atividade artística que ainda é capaz de desconcertar um crítico como Bruce Glaser:

“GLASER: Você quer dizer que acredita que se alguém pintar exatamente a mesma pintura que você pintou, ainda assim essa pintura seria dele, e não sua, e que isto seria o melhor tipo de pintura.

REINHARDT: Sim. Seria uma afirmação tão impessoal, ou pessoal, que qualquer um gostaria de fazê-la.¹⁵⁴

Programa estético que encontra seus ecos na formulação de alguém tão distante como Roland Barthes, por exemplo, para quem a grande dificuldade de nosso tempo se concentraria na tarefa de apresentar a própria realidade. Para ele se tratava de um embate

¹⁵³ BUCHLOH, Benjamin. Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. *October* nº 55 Winter, 1990, p.111-112

¹⁵⁴ REINHARDT, Ad. Art-asArt, p.13. A título de curiosidade mas nem tanto, Glaser é o mesmo autor da célebre entrevista “*Questions to Stella and Judd*”, onde se lê uma declaração de Stella que diz o seguinte: “I always get into arguments with people who wants to retain the old values in painting — the humanistic values that they always find in canvas. (...) My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. (...) What you see is what you see...” In.: STILES, Kristine; SELZ, Peter (edit). *Theories and Documents of Contemporary Art*. California: University of California Press, 1996, p.121

entre a ideologia e a Poesia, esta entendida como a “busca pelo sentido inalienável das coisas.”¹⁵⁵

Por outro lado, pode-se notar o quanto a tentativa de Reinhardt de afirmar positivamente a arte-enquanto-arte [art-as art] depende de algo nomeado por T. J. Clark como *práticas da negação*, práticas estas que, paradoxalmente, dependem, no modernismo, da positividade inerente à “planaridade” e na presença de um objeto, da tela em sua materialidade:

“... a prática em questão, escreve T. J. Clark, é singular e desesperada: ela se apresenta como um trabalho de interminável e absoluta decomposição, um trabalho que está sempre levando o meio a seus limites — a seu fim — até que ele se rompa , evapore ou se reconverta em mero material não trabalhado. Esta é a forma pela qual o meio é recuperado ou reinventado: o fato da arte, no modernismo, é o fato da negação”¹⁵⁶

Eis algo que o pintor norte-americano demonstra saber melhor do que ninguém, ao escrever sobre seus quadros incansavelmente recomeçados:

“A única intensidade e a única perfeição se origina apenas na longa e solitária rotina, atenção e repetição. A única originalidade existe apenas onde todos os artistas trabalham na mesma tradição e dominam (“master”) as mesmas convenções. A única liberdade é realizada (“realized”) apenas através da disciplina artística mais consciente e através do mais regular ritual de estúdio. Apenas uma forma prescrita e padronizada pode ser não-imagética (“imageless”), somente uma imagem estereotipada pode ser informe (“formless”), apenas uma arte formularizada pode ser informal.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Cf. BUCHLOH, B. loc.cit, p.110.

¹⁵⁶ CLARK, T. J. “*A teoria da Arte de Clement Greenberg*”. In.: GREENBERG & Al. Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p.38.

¹⁵⁷ REINHARDT, Ad. Art-as-Art, p.58

“The one intensity and the one perfection come only from long and lonely routine attention and repetition. The one originality exists only where all artists work in the same tradition and master the same conventions. The one freedom is realized only through the most conscious art discipline and through the most regular

ART-AS-ART

*“Art is art-as-art and everything else is everything else.”*¹⁵⁸

Reinhardt, 1966.

O material até aqui analisado não quer ser exaustivo. Pretende antes ser uma aproximação já historicizada, por meio da qual se poderia entender a motivação particular do autor em relação ao campo artístico do período. Com base nos textos acima analisados e pelas próprias declarações do autor, pode-se ter uma dimensão do quanto a discussão sobre a relação entre o modernismo e a arte de vanguarda nos Estados Unidos foi um tema importante. Sem sombra de dúvida Ad Reinhardt aparece como uma das figuras centrais neste debate, influenciando decisivamente a nova geração de artistas que emergiu ao longo da década de 60, na mesma medida em que teve que lidar com os termos já postos no debate.

Para desdobrar as conseqüências do trabalho de Reinhardt, seria conveniente, portanto, destacar aqueles artistas que souberam entrever as aberturas em seu texto hermético, através de variadas apropriações da idéia de *“Art-as-Art”*. Neste sentido, é importante levar em consideração a sugestão de Paul Wood:

“O subtítulo de Kosuth [referência à série *“Proto-Investigations”*] , *“Arte como idéia como idéia”*, aponta a natureza ambígua dessa tendência em relação ao modernismo. A frase é tomada de Ad Reinhardt, cujas pinturas, na sua lógica implacável, representam um caso limite no modernismo. Absolutamente ignorado pelos críticos greenberguianos, Reinhardt realizou a proeza improvável de justapor

studio ritual. Only a standardized, prescribed form can be imageless, only a stereotyped image can be formless, only a formula-ized art can be form-less.”

¹⁵⁸ REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*. Op. cit., p.53.

uma intransigente política de esquerda com uma arte cruelmente desbastada. As suas pinturas negras finalmente harmonizadas, dos anos sessenta, quase, mas não inteiramente monocromáticas — uma característica que se revela apenas à contemplação prolongada e de fato invisível em reproduções fotográficas —, foram concebidas de acordo com uma rubrica exclusiva: “Há apenas uma coisa a ser dita sobre a arte: e a única coisa a ser dita sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-pela-arte [art-as-art] e o resto é o resto.”¹⁵⁹

De certa forma, toda esta dissertação procurou enquadrar o programa de análise sugerido pela citação acima, buscando discernir o que da idéia de *art-as-art* deve ao modernismo e em que medida procura superar suas dificuldades. Como vimos, Reinhardt está a meio caminho entre uma estética normativa e uma proposta vanguardista que questiona o sentido do fazer artístico. Na verdade, tal questionamento, implícito na crítica vanguardista ao significado, é elaborado através de regras normativas que visam, na sua monotonia, impessoalidade e rigor, desfazer a ilusão de uma regra transcendental ao objeto. Este passa a ser entendido “simplesmente” como arte enquanto arte e não mais vinculado a propostas como o “expressionismo abstrato” ou à idéia do desenvolvimento da pintura em direção a planaridade [flatness]. Aqui a ligação entre vanguarda e modernismo parece sofrer um sério golpe. Até então a forma crítica era marcada pela disponibilização integral dos mecanismos de significação do objeto proposto, segundo os critérios de uma narrativa normativa, cuja gênese procuramos resumir no primeiro capítulo. Já, Reinhardt, artista vinculado de forma inegável às discussões do modernismo, com seus escritos, traz à tona uma opacidade incontornável própria ao objeto artístico, ao afirmá-lo de forma tautológica e não mais transcendental.

¹⁵⁹ WOOD, Paul. Arte Conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.41.

As noções de “vanguarda”, “arte enquanto arte” ou “artista enquanto artista”, no limite, significam a construção de uma *renovada* posição no campo artístico, ou de uma velha nova posição que força seus próprios limites. Todavia, os conceitos que acompanham tal posicionamento como a “ausência de sentido” (meaninglessness), a “atemporalidade” (timelessness), o “informe” (formlessness), o “não-imagético” (imagelessness), são produzidas estrategicamente no intuito de justificar e garantir uma apreensão vacilante, tal como destacou Rosenthal, daquilo mesmo que é feito. Estranha forma tautológica que ao invés de produzir um objeto que reafirme o sujeito da predição, instaura antes um solo de indeterminação, no qual o objeto é disposto como insignificante.

O próximo passo consiste, portanto, na análise de dois leitores de Reinhardt que souberam, cada um a seu modo, entrever em seu texto, aparentemente fechado e tautológico, algumas aberturas, aproveitando as indeterminações próprias aos termos por ele “resgatados”: trata-se de uma leitura dos textos decisivos de Donald Judd e Joseph Kosuth.

CAPÍTULO 3

DOIS LEITORES DE AD REINHARDT: INTERPRETAÇÕES DE UMA TAUTOLOGIA HESITANTE

I don't know about the artists looking to me as a predecessor.

(...)

They come from the same place I come from but not from me particularly.¹⁶⁰

Ad Reinhardt, 1967.

“Eu não quero causar problemas”

Ao longo deste capítulo, propomos uma análise de dois autores que procuraram dialogar com a obra de Ad Reinhardt. Tanto Donald Judd como Joseph Kosuth, procuraram dentro da tradição do modernismo apontar suas fraquezas e, conseqüentemente levaram à frente suas pesquisas de modo a romper com a organização formal do material artístico proposta dentro desta tradição. Se operássemos apenas por uma semelhança de objetivos, poderíamos ter escolhido vários autores com metas bastante similares dentro deste contexto, mas preferimos escolher os dois artistas mencionados graças ao fato de ambos sustentarem interpretações bastante influentes da obra de Ad Reinhardt. Sabe-se, por outro lado que a questão de sua recepção por autores mais jovens foi cercada de polêmicas e leituras conflitantes, que foram estimuladas pelo relativo silêncio do próprio Reinhardt quanto à possível influência de seu trabalho nos anos sessenta. Segundo o próprio:

“Eu uma vez disse que não diria nada sobre artistas mais jovens do que eu. Na época eu tinha quarenta, agora estou na casa dos cinquenta. O que me incomoda é que os pintores que me precederam causaram problemas para mim que eles não

¹⁶⁰ REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*. Edited by Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press, p.22.

deveriam ter causado. Agora eu não quero causar nenhum problema para os jovens artistas mas sim deixá-los livres.”¹⁶¹

Dito de outro modo, Reinhardt, de acordo com o que foi visto no segundo capítulo, parece admitir que sua mensagem tinha como destinatário os pintores de sua própria geração, inseridos em uma tradição interpretativa da arte moderna, ou seja, lidando com as condições históricas da arte em seu próprio tempo. Todavia, Reinhardt procura deixar claro que isto não impediria que leituras divergentes da fatura de sua obra fossem feitas por outra geração mais nova de artistas. Foi esta estratégia, baseada em termos como “atemporalidade” e “ausência de sentido”, ancorados, por sua vez, no conceito central de *Art-as-Art* juntamente com a crítica ao modernismo que ganhou força nos anos sessenta, que permitiu as duas interpretações que acompanharemos abaixo.¹⁶²

Uma palavra sobre a “*Minimal Art*”

Em 1965, Donald Judd publica o artigo “Objetos Específicos”¹⁶³ que seria considerado a pedra angular do movimento artístico conhecido como Minimalismo. Como veremos, é a partir dele que se abre toda a polêmica envolvendo a “nova geração” e os críticos modernistas como Clement Greenberg e Michael Fried. Dito de forma esquemática,

¹⁶¹ Idem, Ibidem. p. 22.

“I once said that I wouldn’t say anything about artists younger than myself. At that time I guess I was forty, now I’m fifty something. What has bothered me is that the older painters who preceded me made troubles for me that they shouldn’t have. Now I don’t want to make any troubles for the young artists, but leave them free.”

