

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

Intuição em Clement Greenberg

ANDRÉ AURELIANO FERNANDES

SÃO PAULO

2023

(VERSÃO CORRIGIDA)

Intuição em Clement Greenberg

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Oliver Tolle.

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F363i Fernandes, André Aureliano
Intuição em Clement Greenberg / André Aureliano
Fernandes; orientador Oliver Tolle - São Paulo, 2023.
128 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. Clement Greenberg. 2. Intuição e Experiência
Estética. 3. Crítica de Arte. 4. Pedagogia da Arte.
5. Pintura. I. Tolle, Oliver, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): ANDRÉ AURELIANO FERNANDES

Data da defesa: 11 / 10 / 23

Nome do Prof. (a) orientador (a): OLIVIER TOULÉ

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 13 / 12 / 23



(Assinatura do (a) orientador (a))

Folha de Aprovação

FERNANDES, André Aureliano. *Intuição em Clement Greenberg*. 2023. Mestrado (Dissertação) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. 128 pp.

Prof. Dr. Oliver Tolle

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini (USP)

Profa. Dra. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (UFBA)

Prof. Dr. Cauê Alves (PUC-SP)

O.D.C.

João M. M. Fernandes &
Paulo Fernandes (*In Memoriam*)

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos com quem dialoguei, inclusive aqueles que de maneira insuspeita, contribuíram com este trabalho que enfrentou tribulações pandêmicas, mas que, ao fim e ao cabo, encontrou uma forma honesta de apresentação.

Agradeço especialmente a Sonia Régis Barreto (*In Memoriam*) que, com generosidade e agudeza, me fez perceber desde o primeiro momento um caminho na universidade, no curso de graduação Arte: História, Crítica e Curadoria (2013-2017), na Pontifícia Universidade Católica;

Agradeço a Oliver Tolle que, com grandeza serena, soube me mostrar uma maneira possível de me colocar em contato com a filosofia, dando condições para que eu construísse uma relação alegre com o conhecimento;

Agradeço à professora Rosa Gabriella de Castro Gonçalves e ao professor Ricardo Nascimento Fabbrini que generosamente propuseram críticas ao texto de qualificação, a fim de aperfeiçoá-lo, e que aceitaram participar da defesa, concluindo este passo no meu processo de formação; e ao professor Cauê Alves que imediatamente concordou em participar da defesa;

Aos amigos que apoiaram durante o processo, que enfrentou uma pandemia: Alexandre Barbosa, Diogo Cardoso, Daniela Martins, Fabiana Duarte Takiuti, Fábio de Godoy del Picchia Zanoni, Marcos Freitas Ng, Reginaldo Rodrigues Raposo e Rodrigo Visca.

Aos colegas do GIFE, Grupo Investigações Filosóficas em Estética, André Pascoal da Silva, Cibele Saraiva Kunz, Luiz Henrique Couto Martins, Neusa Monteiro, Pablo de Moraes, Rosana de Oliveira, Simeí Doblinski, Thiago Kistenmacher Vieira, Victor Tavares Bertucci, pelo companheirismo na travessia; e a José Feres Sabino e Guilherme da Silva Cunha, que dialogaram comigo quando havia recém-ingressado;

Ao coletivo artístico Borde, em nome de Renato Almeida, com quem venho dividindo e aprendendo sobre partilha e construção coletiva nas artes visuais.

A Arlete, corpo, palavra, amor e transcendência.

Esta pesquisa contou com apoio de bolsa da CAPES-PROEX.

Resumo. Este trabalho pretende investigar de que modo a intuição em relação à experiência estética, formulada por Clement Greenberg, nas décadas intermediárias do século XX, permite compreender como se configurou uma apreciação nas artes visuais baseada na experiência sensível mediada por valores. O ponto de convergência dos termos de Greenberg está situado na experiência estética como modulador pedagógico da sensibilidade, inscrito em seus textos por meio da aproximação do próprio ponto de vista ao do espectador em geral, capaz de expressar uma reação honesta que faz conhecer obra e sensibilidade. Esse debate ocorre por meio de análises das características formais pintura do século XIX ao XX, de Manet à Pollock.

Palavras-chave. Intuição; Experiência Estética; Crítica de Arte; Pintura; Clement Greenberg.

Abstract. This work intends to investigate how intuition in relation on aesthetic experience, formulated by Clement Greenberg, in the middle decades of the 20th century, allows us to understand how an appreciation in the visual arts based on sensitive experience and mediated by values was configured. The point of convergence of Greenberg's terms is situated in the aesthetic experience as a pedagogical modulator of sensitivity, inscribed in his texts by bringing his own point of view closer to that of the spectator in general, capable of expressing an honest reaction that makes his work and sensitivity known. This debate takes place through analyzes of the formal characteristics of painting from the 19th to the 20th century, from Manet to Pollock.