¹⁶² Para um maior detalhamento da questão, Cf. CORRIS, Michael. Ad Reinhardt. London: Reaktion Books, 2008, especialmente pp.129-148. Sobre a citação tardia deste estudo nesta dissertação, Cf. Nota Bibliográfica mais abaixo.

¹⁶³ JUDD, Donald. “*Objetos Específicos*”. In.: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). Escritos de Artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, pp. 96-106.

o texto de Judd cumpre a função de examinar as condições do modernismo e apontar a exaustão da forma crítica vinculada à sua narrativa.

Mas antes de analisarmos o texto em si, no qual a palavra minimalismo não aparece sequer uma vez, seria conveniente fazer uma pequena digressão que versa sobre a memorialização do debate em torno ao próprio termo “Minimalismo”. Pois, as próprias coordenadas que orientaram a discussão, principalmente após os anos 60, poderiam ser consideradas um bom exemplo daquilo que Reinhardt entendia como não-arte, ou seja, tratar-se-iam de termos orientados por interesses divergentes daqueles que foram elaborados pelas próprias obras. Segundo Anne Wagner¹⁶⁴, o grande responsável pela nomeação e ordenação das linhas mestras de discussão foi Gregory Battcock, ou melhor, sua famosa coletânea de 1968, intitulada *Minimal Art*. O efeito desta coletânea foi, de certa forma, garantir, por assim dizer, um nome para a coisa, antes mesmo que a nova sensibilidade proposta nas obras pudesse aflorar. A arte minimal teria padecido desde muito cedo de uma tentativa normativa, encerrando precocemente uma discussão que, para muitos autores, estaria inacabada até hoje, tal como fica patente na formulação de David Batchelor: “A obra de arte atual declara-se relativa ao espaço físico e institucional que habita. E o espectador é, hoje em dia uma presença corporificada diante da obra. O minimalismo pode nunca ter existido, mas sua influencia está por toda a parte.”¹⁶⁵

Na tentativa de abrir esta discussão à historicidade própria a seu momento, para entender algo sobre o paradoxo destacado por Batchelor, Anne Wagner sugere que leiamos a coletânea e conseqüentemente o próprio significante que lhe dá título, partindo de uma hipótese segundo a qual, a *Minimal Art*, não seria propriamente uma coletânea, mas

¹⁶⁴ WAGNER, Anne . “*Reading Minimal Art*” In.: BATTOCK, G. *Minimal Art*. California: University of California Press, 1995, pp. 3-18.

¹⁶⁵ BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.75.

levando em conta que Battcock organizou um arquivo, ou seja, um conjunto de textos que funcionaria segundo limites e possibilidades de um sistema de protocolos e índices, que, por sua vez, nos encaminham para uma positividade entre outras. Metodologia explicitamente inspirada pelo método arqueológico de Foucault:

“Os códigos fundamentais de uma cultura — aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas — fixam logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais há de se encontrar”¹⁶⁶

Uma iniciativa que nos permitiria analisar exatamente o que não está no arquivo, que possibilitaria um exame daquilo que constitui suas bordas, daquilo que se encontra nos limites do que o constitui. No nosso caso, não analisaremos a coletânea *Minimal Art*, nem mesmo sua influência no debate sobre a arte contemporânea, nosso objetivo é bem mais modesto, mas este encaminhamento nos dá a perspectiva de poder considerar os principais textos do período— no nosso caso o texto de Judd mencionado acima — em sua historicidade própria e ao mesmo tempo levar em conta sua posterior normatização ou arquivamento.

Assim, para encerrar esta digressão, o debate sobre o minimalismo é, sobretudo, um debate sobre uma série de injunções, de tentativas de normalização de experiências múltiplas. O minimalismo seria, para seguir Hal Foster, uma encruzilhada, um ponto experimental, que não é nem fruto do saldo imediato do debate modernista, tão pouco um pastiche vanguardista. Antes, se tornou possível graças à fragilidade mesma do cânone estético do modernismo que, como vimos no capítulo anterior, Reinhardt, a seu modo, ajudou a estremecer, cujo resultado, por sua vez, foi um amplo processo de questionamento

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel. As palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. XVI.

das formas pré-estabelecidas de organizar o material artístico e compreender o seu sentido: “Deste modo, a questão do minimalismo é a natureza do significado e o estatuto do sujeito, ambos acontecendo de forma pública, não privada, produzido numa relação física com o mundo real [actual] não em um espaço mental de concepção idealista. O Minimalismo, deste modo, contradiz os dois modelos dominantes do expressionismo abstrato, o artista como criador existencial (levado à frente por Harold Rosenberg) e o artista como crítico formal (levado à frente por Clement Greenberg).”¹⁶⁷

Donald Judd: A Especificidade do Objeto.

É exatamente enfatizando o caráter múltiplo das obras contemporâneas que Donald Judd abre seu texto de 1965 — “*Objetos Específicos*”. Tal multiplicidade encontra pelo menos uma característica comum: mais da metade das obras produzidas não são propriamente nem pinturas nem esculturas, as categorias consagradas da arte formal. Ele chama tais produções de arte tridimensional. Prática que, segundo Judd, não constitui escola ou movimento, e que não depende de algo que a contenha, como a pintura e a escultura, pois seu significado emerge do objeto na relação total com o ambiente ao qual pertence.

Tal característica destacada por Judd permite a ele em uma visada retrospectiva contar uma espécie de contra história da arte:

“Agora a pintura e a escultura são menos neutras, menos continentes, mais definidas, não inegáveis. (...) Grande parte da motivação subjacente aos novos trabalhos é livrar-se de tais formas.”¹⁶⁸

¹⁶⁷ FOSTER, Hal. The Return of the Real. Massachusetts: MIT Press, 1996, p.40.

¹⁶⁸ JUDD, D. Op. cit., p. 96-97.

Ao livrar-se das formas consagradas da arte, a obra tridimensional não deverá, contudo, suceder-se a pintura e a escultura como forma de organização do material, uma vez que é a própria idéia de forma está sendo posta em questão. O privilégio da forma estaria vinculado, como bem sabia Reinhardt, a uma certa interpretação da história da arte. A arte recente, escreve Judd, “Não é como um movimento; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais, além disso, a história linear de algum modo se desfez.”¹⁶⁹

Assim, as possibilidades da obra tridimensional advêm do esgotamento da própria pintura enquanto continente, enquanto forma [shape], poderíamos acrescentar, que foi sustentada por uma certa interpretação da história. Neste sentido, as possibilidades da arte entrevistadas por Judd, neste momento, parecem seguir o princípio de Reinhardt segundo o qual, estariam sendo pintadas as últimas pinturas possíveis de serem pintadas. Pois, a pintura até 46, nos diz Judd, se preocupou com a borda enquanto limite com a qual a composição deve interagir, princípio consagrado em Hans Hoffman, por exemplo. Já, a partir de 46 é a própria forma que começa a ser trabalhada à exaustão como em Reinhardt e Kenneth Noland:

“Os elementos dentro do retângulo são amplos e simples e correspondem intimamente ao retângulo”¹⁷⁰

Portanto, é a forma retangular e sua relação espacial que dá sentido à pintura. Mais uma vez, pode-se perceber uma leitura literal da herança modernista, pois a condição empírica do quadro, a *flatness*, passa a ser entendida como um limite a ser transposto. Graças a uma releitura desta noção a pintura pode ser compreendida como coisa, disposta em um espaço. Para Judd toda a pintura seria espacial no sentido forte do termo, ou seja, imbricada não apenas na *flatness*, mas, ligada simultaneamente ao espaço literal na qual é exposta,

¹⁶⁹ idem, Ibid., p.97.

¹⁷⁰ idem, Ibid., p.98.

vinculada ao que ele chama de *flat plane* tal como descrito em seu comentário das obras de Ad Reinhardt:

“Duas cores sobre a mesma superfície quase sempre se encontram em diferentes profundidades. (...) Nas pinturas de Reinhardt, logo atrás do plano da tela, há um plano chapado [*flat plane*], e isto por sua vez parece indefinidamente profundo.”¹⁷¹

Para Judd, tudo se passa como se a pintura pós 46 tivesse como programa, mesmo que involuntário, declarar o espaço para além de suas margens e em profundidade, através da demonstração da exaustão de sua condição formal, de tal maneira a ser considerada na sua materialidade mesma, anunciando sua condição como coisa, portanto, demandando um arranjo no espaço literal. Como destaca Judd, trata-se de um programa bem assimilado por Frank Stella:

“O plano também é enfatizado e quase simples [*single*]. Ele é claramente um plano a frente de outro plano — a parede — a uma distancia de uma ou duas polegadas, e paralelo a esta. A relação entre os dois planos é uma forma. Tudo o que esteja *sobre* ou ligeiramente *dentro* do plano da pintura deve ser arranjado lateralmente.”¹⁷²

Neste dialogo cerrado com o modernismo, talvez Judd tenha dado o passo que Reinhardt não tenha ousado ou mesmo pretendido dar, ao declarar, por consequência que: “A coisa una ultrapassa em potência a pintura anterior.”; contudo guardando de Reinhardt a lição principal de sua pintura : “Uma pintura não é uma imagem”¹⁷³. Neste passo, Judd força a lição, procurando entender o objeto em sua especificidade radical, deixando para trás o programa da construção de um “signo que se recusa a significar”. Ao contrário, sua interpretação das obras tridimensionais anunciam a imanência de seu sentido:

¹⁷¹ Idem, Ibid., p.99

¹⁷² Idem, Ibid, p.98-99

¹⁷³ Idem, Ibid, p. 102

“Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores — o que significa liberar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte européia. Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. Um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que pintura sobre superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas e o exterior, ou absolutamente nenhuma. Qualquer material pode ser usado como é ou pintado.”¹⁷⁴

Assim, a obra tridimensional possui uma característica única que, por sua vez a torna específica, ou nos próprios termos de Judd: “Uma obra só precisa ser interessante.”. A arte tridimensional não se resumiria a nenhuma forma já dada, ou seja, ligada a um continente, antes está aberta a toda forma de material e processo desde que obedeça à sua especificidade. Em última instância, o que ganha o primeiro plano é o regime de objetividade que pode sustentar a obra tridimensional, ou em outras palavras, “O espaço e o tempo se tornam as categorias principais, não tanto como suporte vazios e formais do trabalho, mas como sua própria substância.”¹⁷⁵. Assim, está facultado ao artista o uso de qualquer material, uma vez que sua organização dependerá da vinculação com a unidade do espaço perceptivo e não com uma forma já estabelecida. É neste sentido que Judd afirma:

“A maior parte dos novos materiais estão intimamente relacionados. Nos trabalhos anteriores a estrutura e a imagem eram executadas em algum material neutro e homogêneo.”¹⁷⁶

O último comentário que aparece no artigo de Judd é sobre a obra de Claes Oldenburg, artista sintomático para a nossa preocupação esboçada no início deste capítulo,

¹⁷⁴ Idem, Ibid., p.103

¹⁷⁵ CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.139.

¹⁷⁶ JUDD, D. Op. Cit, p. 104.

uma vez que a forma aparente do seu trabalho estaria mais propensa para o que hoje entendemos como Pop Art. Em sua obra, com efeito, não é mais possível verificar qualquer indicio da forma crítica como parâmetro de organização da obra. Em oposição a isto ele opera pela adesão mimética das formas cotidianas, mas variando sua escala de maneira a gerar um estranhamento de formas antes familiares. Estas escalas, entretanto, procedem de acordo com o lugar específico em que se inserem. Assim, o perigo do antropomorfismo ligado às formas pelas quais sua obra aparece, é superado pelas exigências maiores do espaço perceptivo:

“Oldenburg levou ao extremo seu antropomorfismo e transformou a forma emocional, que com ele é primária e biopsicológica, no mesmo que a forma de um objeto, e com estardalhaço subverteu a idéia da presença natural de qualidades humanas em todas as coisas.”¹⁷⁷

Em suma, ao afirmar a especificidade do objeto, ao levar às últimas consequências a ênfase na literalidade da superfície, apoiado nas experiências de Reinhardt, Frank Stella, entre outros autores que não figuravam no cânone greenberguiano, Judd, em seu artigo, conseguiu romper com o espaço transcendental do modernismo no mesmo movimento em que conseguiu, ao seu ver, se livrar de qualquer acusação de arbitrariedade, ligada ao imediatismo da expressão subjetiva. Pois, ao colocar o objeto artístico em sua especificidade ele não necessita mais de nenhuma crença exterior ao objeto.

Longe de uma conclusão sobre o saldo deste debate, mas antes como encaminhamento para futuras discussões, seria possível acrescentar ainda que, do ponto de vista da recepção da obra, com sua ênfase na especificidade, uma mudança importante estava sendo proposta: “Nesta transformação o observador, uma vez recusado o espaço

¹⁷⁷ Idem, Ibid., p.105.

soberano da arte formal, é jogado de volta no aqui e agora; e ao invés de examinar a superfície da obra em busca de um mapeamento das propriedades de seu meio, ele ou ela é levado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num dado terreno [site]. Esta é a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura.”¹⁷⁸.

Tal reorientação, que Foster faz questão de destacar enquanto fundamental no minimalismo, já anuncia alguns dos temas da arte contemporânea tais como o estatuto do corpo próprio, dos corpos significados e sexualizados, ou mesmo seu posicionamento efetivo num espaço de poder, na galeria.

Neste sentido, ao eliminar a forma como padrão estético, e ao afirmar a especificidade do objeto, Judd comprou uma briga interessante com os críticos modernistas, orientados em direção à forma crítica. Para Greenberg, a experiência estética proporcionada pela maioria das obras ditas minimalistas seria simplesmente banal, uma vez que ela não ofereceria nada que se diferenciasse da vida quotidiana. Tudo além disto dependeria de uma crença idealista:

“A Arte Minimal permanece uma proeza da idéia [a feat of ideation], e nada muito além disso. Sua idéia permanece uma idéia, algo **deduzido** ao invés de **sentido** ou **descoberto**.”¹⁷⁹

Curiosa maneira de inverter os papéis. Para Greenberg, tudo se passa como se a dedução, estando presa à imanência das categorias perceptivas do sujeito, na sua imediatidade, não conseguisse, ao se deparar com uma obra minimalista, desdobrar nada além de si própria. A experiência defendida por Greenberg, seria algo proporcionado pela experiência estética autêntica que, por sua vez, seria capaz de levar o sujeito a sentir e a descobrir algo

¹⁷⁸ FOSTER, Hal. Op. Cit., p.38

¹⁷⁹ GREENBERG, C.. “*The recentness of sculpture*”. In.: BATTCOCK, Gregory, Minimal Art, Op. cit., p 183

inteiramente novo, algo que não estava ali antes da experiência estética em questão. É ainda Greenberg quem afirma de forma coerente com a sua racionalidade:

“A maioria do Minimalismo não escapou do familiar, reafirmando o contexto pictórico: fantasmas de figuras retangulares e grades cubistas assombram as obras, pedindo para serem preenchidas — e preenchidas elas são, com desenho de luz e sombra [light-and-dark drawing].”¹⁸⁰

Ora, como visto acima Judd não nega a influência do contexto pictórico para o surgimento das obras tridimensionais, inclusive, pudemos perceber como Ad Reinhardt cumpriu aí um papel fundamental. E quanto a esta influencia de Reinhardt é o próprio Greenberg, fazendo uso de sua incrível inteligência visual, quem, à sua maneira, demonstra ter compreendido bem a questão, quando afirma, num dos poucos comentários diretos da obra de Reinhardt:

“Reinhardt tem um pequeno mas genuíno dom para cor, mas nenhum dom no que se refere ao design e à disposição (placing). Eu percebo porque ele se deixou influenciar por Newman, Rothko e Still, em direção aos valores escuros, mas ele perdeu mais do que ganhou neste extremo desesperado para o qual ele rumou, mudando de um bom artista [nice] para um artista banal [trite].”¹⁸¹

Em outras palavras, nesta reprovação do ‘juiz’ Greenberg, ele nos mostra que “o pequeno dom para cor” de Reinhardt não está, e provavelmente jamais tenha estado, ao serviço da gramática consagrada pelo expressionismo abstrato. Antes, influenciado pela paleta de Newman, Rothko e Still, Reinhardt mobiliza esta herança para a realização de uma proposta “banal”, ou seja, entediante e repetitiva, conforme vimos no capítulo anterior.

É desta forma, como uma crítica à pintura, que Judd, por sua vez, parece compreender o legado de Ad Reinhardt, mesmo sabendo que este nunca deixou de ser um

¹⁸⁰ Idem, p.184

¹⁸¹ Idem, p.184.

pintor. Assim, para Judd, não se trata mais de questionar a herança pictórica com vistas a proporcionar uma nova experiência estética sentida por um sujeito de tipo ideal. Ao contrário, com a ênfase no objeto e em suas relações imanentes com o espaço, não é caso de pensar o fazer artístico voltado para o desenvolvimento histórico formal dos materiais, antes é o próprio estatuto da dedução ligada a *um* sujeito que entra em jogo, posto que este sujeito que deduz está doravante inserido nas relações tecidas pela obra neste espaço. Isto é, a descontinuidade da proposta do minimalismo surge na medida em que o duplo empírico-transcendental que sustenta a verdade da experiência estética greenberguiana já não existe mais.

Sobre as Artes Conceituais

Outro leitor atento dos escritos de Ad Reinhardt foi Joseph Kosuth. Ao final de 1969 ele publica seu ensaio em três partes intitulado “*A Arte depois da Filosofia*”¹⁸². Seu texto foi entendido por muitos como um manifesto da arte conceitual. Diferentemente de Judd, para quem originalmente a terceira parte deste ensaio é dedicada, Kosuth busca definir claramente o que ele entende por arte conceitual, uma vez que o termo já estava em circulação desde, pelo menos, 1961, quando Henry Flynt o utilizou pela primeira vez para descrever as atividades do grupo Fluxus.

A própria atitude de Kosuth, sempre preocupado em definir claramente a natureza da arte conceitual, já dá indícios da existência de um grande número de obras que, de certa forma, foram consideradas “conceituais”. O grande exemplo da diversidade de experiências dessa ordem que brotaram a partir de meados dos anos 60 até pelo menos a metade da

¹⁸² KOSUTH, Joseph. “*Arte depois da filosofia*”. In.: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (orgs.). *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, pp. 210-234.

década seguinte foi o famoso livro de Lucy Lippard, publicado pela primeira vez em 1973: “*Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*”¹⁸³. Ali, a autora procura compilar cronologicamente uma série de documentos das mais variadas naturezas, cujo critério de aparecimento, como se pode depreender do título completo do livro, parece englobar todas as manifestações relacionadas com o questionamento do legado modernista ou que de uma forma ou de outra procurou operar fora de seu cânone. Ora, o termo “conceitual”, ao fim da década de 60 era correntemente empregado para designar uma multiplicidade de atividades, baseada nos mais diferentes meios como a linguagem, a fotografia e processos, que por sua vez se colocavam entre o minimalismo e sua tendência “antiformal”, tal como visto acima, e o modernismo de tipo greenberguiano.

Seria ainda pertinente, ao menos, lembrar aqui o conceito de arquivo tal como mobilizado por Anne Wagner ao analisar a coletânea *Minimal Art*, mas com a ressalva de que as bordas com as quais Lippard organiza o seu livro se apresentam de forma plástica e vacilante. Como ela mesma admite, com a organização de seu livro o intento era o de confundir, gerar conexões inesperadas, mais do que normatizar, o livro prescinde do uso de uma narrativa linear para organizar a produção que lhe era contemporânea:

“O viés anti-individualístico de sua forma (nenhuma contribuição ou desenvolvimento de um artista individual pode ser traçada sem a ajuda do índice) irá, esperamos, enfatizar a sincronia [timing], variedade e fragmentação, e sobretudo, inter-relacionamentos.”¹⁸⁴

¹⁸³ LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or informational or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with political overtones)*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

¹⁸⁴ Idem, *Ibid.*, p.6.

Longe de procurar resumir esta situação, na qual um tal arquivamento se tornou possível, logo inteligível, nos concentraremos, como fizemos no texto de Judd, em apenas um tópico, qual seja, no diálogo que Kosuth sustenta com o alto modernismo de Greenberg e com seu calcanhar de Aquiles, Ad Reinhardt, e guardar a informação de que a definição de Arte Conceitual em Kosuth é apenas uma entre muitas outras.

Joseph Kosuth: Para “desobjetivar” o objeto

A questão central para Kosuth em seu longo e ambicioso artigo é estabelecer, baseado nos moldes críticos ligados ao modernismo, qual é o estatuto próprio da arte no século XX. Isto significa dizer que ele pretende separar da arte tudo aquilo que lhe seria dispensável para garantir a viabilidade da arte entendida como função artística. Neste ponto, Kosuth, em alguns aspectos um modernista tão convicto quanto Greenberg, está claramente animado pelos escritos de Ad Reinhardt para quem, como vimos no capítulo anterior, se tratava exatamente de descrever a arte como sendo “somente” ela própria. Todavia, ou talvez por isso mesmo, a arte conceitual de Kosuth irá admitir uma ampla variedade de materiais e formas.

Assim, ele julga pertinente iniciar seu artigo anunciando, por um lado o início da arte com os *readymades* de Duchamp e, por outro, o fim da filosofia com a entrada em cena da filosofia analítica de Wittgenstein. Para Kosuth a filosofia analítica já não é mais filosofia é, somente, análise de proposições que, em última instância, procura averiguar a validade de um enunciado quando confrontado com um dado estado de coisas. Após o *Tractatus*, Wittgenstein já não pode fazer nenhuma asserção de tipo filosófica, ou seja, ocupar-se com o não-dito. A filosofia estaria encarando agora o problema do primado das categorias históricas para o pensamento:

“O resultado da influência de Hegel foi que os filósofos contemporâneos, em sua grande maioria, são na realidade pouco mais do que *historiadores* da filosofia, Bibliotecários da Verdade, por assim dizer.”¹⁸⁵

A declaração sobre o início da arte segue, por sua vez, um raciocínio inverso. Ela só pode começar quando a sua característica de ser não-arte fica evidente nos *readymades* de Duchamp. Onde, então, podemos perceber aquilo mesmo que é apenas arte, ou ainda, segundo suas próprias palavras:

“E certamente existiu uma ‘condição artística’ para a arte que precedeu Duchamp, mas as suas outras funções ou razões-de-ser são tão pronunciadas, e a sua habilidade de funcionar claramente como arte limita a sua condição artística tão drasticamente, que ela é apenas minimamente arte.”¹⁸⁶

Nada muito obscuro se lembrarmos que, em grande medida, a operação de Kosuth consiste, ao longo de todo este artigo, em aplicar os termos de Ad Reinhardt para entender a novidade apresentada na arte de Duchamp. Isto significa dizer que a arte antes dos *readymades* era demasiado arte, isto é, minimamente arte-enquanto-arte. Já com eles ou depois deles fica evidente o caráter da arte como arte-enquanto-arte.

Neste sentido, Kosuth procura determinar a função atual da arte no momento mesmo em que suas manifestações privilegiadas parecem antes remeterem ao fim da arte. Kosuth não faz senão levar a sério a idéia de Reinhardt segundo a qual, “The end of art is not the end”.

Para estabelecer a função da arte cumpre primeiramente separá-la da estética. Esta é considerada uma opinião sobre a percepção das coisas do mundo em geral. Ou seja, para Kosuth, a estética não nutre nenhuma relação essencial com arte. Tal ligação equivocada

¹⁸⁵ KOSUTH, J., Op. cit, p.213.

¹⁸⁶ Idem, Op. cit., p.212.

entre arte e estética teria uma origem que remontaria a uma função histórica da arte como elemento decorativo, ou seja, antes da sua autonomia relativa. Assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com o ‘belo’ ou com o ‘gosto’ teria que lidar com o objeto artístico. Este equívoco se basearia, portanto, numa relação funcional, presa a um dado momento e que pela sua permanência gerou um hábito:

“Essa idéia, até recentemente nunca havia entrado em conflito de maneira drástica com as considerações artísticas, até recentemente, não só porque as características morfológicas da arte perpetuavam a continuidade deste erro, mas porque as aparentes “funções” da arte (representar temas religiosos, retratar aristocratas, detalhar arquitetura etc.) **usavam a arte para encobrir a arte.**”¹⁸⁷

Desta forma, os critérios estéticos são irrelevantes para o estatuto artístico de um objeto. O exemplo mais claro desta confusão vem da arquitetura, onde o valor do projeto está, inicialmente, relacionado a sua funcionalidade. Mas tal característica não impede que o projeto no momento em que advém objeto caia presa de juízos estéticos. O pensamento estético chega a criar a partir de obras arquitetônicas, obras de arte em si mesmas, como no caso das pirâmides do Egito. Neste ponto fica claro que Kosuth busca colocar em pé de igualdade a razão de ser de um objeto artístico e a sua função em um contexto artístico. Uma vez que seu alvo não é, evidentemente, discutir o estatuto de objeto artístico das pirâmides do Egito, mas sim aquele que reporta à arte no século XX. Daí que:

“A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que a sua condição artística é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética.”¹⁸⁸

¹⁸⁷ Idem, Ibid., p.214. (grifos meus)

¹⁸⁸ Idem, Ibid. p.215.

O crítico da arte formalista, Clement Greenberg, citado nominalmente por Kosuth, só pode movimentar como critério para seus juízos o gosto e a relação deste com uma história da arte, cujo reflexo é apenas o tempo histórico no qual Greenberg se formou como crítico. Ou seja, nada que seja indispensável ao estatuto próprio da arte. Seguindo os passos de Ad Reinhardt, Kosuth afirma que a arte formalista só pôde ter validade na medida em que tornou evidentes suas características propriamente artísticas, ou seja, do mesmo modo como também já havia dito Judd, enquanto, tornou evidente, no caso da pintura, a tela retangular na sua materialidade, manchada de cores e fornecendo uma certa experiência visual:

“Isso nos leva à percepção de que a arte e a critica formalistas aceitam como uma definição de arte algo que existe somente com bases morfológicas.”

“A critica formalista não passa de uma análise dos atributos físicos de certos objetos em particular, que por acaso existe em um contexto morfológico.”

“O motivo exato pelo qual eles [os críticos formalistas] fazem comentários acerca do elemento conceitual nos trabalhos de arte é, justamente, que a arte formalista se torna arte apenas em virtude de sua semelhança em relação a trabalhos de arte anteriores. É uma arte insensata.”¹⁸⁹.

Em outras palavras a arte que Kosuth entende por formalista, ou seja, vinculada ao modernismo greenberguiano, é uma arte que não questiona suficientemente seus pressupostos, limitando-se a uma empresa crítica que opera basicamente sobre o conteúdo morfológico das obras, forma meramente aparente. Aqui, Kosuth segue sua leitura da definição de artista de vanguarda já anunciada por Reinhardt, segundo a qual, o artista de vanguarda seria aquele que avança a arte-enquanto-arte. Neste sentido, ser um artista é questionar a natureza mesma da arte o que significa, questionar sob quais modos um objeto pode aparecer como arte, desligando-se do aspecto morfológico, que não seria senão um

¹⁸⁹ Idem, Ibid., p.219

falso *a priori*, pois qualquer coisa pode aparecer como objeto artístico. Lição aprendida, por sua vez, com Duchamp:

“Com o ready-made não-assistido, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão morfológica para uma questão de função. Essa mudança — de “aparência” para “concepção” — foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “Conceitual”. Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente.”¹⁹⁰.

O “valor” do artista deve ser medido, portanto, de acordo com o quanto ele questiona a natureza da arte. Entrementes, a pergunta que surge poderia ser formulada da seguinte maneira: como seria possível para o artista questionar a operação que faz com que um objeto, sem nenhuma característica especial, intrinsecamente artística, possa ser considerado arte? Na resposta a esta pergunta, podemos ouvir claramente os ecos das frases de Ad Reinhardt:

“Os artistas questionam a natureza da arte apresentando novas proposições quanto à natureza da arte.”

“...a própria matéria da arte está relacionada de fato a criar novas proposições.”¹⁹¹

Na seqüência, na tentativa de tornar mais claro esta orientação, o caso de Duchamp é novamente invocado. Ele é, para Kosuth, um bom exemplo, como vimos acima, de um artista conceitual, mas mesmo seus trabalhos mais questionadores, a despeito das intenções do autor, são considerados atualmente *objets d’art*. Tal julgamento seria a melhor forma de mostrar como os equívocos que a idéia preconcebida de arte pode ser danosa para a recepção e compreensão da arte conceitual, pois o que opera, na canonização de uma obra

¹⁹⁰ Idem, Ibid., p.217.

¹⁹¹ Idem, Ibid.,p.218.

como a de Duchamp, é a fixação no objeto artístico enquanto dotado de propriedades estéticas imanentes, equívoco que a arte conceitual procura combater:

“O ponto em questão é o seguinte: estéticas, conforme apontamos, são conceitualmente irrelevantes para a arte. Portanto, qualquer coisa física pode se tornar *objet d’art*, quer dizer, podem ser consideradas de bom gosto, esteticamente agradável etc. Mas isso não tem nenhuma influencia sobre a aplicação do objeto a um contexto artístico. (Por exemplo, se um colecionador pega um quadro, encaixa nele pernas e passa a usá-lo como uma mesa de jantar, trata-se de um ato que não tem relação com a arte ou o artista, porque, como arte essa não era a intenção do artista.)”¹⁹²

Neste sentido, uma nova pergunta inevitavelmente parece surgir: qual é o mecanismo que atribui valor de arte para um objeto enquanto objeto físico? Este papel cabe aos críticos, aos museus e às galerias, que de certa forma, estabelecem um circuito que, poderíamos dizer, reifica o sentido e valoriza o objeto enquanto fetiche, não enquanto arte.

Tal como adverte Kosuth:

“Obras de arte atuais [em seu estágio presente] são pouco mais do que curiosidades históricas. No que diz respeito à *arte*, as pinturas de Van Gogh não valem mais do que a sua paleta. Em ambos os casos, trata-se de “item de colecionador.”.

“A arte “sobrevive” influenciando outra arte, e não como resíduo físico das idéias de um artista.”¹⁹³

“Em outras palavras, o valor do cubismo é a sua idéia no domínio da arte, não as qualidades físicas ou visuais observadas em uma pintura específica, nem a particularização de certas cores ou formas. Pois essas cores e formas constituem a “linguagem” da arte, não o que ela significa conceitualmente como arte.”¹⁹⁴

¹⁹² Idem, Ibid., p.218.

¹⁹³ Idem, Ibid., p.219.

¹⁹⁴ Idem, Ibid., p.218.

Seguindo o raciocínio de Kosuth, não é da alçada da arte ou pelo menos da arte-enquanto-arte, o destino físico dos materiais por intermédio dos quais os artistas fazem suas proposições / intervenções. Com efeito, Kosuth pretende desenvolver algo que já vimos no capítulo anterior quando Reinhardt dá sua definição de como deveria funcionar a academia e os museus na sua relação com a art-as-art. O museu de artes deveria ser antes de tudo uma tumba, um local onde os objetos perdessem todo o sentido exceto um, aquele ligado ao seu estatuto propriamente artístico:

“A separação do objeto de arte, já separado no ‘tempo’ de seu ‘lugar’ original, elimina todos os sentidos à exceção de um(...)”

A Arte origina-se [comes from] da arte apenas, sempre, em toda parte, nunca da vida, realidade, natureza, terra, ou céu (...)”

“Um museu não deveria ser um monumento pessoal de um curador, ou um estabelecimento santificador para o colecionador de arte, ou uma usina manufatureira de história da arte ou um mercado de bairro [market block] para o artista.”¹⁹⁵

Todavia, Kosuth parece admitir como papel do artista intervir exatamente neste circuito reificante que Reinhardt põem em evidência através de suas recusas [*denials*]. Para ser mais exato, tal intervenção segue, para o artista conceitual um modelo bem claro, o de uma proposição analítica.

Assim, Kosuth desloca a questão sobre a viabilidade da arte utilizando-se da analogia com um modelo lingüístico, que em muitos pontos, não deixa de guardar semelhança com a lingüística estrutural de Ferdinand de Saussure. No caso do lingüista

¹⁹⁵ REINHARDT A. Art-as-Art. Edited by Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 120-121.

“The separating of the art object, already separate in ‘time’ from its original ‘place’ and ‘use’ gets rid of all its meanings but one” (...)

“Art comes from art alone, always, everywhere, never from life, reality, nature, earth, or heaven”(...)

“A museum should not be an art curator’s personal monument or an art-collector-sanctifying establishment or an art-history-manufacturing plant or an artist’s market block”

suíço a constituição do signo lingüístico dependeria, sobretudo, de uma relação diferencial entre os fonemas, forma aparente e aleatória da linguagem e o conceito ao qual está ligado de forma arbitrária pelo estado atual da língua em questão. A significação da mensagem, por sua vez, seria derivada de uma relação de oposição entre os signos que compõem a língua. Sendo esta, portanto, constituída por um jogo sistêmico entre valores diferenciais-opositivos. Contudo, dificilmente teríamos condições, neste momento, de levar à frente a relação aqui esboçada, mas, é importante notar como as conclusões de ambos se assemelham:

“Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma “verdade” a respeito do que é arte.”¹⁹⁶

“Dito de outro modo, a língua *é uma forma e não uma substância*. Nunca nos compenetraremos bastante dessa verdade, pois todos os erros de nossa terminologia, todas as maneiras incorretas de designar as coisas da língua provem da suposição de que haveria uma substância no fenômeno lingüístico.”¹⁹⁷

O que nos interessa é que Kosuth pretende, intervir diretamente neste jogo, explorando a fragilidade do princípio de identidade que liga palavra e conceito e que confere sentido aos objetos. Assim, as formas da arte não constituem senão a linguagem da arte, cada obra constituindo uma proposição que ganha sentido apenas quando enunciada no contexto próprio da arte, da qual ela é um comentário acerca de uma arte, que por sua vez, não possui nenhum elemento substancial, haja vista que ela se compõe em uma relação estrutural.

¹⁹⁶ KOSUTH, J. “*Arte Depois da Filosofia*”, In.: Op. cit., p.219.

¹⁹⁷ SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística Geral. São Paulo: Cultrix, 10ª edição, p.141.

Dito isto, voltemos a seguir estratégia de Kosuth. Como mostrado acima, a intervenção do artista conceitual consiste na formulação de uma obra que pudesse ser semelhante a uma proposição de tipo analítica. A diferença clássica entre os dois tipos de proposições é estabelecida da seguinte forma:

“Uma proposição é analítica quando a sua validade depende unicamente das definições dos símbolos que ela contém, e sintética quando a sua validade é determinada pelos fatos da experiência.”¹⁹⁸

A proposição analítica, com efeito, dependeria somente dos desdobramentos dos conceitos que o signo, que é o sujeito da proposição, já pressupõem; ou ainda na célebre definição de Kant:

“Juízos analíticos são, portanto, aqueles em que a conexão do predicado com o sujeito for pensada por identidade...” “Se, por exemplo, digo: todos os corpos são extensos, então este é um juízo analítico. De fato, não preciso ir além do conceito que ligo ao corpo para encontrar a extensão enquanto conexa a tal conceito, mas apenas desmembrar aquele conceito, quer dizer tornar-me apenas consciente do múltiplo que sempre penso nele para encontrar aí o seu predicado; é pois, um juízo analítico.”¹⁹⁹

É evidente que tal analogia entre proposição analítica e objeto artístico, do ponto de vista de uma lógica rigorosa, é bastante frágil. Como apontou Buchloh, é inconsistente reivindicar o status de proposição analítica para uma obra de arte, ao mesmo tempo em que se argumenta que tal obra atinge este status somente quando apresentada em um contexto de arte, pois isto já implicaria em uma proposição sintética.²⁰⁰

¹⁹⁸ KOSUTH, J., Op. cit., p. 219.

¹⁹⁹ KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p.58.

²⁰⁰ Cf. BUCHLOCH, Benjamin. Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. *OCTOBER*, 55, Winter 1990, p.128.

Todavia, o argumento de Kosuth ganha mais inteligibilidade se compreendermos que o fazer artístico teria, por assim dizer, dois tempos entrelaçados: o do artista de vanguarda, tal como definido por Ad Reinhardt, aquele que paradoxalmente sempre lida com os mesmos problemas (o da significação própria ao objeto artístico) e o momento da confusão formalista, que está presa ao objeto já reificado. Assim, o recurso à analogia entre proposição analítica e obra de arte tem por função reduzir a influência do conteúdo morfológico (experiência visual) na definição da essência da arte, pois não esqueçamos que é este o seu objetivo:

“...a validade das proposições artísticas não é dependente de qualquer pressuposição empírica, muito menos de qualquer pressuposição estética acerca da natureza das coisas.”²⁰¹

Desta forma, para Kosuth, não existe uma proposição empiricamente correta. Uma vez que ela estaria sempre vinculada a uma experiência sensível variável. Desnecessário dizer que o interlocutor aqui de não é Kant, com suas categorias transcendentais, mas sim Greenberg e o seu modernismo.

Assim, o artista conceitual precisa estar ciente de que seu trabalho é uma tautologia, na medida em que afirma com o objeto a intenção nele de ser arte, o que significa que ela contém uma definição de arte que, como se viu acima, não deveria possuir algo como uma “verdade”. Desta maneira, as preocupações do artista deveriam estar ligadas ao modo como a arte se desenvolve conceitualmente e como as proposições são capazes de seguir a lógica deste desenvolvimento. Assim:

“Se Pollock é importante, isso acontece porque ele pintou no chão em telas soltas, dispostas horizontalmente. O que não é importante é que posteriormente ele tenha esticado essas telas de *drippings* e as pendurado na parede. (Em outras palavras, o

²⁰¹ KOSUTH, Joseph, Op. cit., p.219

que é importante na arte é o que alguém traz para ela, não a sua adoção do que já existia previamente). O que é ainda menos importante para a arte são as noções de Pollock de “auto-expressão” [self-expression], porque esses *tipos* de significados subjetivos são inúteis para qualquer outro que não aqueles envolvidos pessoalmente com eles. E a sua qualidade específica os põem fora do contexto da arte.”²⁰²

Aqui Kosuth segue o mesmo modelo de Greenberg — usando inclusive um dos pintores preferidos por ele — modelo este, segundo o qual uma das características da arte de vanguarda seria a de ‘tanger a arte de volta a seus meios’, com a ressalva primordial de que não se trata de uma análise crítica em bases morfológicas, mas predominantemente lingüísticas.

Assim, tal alteração fundamental serve para anunciar que a viabilidade da arte repousa sobre um sistema lógico de proposições analíticas que procura investigar a própria natureza da arte, ou seja, investigar qual é a racionalidade implícita em seu modo próprio de funcionamento autônomo:

“Proponho então que aqui [num sistema lógico de proposições analíticas] repousa a viabilidade da arte. Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a habilidade da arte em existir vai depender não só de *não* executar um serviço -, o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch, mas vai permanecer viável por *não* assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos. É nesse contexto que a arte partilha similaridades com a lógica, a matemática e também com a ciência. Mas enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é. Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem.”²⁰³

Ou ainda dito de outro modo, trata-se de investigar a constituição do objeto artístico não apenas enquanto objeto autônomo vinculado a uma tradição estética, mas sim a maneira

²⁰² Idem, Ibid., p.222

²⁰³ Idem, Ibid., p.225.

pela qual o objeto artístico se constitui como signo artístico, isto é, procurar analisar o modo como uma determinada intervenção é capaz de ganhar sentido em um contexto preciso.

Tal estratégia permite a Kosuth e a arte conceitual manter um padrão de autonomia relativa, oriundo da tradição da arte moderna, mas sem depender para isso da manutenção das formas consagradas. Ao contrário, a arte conceitual se abre para experiências com as mais diversas formas e materiais, pois a relação de significação não é mais transcendental, mas sim estrutural. Trata-se de mostrar em que medida um determinado enunciado pode ser dito com qualquer material. Assim a obra de arte constituída como signo pode se apresentar das mais variadas formas. Kosuth dá exemplos pessoais deste tipo de pesquisa:

“...usei a água de todas as maneiras que pude imaginar — blocos de gelo, vapor de aquecedor, mapas com áreas de água usada em um sistema, coleções de fotos de cartões-postais de quedas d’água, e assim por diante. (...) Assim como uma série de trabalhos que só existiam como ‘modelos’: formas simples — tais como um quadrado de 1,5 com a informação de que deveria ser pensado como um quadrado de 30cm; e outras tentativas simples de ‘desobjetivar’ os objetos²⁰⁴

É curioso notar o que acontece com o resíduo físico destas obras. Pois, mesmo salientando que sua forma de apresentação era irrelevante para determinar o valor da proposição artística, estes resíduos continuam dotados de um caráter ‘artístico’. Em suas obras intituladas “*Art as Idea as Idea*”, Kosuth utilizou-se de cópias fotostáticas que serviam de suporte para suas definições de termos retirados de dicionários. A escolha por este tipo de material se deu, segundo suas próprias palavras, graças à facilidade em destruí-las e fazê-las novamente. Este procedimento se preocupava em enfatizar a banalidade e irrelevância do suporte da apresentação para a atribuição de valor da proposição. Mas as cópias

²⁰⁴ Idem, Ibid., p.233.

acabaram em muitos casos, à revelia do autor, tomados por pinturas e por isso canonizadas enquanto suportes físicos. O que o levou a utilizar-se de matérias das mais diversas naturezas como cartazes de muro e seções de propaganda nos jornais.²⁰⁵

Para além do aspecto anedótico, este episódio é sintomático ao revelar as implicações da nova função da arte. Pois a arte em Kosuth apesar de funcionar como uma tautologia, abre um campo de pesquisas muito diversificado do ponto de vista da utilização dos materiais e da própria funcionalidade da arte. Como se sabe em seus desenvolvimentos posteriores a arte conceitual não se furtou a analisar o problema levantado pelas propostas de Kosuth, ou seja, o próprio circuito da arte, ou a parte deste circuito através do qual um objeto, originalmente apenas suporte de uma proposição se torna um *objet d'art*, um objeto inteiramente tornado fetiche.

A ambigüidade das neovanguardas

Para concluir esta leitura, seria ainda importante deixar em aberto uma pergunta feita por Benjamin Buchloh a respeito da arte conceitual de Joseph Kosuth. Buchloh afirma a necessidade de se levar em consideração a imanência tautológica por vezes angustiante da arte conceitual e a relação com a lógica de funcionamento dos produtos culturais produzidos na sociedade contemporânea:

“O que ainda permanece aberto para discussão, evidentemente, é em que medida a Arte Conceitual de um certo tipo compartilhou essas condições, ou até as emularam e as implementaram na esfera da estética — levando em conta, talvez, sua subsequente proximidade e seu sucesso no mundo dos estrategistas da propaganda — ou, por outro lado, em que medida ela meramente se inscreveu na lógica

²⁰⁵ WOOD, Paul, Arte Conceitual, Op. Cit., p.41.

inescapável do mundo totalmente administrado, como o notório termo de Adorno o identificou.”²⁰⁶

Questão importante, uma vez que Debord em 1967 já havia assinalado que a tautologia, forma essencial no espetáculo, parece ser a própria condição da experiência sob a sociedade contemporânea:

“O caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato de seus meios serem, ao mesmo tempo, seu fim. É o sol que nunca se põe no império da passividade moderna. Recobre toda a superfície do mundo e está indefinidamente impregnado de sua própria glória.”²⁰⁷

Em outras palavras, é difícil saber de que lado está a arte conceitual, no momento mesmo em que a fronteira traçada pelos compromissos políticos assumidos pelas vanguardas históricas, cujos ecos nos Estados Unidos foram recuperado no primeiro capítulo, está tão distante. Quando, entretanto, se sabe que os compromissos políticos universalizantes assumidos diretamente pelas vanguardas não são mais essenciais para o entendimento das propostas neovanguardistas.

Em suma, a pergunta, aberta para discussão como disse Buchloh poderia ser formulada da seguinte maneira: em que medida a arte conceitual, e de modo geral as neovanguardas²⁰⁸ não fariam senão normatizar o princípio mesmo de produção e subjetivação em operação no capitalismo tardio. Isto é, posto que tais manifestações artísticas estariam vinculadas à forma seriada presente tanto na produção das mercadorias como nos procedimentos organizativos do minimalismo e da pop art e o mesmo podendo, em linhas gerais, ser dito acerca da tautologia presente tanto na arte conceitual e no

²⁰⁶ BUCHLOH, B. Op. cit., p.129.

²⁰⁷ DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, p.13.

²⁰⁸ Cf. BURGUER, Peter. A teoria da Vanguarda. Lisboa: Veja.

espetáculo (sendo este entendido em última instância como o último modo de racionalização da forma-mercadoria), em que medida as neovanguardas poderiam ter inaugurado, através de um uso renovado da mimese com esta realidade, um modo de reflexão original sobre tais princípios?

Para ao menos esboçar um direcionamento para esta questão, tendo em vista que nosso objetivo nesta dissertação é apenas o de evidenciar o papel importante desempenhado por Ad Reinhardt nas discussões sobre a arte de vanguarda nos Estados Unidos, cumpre lembrar de alguns temas tratados no famoso texto de Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica.”²⁰⁹. Ali o autor nos fala sobre as modificações no próprio conceito de obra de arte sob o impacto das novas técnicas de reprodução que atingem, além da esfera da produção, também o domínio da cultura. Para Benjamin, a reprodutibilidade da obra de arte, diminuiria o seu valor aurático, ou seja, o valor da obra ligado a conceitos como o de unicidade, autenticidade, autoridade e distância. Ao diminuir estes valores, a reprodutibilidade técnica traria uma maior proximidade das obras culturais e em última instância as aproximaria de forma inédita das massas, e de certa forma, contribuiria para um curto-circuito na divisão entre cultura de massas e cultura erudita:

“...o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num

²⁰⁹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In.: idem, *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 165-196.

violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.”²¹⁰

Escrevendo em 1936, Benjamin não cansa de salientar que esta promessa de renovação da humanidade através de reordenação da cultura, isto é da tradição, ligada às possibilidades oferecidas pelos meios de reprodução dependeria, em primeiro lugar, da politização da arte, dado que o fascismo pretendia se apoderar destes meios de forma conservadora, gerando a estetização da guerra e da política.

No caso norte-americano, vimos como este compromisso político vai ficando cada vez mais difícil de ser sustentado, na medida em que, Stálin e Hitler não mais se diferenciam. No campo da cultura, há concomitantemente o aparecimento do kitsch, produto derivado da indústria cultural, que segundo Adorno, conforme destacado no primeiro capítulo, já estava bastante adiantada nos Estados Unidos.

É o próprio Adorno, por sua vez, quem dá continuidade às reflexões benjaminianas apontando a forma como a indústria cultural reorganizou a cultura de modo a transformá-la em um campo de objetos inteiramente reificados, à disposição da técnica da produção industrial, onde já não há sequer uma verdadeira diferença entre conteúdos provenientes das diferentes classes sociais. Neste cenário, as eventuais diferenças entre os produtos, obedecem a uma lógica estritamente mercadológica, mecanismo que afeta como vimos em Reinhardt até mesmo a obra de arte formalista.

De modo geral a cultura industrialmente produzida trabalha exatamente no encurtamento da distância, numa aproximação aparente da arte com a “práxis vital”:

“A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da

²¹⁰ Idem, Ibidem. p.168.

produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme.”²¹¹

Ela tende a criar, a despeito de qualquer conteúdo um idioma naturalizado. Assim, o que Benjamin temia, de fato aconteceu. Os meios privilegiados das primeiras vanguardas utilizados com o objetivo de “arrancar a tradição ao conformismo que quer apodera-se dela”²¹², foram assimilados pelo inimigo, de tal modo a gerar uma “tradição do novo”, ou de uma produção em série de coisas diferentes.

Nos Estados Unidos, Greenberg, em oposição ao kitsch, que é o fruto desta reorganização do campo da cultura como produção, procurou fornecer a saída para o impasse, reinstalando a forma autocrítica enquanto ponto de apoio para a atividade artística autônoma, ou seja, distanciada dos mecanismos de valorização presentes na esfera da Indústria Cultural. Mas, ao levar a sério os postulados modernistas em sua integralidade, ao enfrentar os problemas históricos surgidos a partir dos anos 50, Reinhardt demonstrou a insuficiência da pesquisa formalista para garantir a autonomia da arte norte-americana. Neste sentido, Reinhardt com suas negações instaurou, a seu modo, novamente o debate sobre o estatuto da obra de arte. Recuperando, assim, uma temática tipicamente vanguardista, ao procurar resignificar termos já há muito tempo em circulação, de tal modo a subverter os valores a eles ligados e em última instância, procurando torná-los insignificáveis.

Em suma, uma forma de enquadrar a questão proposta por Buchloh, seria resgatar o questionamento benjaminiano sobre a obra de arte no que ele tem de mais radical. Ou seja,

²¹¹ HORKHEIMER, M. ; ADORNO, T. W. A dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p.118.

²¹² BENJAMIN, Walter. “*Sobre o Conceito de História*”. In.: idem, *Magia e Técnica, Arte e Política*. Op. cit., p.224.

neste caso, pensar a temática das neovanguardas como ligadas ao problema da significação da obra de arte nos anos sessenta é pensar, sobretudo, o que há de contingente no próprio conceito de obra de arte. Isto é, tratar-se-ia de pensar qual seria seu estatuto em uma sociedade na qual a cultura é inteiramente administrada de tal modo a valorizar de forma “aurática” até mesmo as manifestações aparentemente mais estranhas a ela, garantindo, inclusive a manutenção de seu valor de troca, através de mecanismos de naturalização de conteúdos operados tecnicamente:

“A compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os atores e diretores tem que produzir como algo de natural para que o povo possa transformá-lo em seu idioma, tem a ver com nuances tão finas que elas [obras produzidas pela indústria cultural] quase alcançam a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda, graças à qual esta, ao contrário daquelas, serve à verdade. A capacidade rara de satisfazer minuciosamente as exigências do idioma da naturalidade em todos os setores da indústria cultural torna-se o padrão de competência.”²¹³

Deste modo, o questionamento levantado por Buchloh, teria por mérito conectar o reaparecimento das neovanguardas a partir de meados dos anos 50, ao ressurgimento de todos os temas centrais dos dilemas culturais e políticos próprios ao século XX, mas sob uma lógica de circulação da cultura em rápida transformação, pois, neste cenário, a cultura passa cada vez mais a se organizar como uma potência econômica, que em grande medida utilizou-se dos meios desenvolvidos pelas vanguardas históricas para operar. Ou seja, se nós levarmos tal questionamento a sério, estaríamos a milhas de distância do diagnóstico de Bürguer, tal como descrito na introdução desta dissertação, que apontava para o esgotamento das possibilidades vanguardistas nos anos 60. Assim, apesar de não nutrir compromissos políticos universais, ou ser capaz de “chocar o burguês”, estas pesquisas

²¹³ HORKHEIMER M.; ADORNO, T.W. A Dialética do Esclarecimento. Op. Cit., p.120.

plásticas, no mínimo, já levantam questões e encaminhamentos acerca destas próprias impossibilidades.

CONCLUSÃO

POR UM NOVO REINÍCIO

*The only and one way to say what abstract art or art-as-art is,
is to say what it is not.*²¹⁴

Ad Reinhardt, 1962

Ao fim deste itinerário é possível afirmar que os escritos de Ad Reinhardt parecem ganhar certa inteligibilidade à medida que percebemos como as idéias ali dispostas são atravessadas por um debate histórico que orienta uma boa parte das reflexões sobre as artes no século XX. Contudo, seus escritos parecem ganhar ainda maior sentido na medida em que passamos a afirmar que eles se inserem em um debate ligado àquele, todavia certamente mais específico, o debate que definiu a idéia de arte moderna, vanguarda e modernismo nos Estados-Unidos após a Segunda Guerra Mundial.

Como vimos na introdução, a arte moderna foi, em seus melhores momentos, entendida como uma produção cultural inorgânica, que se recusou a fornecer uma imagem pacificada da sociedade, ao invés disso, procurou, desde Baudelaire ou mesmo antes, criar representações problemáticas das sociedades nas quais se inseriam. As vanguardas históricas teriam, segundo Bürguer, não apenas levando à frente a premissa de não fornecer imagens naturalizadas, mas descobrindo, em sua contestação radical, a separação da esfera artística como elemento fundamental da arte na sociedade burguesa. Tal separação seria coordenada, sobretudo pelo que Bürguer nomeou como ‘instituição arte’. As vanguardas, portanto, dedicaram grande parte de seu esforço à reintegração da arte na práxis vital e

²¹⁴ REINHARDT, Ad. Art-as-art. Edited by Bárbara Rose. Los Angeles: University of California Press, p.53

conseqüentemente a uma crítica às instituições responsáveis por tal separação. Na segunda metade do século XX, com efeito, Bürger já descarta a possibilidade de tal contestação, uma vez que os meios pelos quais as atividades vanguardistas buscavam questionar a separação haviam sido, de alguma forma, tornadas irrelevantes. Não eram mais capazes de produzir o “choque”. Algo que seria capaz de explicar a ineficácia das intervenções neovanguardistas, meros pastiches, condenadas, assim, ao fracasso.

Contudo, nos Estados Unidos, onde floresceram muitas de tais atividades neovanguardistas, esta discussão, já de saída, se colocava sob outros parâmetros. Como foi possível demonstrar no primeiro capítulo, a questão sobre a relação entre vanguarda e arte moderna ganhou um novo sentido nos textos canônicos do crítico de arte Clement Greenberg, para quem, no contexto de ascensão de dois totalitarismos — que na verdade instrumentalizam as produções culturais de forma semelhante gerando o kitsch —, a separação entre arte e práxis vital era bem vista. Em sua concepção consagrada como modernista, apesar de seu diagnóstico sociológico em “Vanguarda & Kitsch”, a vanguarda deveria caminhar ao largo dos problemas da sociedade em questão, ou seja, enfatizando exatamente seu caráter de separação, centrando-se, principalmente, em seus próprios problemas, vistos, acima de tudo, como problemas de ordem formal. Buscando uma forma autocrítica a mais refinada possível, ela rumaria em busca de um novo Laocoonte. Trata-se de uma concepção que gerou o paradoxo, principalmente se pensarmos nas definições fornecidas por Bürger, de uma vanguarda institucionalizada.

É aí, colocada sob este pano de fundo, que a obra de Ad Reinhardt parece ganhar sua maior contundência. Pois, como vimos no segundo capítulo, ao procurar seguir radicalmente os princípios do modernismo, segundo o qual a forma crítica permitiria o isolamento e a internalidade dos mecanismos de significação do objeto, proporcionando um

questionamento genuíno dos materiais antes naturalizados, Reinhardt detecta como uma espécie de sismógrafo, tudo aquilo que não cumpre com tais expectativas. Sua obra, principalmente seus escritos, parece se compor através de “Uma série de ‘nãos’ sobrepostos às características convencionais e que põem a nu o ato artístico, distinto de qualquer marca anterior a seu próprio fundamento.”²¹⁵. Ademais, ele não se contentou apenas em detectar a “impureza” da arte de seus contemporâneos, ao apontar a exaustão da pintura abstrata como o padrão de organização do material. Em uma clara tentativa de levar à frente a empreitada modernista e da própria abstração, ele tentou formular uma nova idéia de arte de vanguarda, idéia esta que estava vinculada ao seu termo central: “*Art-as-Art*”. Para Reinhardt, o artista de vanguarda seria aquele que levasse à frente a arte-enquanto-arte, ao mesmo tempo em que considera que a arte-enquanto-arte sempre foi a mesma coisa. De um modo geral, a maioria das definições ligadas à idéia de *Art-as-Art* remetem a uma significação imprecisa, ou antes, procuram enfatizar o trabalho infundável da significação: suas regras normativas estabelecem fórmulas para gerar uma arte sem forma [formlessness], atemporal [timelessness], e que contenha em si como única significação possível sua própria insignificância [meaninglessness].

Para chegar a esta proposta Reinhardt, diferentemente dos artistas de sua geração, procurou fazer um uso peculiar da escrita e de certa forma (re) inaugurou um novo campo a ser explorado pelos artistas mais jovens:

“Sem a intenção pedagógica, prescritiva ou de construção de sistema teórico presente em formulações como as de Hoffman e Albers, textos como os de Newman e Reinhardt serão referências decisivas para os artistas a partir dos anos 60 —

²¹⁵ CAUQUELIN, ANNE. Arte contemporânea uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.140.

Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson e os conceituais, só para citar alguns.”²¹⁶.

Ao utilizar-se de maneira criativa de uma fonte, antes vedada ao artista plástico modernista, vinculado que estava ao paradigma do Laocoonte revisitado, Reinhardt ajuda a embaralhar os papéis desempenhados no campo artístico. Em seus escritos Reinhardt privilegiou o uso de figuras de linguagem tais como o paradoxo e a ironia produzindo textos que se construíam através de anáforas, que buscavam resgatar a todo instante a idéia central da arte como arte-enquanto-arte. Assim, ao escrever de forma não pedagógica, forçou os artistas a refletirem sobre a própria obra e o estatuto da arte, tarefa que durante muito tempo ficara a cargo dos críticos de arte. Tal divisão como pudemos observar ao longo de toda esta dissertação, funcionou de maneira decisiva no campo artístico norte-americano, sobretudo, no sentido de garantir um certo entendimento das obras que surgiam. Mas tratava-se então de um entendimento bastante enviesado, e com grandes conseqüências, como descreve Buchloh:

“Os críticos sempre reivindicaram que eles podiam ‘ver’ antes dos outros, que eles tinham ‘descoberto’ antes o elemento crucial de um desenvolvimento artístico, que eles podiam até discernir retrospectivamente a importância daquilo que havia sido negligenciado no passado. Todas essas reivindicações poderiam certamente, numa certa medida, ser justificada através de referências a exemplos históricos (...). Mas no que toca à segunda metade do século vinte, Clement Greenberg o mais importante crítico do pós-guerra, errou muito, e quando colocou as coisas no lugar certo errou mais ainda (...). [...] levou quase duas gerações (e o trabalho ainda não está completo) para escapar das falsificações da história de Greenberg e do sufocamento de seu formalismo e do seu cenário do Modernismo. Elementos estes que impediram a compreensão de gerações inteiras (por exemplo, os Dadaístas, os artistas do Fluxus, os Conceitualistas) para não falar sobre capítulos inteiros da história da arte (por exemplo, a Vanguarda russa e a cultura de Weimar) e práticas de vanguarda ao longo de todo século XX.”²¹⁷

²¹⁶ FERREIRA, Glória. “*Apresentação*”. In.: idem; COTRIM, C. (org). Escritos de Artista Anos 60/70, loc cit., p.16

²¹⁷ BUCHLOH, Benjamin. Neo-Avantgarde and Culture Industry. p.xxx. Machachussets: MIT Press, 2005.

Contudo, é bom deixar claro que o uso que Reinhardt fez dos escritos ainda mantém uma diferença significativa dos usos que a próxima geração faria do registro escrito, que como se sabe, foi incorporado diretamente nas obras como fator constitutivo das mesmas — fator evidente em Kosuth, para ficarmos em um exemplo de autor já mencionado — englobando muito das estratégias da própria crítica de arte na obra. Em Reinhardt, todavia, podemos observar apenas um prenúncio da conexão entre as mídias, uma vez que seus escritos se comportam de forma independente de sua pintura, servindo, sobretudo, como uma forma de reflexão sobre sua atividade como pintor: “Deste modo, em Reinhardt as funções da arte e da escrita estão separadas.”²¹⁸.

De toda forma, o que gostaríamos de destacar para os efeitos de conclusão desta dissertação não é apenas que ele fez o uso de uma forma pouco explorada (mas não pouco usada) pelos artistas de seu período. Gostaríamos também de colocar em evidência, por assim dizer, a relação entre o programa estético exposto nos escritos de Reinhardt e o debate em torno das idéias que nortearam a discussão sobre a arte de vanguarda nos Estados Unidos e apontar, mesmo que de forma ainda tateante, as implicações advindas desta intervenção.

Em linhas gerais, como apontado no segundo capítulo, ao contrário de seus contemporâneos, Reinhardt optou por uma forma de expressão — as *denials* — que não se mostra ao sol do meio dia, que antes procura construir uma forma de escrita na qual a significação pretende ser constantemente adiada. Como vimos, tratar-se-ia de uma estratégia algo similar a de Greenberg, para quem a obra modernista seria caracterizada pela forma crítica, forma esta que recusaria um sentido que não o instaurado por si própria.

²¹⁸ ALLOWAY, Lawrence. “Ad Reinhardt. Artist as writers, part two: the realm of language”. *Artforum* abril de 1974, p.30 .

Todavia, se tratava, para Ad Reinhardt — uma vez constatada a insuficiência da arte abstrata— de construir um signo que, paradoxalmente, se recusasse a significar. Neste sentido, vimos como o papel do artista de vanguarda sofre uma inflexão, pois, ao invés de propor uma norma através da qual a atividade do artista pudesse ser compreendida, ou mesmo executada, ele põem novamente em questão a própria significação da obra entendida “apenas” como arte. Resgatando, neste movimento, para o debate artístico algo muito caro às vanguardas da primeira metade do século XX, como vimos na descrição de Bürguer, ou seja, a maneira pela qual a arte se define como tal, mas guardando, estrategicamente, do modernismo greenberguiano o caráter de separação institucional algo que, por sua vez, seria inaceitável para as vanguardas históricas.

Com sua insistência em conceitos “antigos” oriundos dos anos 30 norte-americanos, mas que, por sua vez, remontam aos debates europeus das primeiras décadas do século XX, inclusive do ponto de vista estético²¹⁹ (caso dos grids e da monocromia, recursos não analisados diretamente nesta dissertação), Reinhardt, a partir de meados dos anos 50, a seu modo, ajuda a coordenar o retorno das questões propostas pelas vanguardas históricas, mas percebendo, com maior ou menor grau de clareza, a modificação sociológica advinda da nova maneira de organização da circulação da cultura sob a sombra do capitalismo tardio. A partir daí Reinhardt procura articular uma crítica interna ao modernismo para apontar a academização da arte abstrata e para propor doravante uma nova velha arte acadêmica. Todavia esta proposta é marcada pela sua indeterminação, pois vinculada que está aos termos contraditórios e mesmo paradoxais mobilizados em seus escritos. De certa forma, Reinhardt produz um recuo estratégico com vistas a permitir um espaço de negociação frente ao formalismo agora acadêmico — a despeito de sua vocação autocrítica — e aos

²¹⁹ Cf. FOSTER, Hal; et al. Art since 1900. New York: Thames & Hudson, 2007, pp. 398-403.

produtos da indústria cultural (o kitsch), que, em certo sentido, chegam mesmo a confundirem-se.

Se, contudo, este espaço de negociação parece etéreo, construído por uma lógica difícil, quase um espaço inexistente, isto se dá não tanto pelo modo esotérico com que Reinhardt enquadra a questão, mas muito mais graças aos saldos e impasses ainda não resolvidos de uma temporalidade cada vez mais distante. Neste sentido, Guy Debord, do outro lado do Atlântico, é quem resume esta questão em termos muito semelhantes aos vistos até aqui:

“A arte em sua época de dissolução, como movimento negativo que prossegue a superação da arte em uma sociedade histórica na qual a história ainda não foi vivida, é ao mesmo tempo uma arte da mudança e a pura expressão da mudança impossível. Quanto mais grandiosa for sua exigência, tanto mais sua verdadeira realização estará além dela. Essa arte é forçosamente de *vanguarda*, e *não existe*. Sua vanguarda é seu desaparecimento.”²²⁰

As vanguardas históricas na primeira metade do século XX procuraram atacar frontalmente a “instituição arte”, conjunto de dispositivos sociais (museus, revistas especializadas, críticos, negociantes, etc.) produtores da separação entre a arte e a práxis vital, em um momento no qual tal separação era simplesmente insustentável, graças aos novos modos de reprodutibilidade que desmistificavam a “arte”, como fruto do privilégio da dominação de uma classe sobre outra. Algo lembrado por Greenberg — nomeado por T.J. Clark como “pertencimento mútuo em oposição” — como condição constitutiva essencial nas vanguardas. Já na segunda metade do século é exatamente esta “instituição arte”, com sua capacidade “aurática” que passa a se tornar mais uma parte de um sistema mais amplo e cada vez mais onipresente. Este sistema se organizaria inclusive através da utilização

²²⁰ DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ardilosa dos mecanismos de reprodutibilidade técnica que outrora, num passado cada vez mais rarefeito, ajudara a corroer a própria aura da obra de arte e que agora atua na integralidade da esfera cultural, produzindo valor.²²¹ Em outras palavras, considerando este cenário, Debord parece também compartilhar a idéia de que o único modo de (re) aparecimento da vanguarda seria aquele coordenado pela certeza da não-essencialidade de seus modos de organização do material.

É nesta zona incerta, nesta verdadeira encruzilhada como bem definiu Hal Foster ao comentar o minimalismo, que estão inseridos os autores analisados no terceiro capítulo. Ali pudemos acompanhar como a crítica ao formalismo modernista, que encontrou em Reinhardt um porta-voz privilegiado, pôde reagrupar a questão sobre o conceito de obra de arte, no momento em que a forma crítica, ela mesma, se mostrou insuficiente para garantir sequer a autonomia putativa da arte. Isto é, Reinhardt com suas tautologias vacilantes ajudou a colocar a atividade da vanguarda novamente em questão, questão que foi movida para além das definições formalistas de Greenberg ou das afirmações existencialistas de Rosenberg. Aí é onde percebemos brotar o nexo de propostas artísticas tão diversas como as de Judd, Kosuth e tantas outras. Tais experiências por sua vez apontaram para novas maneiras de se compreender a arte, pois esta passa a se desfazer de sua herança estética e começa a explorar as múltiplas relações nas quais um determinado objeto é entendido como arte.

Para encerrar, sabendo das limitações desta dissertação frente ao confronto com um documento tão rico, ficaríamos satisfeitos se, ao menos, ao longo deste trabalho tenhamos conseguido expor o quanto do projeto intelectual de Ad Reinhardt, baseado nas mais

²²¹ Cf. HORKHEIMER M.; ADORNO, T.W. A Dialética do Esclarecimento. Rio de Janeiro, 1985, especialmente pp.113-156.

variadas formas de negação em busca da ausência de “sentido” do trabalho artístico, se deveu ao seu tempo histórico. Ali, Reinhardt procurou conciliar através de uma tarefa criativa uma demanda carregada de contradição, pois em um tempo marcado pelo fechamento das alternativas políticas e estéticas (e quiçá mesmo cognitivas) próprias às vanguardas da primeira metade do século XX ele procurou, em nenhum momento desconsiderando a situação presente, insistir em recuperar algo daí. Trata-se de um tempo que o levou a refazer sua posição de defensor da arte abstrata com sua forma autocrítica, para o de defensor de um modo de compreender a arte como um objeto tornado arte, disposto e compreendido enquanto tal, sempre colocado numa relação frágil, mas que remete sempre ao seu próprio estatuto. Para dizer isto de outro modo, pode ser útil recuperar a própria forma com a qual Reinhardt julgou pertinente expor esta questão. Assim, para falar a seu modo, ele buscou uma definição de arte que não estivesse vinculada nem a pintura nem a escultura, nem nada em contrário a estas. Antes, para ele, se tratava apenas de afirmar a arte como arte enquanto arte. Mas talvez ainda a melhor maneira de concluir isto que é inconcluível, seja retornando a literalidade da escrita do próprio autor:

“A arte-enquanto-arte não está neste mundo nem fora dele. Ela nos leva para fora do mundo cotidiano e nos leva para dentro dele a partir de seu caráter extra mundano. Ela não é fato tornado [made] fantasia [fancy] ou fantasia tornada fato, nem matéria feita [made] espírito [mind] nem espírito feito matéria. É seu próprio mundo, seu fato, sua fantasia, seu espírito sua matéria. Nem espírito, nem carne, nem sentido nem não-sentido [nonsense].”²²²

²²² REINHARDT, Ad. *Art-as-Art*. Op.cit., p.57.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Poucas semanas antes do término da pesquisa que originou esta dissertação foi lançado o primeiro livro de referência dedicada à integralidade da obra de Ad Reinhardt. O livro de autoria de Michael Corris²²³ procura contextualizar a partir de uma narrativa biográfica todas as atividades do artista norte-americano. Estas incluíam, além da escrita e da pintura, uma longa produção de ilustrações e cartoons para revistas de esquerda como a *PM*, *Partisan Review* e a *New Masses*, ou mesmo os jornais universitários nos idos dos anos 30.

A organização do livro procura manter a separação destas atividades, uma vez que para Reinhardt elas serviam a propósitos bem diferentes. O livro de Corris procura apontar a fragmentação das atividades de Ad Reinhardt como fruto da própria condição de artista modernista que primava pela separação entre “*pictures*” e “*paintings*”, conforme vimos nesta dissertação, contudo o autor faz questão de deixar claro que:

“As variadas atividades de Reinhardt estavam longe de serem incidentais para a sua identidade artística, mas foi certamente graças à condição de sua cultura que tais praticas fossem vistas ou mostradas como profundamente descontinuas antes de serem entendidas como integrativas no que toca ao trabalho do artista.”²²⁴

Desta forma, apesar da maneira pela qual estas atividades foram entendidas como separadas, Corris procura afirmar que as atividades nas diferentes mídias contribuíram, de forma inegável para a integridade do processo criativo do artista. Para dar conta desta hipótese ele busca uma mediação histórica:

“Para evitar a potencial banalidade de uma descrição holística da prática de Ad Reinhardt, precisamos nos ater a prática do artista historicamente no mesmo

²²³ CORRIS, Michael. Ad Reinhardt. London: Reaktion Books, 2008.

²²⁴ Idem, Ibidem. p.31

movimento em que mantemos uma distância em relação ao seu próprio interesse em dispor as atividades.”²²⁵

De acordo com o que foi visto nesta dissertação, trata-se de um modo adequado de encaminhar as coisas. Pois, como exposto em todas as páginas acima, Reinhardt lida com os interesses da pintura, da crítica de arte, e de sua própria arte através da sua atividade “marginal” como escritor. O ponto de maior interesse neste livro ficaria por conta de seu trabalho com o Reinhardt ilustrador. Aspecto quase nunca citado entre os comentadores de sua obra já de todo parcamente comentada, diga-se de passagem. Pois é aí que Reinhardt mostrou mais explicitamente suas posições políticas sempre marcadas pela crítica aos rumos da sociedade norte-americana, desde seus tempos de estudante nos anos trinta. Se num primeiro momento suas investidas são marcadas por um humor brando, satírico. Já a partir dos anos cinquenta e sessenta, momento de um retorno conservador marcado pelas investidas anticomunistas do emblemático senador Joseph McCarthy, que é seguido na década seguinte por uma reorientação da indústria cultural que passa cada vez mais a apostar na banalização de seus próprios conteúdos, Reinhardt opta por uma outra estratégia, desta vez mais ácida e corrosiva que encontra seu reflexo nos textos de *art-as-art* e nas suas pinturas quase monocromáticas do período.

Esta maneira de procurar entender o autor através da integralidade de sua obra , mas ao mesmo tempo respeitando as suas divisões historicamente determinadas, põem em questão as estratégias modernistas de compreensão da obra de Reinhardt. Algo que Corris faz questão de destacar, ao citar o exemplo da última grande retrospectiva de obra do pintor ocorrida em Nova York em 1991, cujo curador se negou inclusive a colocar as legendas dos quadros, excluindo, ingenuamente (ou nem tanto), tudo o que fosse “extra artístico”, para

²²⁵ Idem., Ibidem., p.30

privilegiar o Reinhardt pintor, sem ao menos colocar em questão a importância de suas outras atividades.²²⁶ Assim, graças ao modo consolidado como a obra de Reinhardt é comumente recebida, ou seja, que tende privilegiar a obra pictural acabada, afirmações como esta:

“Ademais, em vários momentos na carreira do artista estes circuitos de influência [arte e cultura de massas, estética e política] parecem genuinamente multidirecionais.”²²⁷

ganham uma bem-vinda conotação polêmica.

Para além das questões metodológicas e dos encaminhamentos possíveis, este livro pioneiro já é uma referência para aqueles que pretendem estudar a obra de Ad Reinhardt daqui para frente. Posto que se serve de uma ampla pesquisa de arquivo, devidamente organizada ao fim do volume, contando também com uma cronologia com as principais exposições organizadas em torno da obra do artista. Corris procura inclusive verificar escritos não publicados como correspondências e notas esparsas e mesmo memórias de velhos amigos do pintor, para remontar as múltiplas atividades deste autor cuja complexidade se faz ainda mais instigante quando levamos em conta que dias antes de sua morte prematura em 1967 ele, segundo um amigo próximo, teria chegado a afirmar que depois de pintar *uma* pintura, doravante ele gostaria de se dedicar a escrever *um* livro e fazer o mesmo com o cinema, realizando *um* filme.²²⁸

²²⁶ Idem, Ibidem, nota 37, p.175.

²²⁷ Idem, Ibidem, p.52

²²⁸ Idem, Ibidem., p.168

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

ADORNO, Theodor W. Mínima Moralia. São Paulo: Ática, 2ª edição, 1993.

_____. Notas de Literatura. São Paulo: Duas Cidades Editora 34, 2003.

BATCHELOR, David. Minimalismo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BATTOCK, G. Minimal Art. California: University of California Press, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. A Sociedade de Consumo. Rio de Janeiro: Elfos, 1995

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUCHLOH, Benjamin. Neo-Avant Garde and Culture Industry. Massachussets: MIT Press, 2003.

BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no século XX. Modernidade e Globalização. São Paulo: Imprensa Oficial / Editora da Unicamp, 1999.

BURGER, Peter. Teoria da Vanguarda. Lisboa: Editora Vega, 1993.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- CLARK, T.J. Modernismos. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CORRIS, Michael. Ad Reinhardt. London: Reaktion Books, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. Panorama do Rio Vermelho. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. São Paulo: Graal, 2006.
- DENNING, Michael. The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century. London/New York: Verso, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DUARTE, Rodrigo & SAFATLE, Vladimir. Ensaio sobre Música e Filosofia. Associação Editorial Humanitas: São Paulo, 2007.
- EDWARDS, Steve & WOOD, Paul (edit). Art of the Avant Gardes. New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs) Escritos de Artistas Anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. The return of the Real. Massachusetts: MIT Press, 1996.
- _____; et al. Art since 1900. New York: Thames & Hudson, 2007.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- _____. O que é um autor? Veja: Lisboa, 1992.
- GUILBAULT. Serge. How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- GREENBERG, Clement et. al. Greenberg e o Debate Crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- _____, Estética Doméstica. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *The Collected Essays and Criticism, 1939-1969. 4 vols.* John O'Brian (org). Chicago, University of Chicago Press, 1993.

_____. *Arte e Cultura.* São Paulo: Editora Ática.

HARRISON, C. and WOOD, P. (edit.). *Art in Theory. 1900-1990. An anthology of changing ideas.* Oxford: Blackwell, 1999.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialética do Esclarecimento.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio.* São Paulo: Ática, 1996.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura.* São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção Os Pensadores.

LUKACS, G. *História e Consciência de Classe.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialization of the art object.* Los Angeles: University of California Press, 1997.

MARTINS, Luiz Renato. *A fabricação da pintura de Manet a Rothko: Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,* 2000.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da Arte. Mundialização e novas tecnologias.* Porto Alegre: Zouk, 2007.

REINHARDT, Ad. *Art-as-Art.* Edited by Barbara Rose. Los Angeles: University of California Press, 1991.

_____. *Ad Reinhardt.* New York, Los Angeles: The Museum of Modern Art, The Museum of Contemporary Art, 1991.

ROSE, Barbara. *Monochromes from Malevich to the present.* Los Angeles: University of California Press, 2006.

ROSENTHAL, Stephanie. Black Paintings. Munich: Hatje Cantz.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de Lingüística Geral. São Paulo: Cultrix, 10ª edição.

SCHAPIRO, Meyer. A Arte Moderna Séculos XIX e XX: Ensaio Escolhidos. São Paulo: EDUSP.

SCHWARZ, Roberto. O Pai de Família e Outros Estudos. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (edit). Theories and Documents of Contemporary Art. California: University of California Press, 1996.

WALD, Alan M. The New York intellectuals : the rise and decline of the anti-Stalinist left from the 1930s to the 1980s. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

WOOD, Paul. Arte Conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZIZEK, Slavoj. Zizek Crítico: política e psicanálise na era do multiculturalismo. São Paulo: Hacker, 2005.

Periódicos

Artforum. Mar and Abr 1974.

October, nº 55. Winter 1990.

Revista da Gávea nº12 dezembro de 1994.