Keywords. Intuition; Aesthetic Experience; Art Criticism; Painting; Clement Greenberg.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. Greenberg ontem e hoje | p. 11

CAPÍTULO 1. Intuição e limites da crítica | p. 22

CAPÍTULO 2. Narrativa e discurso à maneira norte-americana | p. 53

ANEXO. Traduções | p. 76

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | p. 126

Um sistema é uma casa que, recém-construída e enfeitada, carece de um trabalho mais ou menos enérgico, mas assíduo de manutenção e que, num determinado momento, já não adianta restaurar e escorar, sendo preciso derrubá-la e reconstruí-la desde os alicerces. Mas com esta diferença capital: que na obra do pensamento, a casa sempre nova é sustentada sempre pela antiga, a qual, como por obra de magia, perdura nela. Como se sabe, os ignaros dessa magia, os intelectos superficiais ou ingênuos se espantam com isso, a ponto de que um de seus enfadonhos refrões contra a filosofia é que ela desmancha continuamente sua própria obra e que um filósofo contradiz o outro: como se o homem não fizesse, desfizesse e refizesse continuamente suas casas, e o arquiteto seguinte não fosse o contraditor do arquiteto precedente; e como se desse fazer-se, desfazer-se e refazer-se das casas e desse contradizer-se dos arquitetos se pudesse tirar a conclusão de que é inútil construir-se casas!

Benedeto Croce, "O que é a arte?", *Breviário de Estética*. Tradução Rodolfo Ilari. São Paulo: Editora Ática, 1997. p. 33.

[...] arte significa simplesmente, e não tão simplesmente, uma mudança de atitude em relação a algo que você percebe ou introspecta. Chamo essa mudança de atitude de "ato de distanciamento", porque ela gera uma mentalidade pela qual o que quer que seja percebido é aceito por sua própria experiência, e não pelo que significa em outros termos – não pelo que pode significar em termos diferentes de si mesmo, não pelo que sugere em termos de consequências, não pelo que significa para você como uma pessoa específica com interesses pessoais, práticos ou teóricos específicos. Esses interesses e esses termos são aquilo de que você se "distancia" pela mudança de atitude envolvida na experiência estética e, portanto, artística.

Rascunho do Capítulo 1 de *Estética Doméstica*.

A crítica de arte, eu diria, é a mais ingrata forma de escrita "elevada" que conheço. Seria uma das mais desafiadoras – talvez pelo fato de que poucos a tenham realizado bem o bastante para serem lembrados –, mas não estou certo de que valha a pena.

Clement Greenberg, "Notas Autobiográficas". Em: *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar/MinC/Funarte, 1996. p. 24.

INTRODUÇÃO. Greenberg ontem e hoje

“Não ficaria surpreso em saber que Clement Greenberg [1909-1994] foi mais discutido que lido no Brasil. Fui informado de que, até agora, só dois de seus artigos haviam sido traduzidos para o português – o famoso (ou melhor, polêmico) ‘Pintura modernista’, de 1960, e ‘Depois do expressionismo abstrato’, de 1962 –¹ e as publicações em que esses artigos se encontravam estão esgotadas.”² (FERREIRA & COTRIN, 1997, p. 9.) John O’Brian (1944-)³ dá essa declaração no prefácio que abre o volume *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, três anos após a morte de Greenberg. A demora editorial em incorporar Greenberg não se deu apenas no Brasil, ocorreu também na França, conforme conta O’Brian adiante: “O reconhecimento de Greenberg nos países não anglófonos – a França inclusive, apesar de ser um dos lugares que dispensou mais atenção à sua obra – se deveu mais à sua fama do que à leitura em si dos escritos. (...)”. (FERREIRA & COTRIN, 1997, p. 9.) O fato de que as ideias de Greenberg precedessem a materialidade do texto em mais de um lugar aponta uma forma de transmissão efetiva, descontínua e perene, a ponto de ainda hoje se ouvir comentários semelhantes em museus, galerias e centros culturais, apesar das críticas e da ausência da materialidade dos textos, como afirma O’Brian. A aderência aos termos de Greenberg deve-se à transmissão oral e à legibilidade de uma intuição consubstanciada pela pedagogia da sensibilidade modernista que se faz no ato da experiência concreta, capaz de associar história da arte à crítica de arte.

O volume onde constam as declarações de John O’Brian – *Clemente Greenberg e o Debate Crítico* (1997) – foi organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Nele, estão reunidos treze textos de Greenberg de gêneros diferentes (ensaios, artigos, entrevista, palestra), produzidos entre 1939 e 1993, com intuito de apresentá-lo ao público brasileiro. Entre eles, “Vanguarda e Kitsch” (1939), “Rumo a um mais Novo Laocoonte” (1940), “Pintura à

¹ No Brasil, “Vanguarda e Kitsch” foi publicado também em coletânea de artigos sobre arte moderna, *A Nova Arte*, organizada por Gregory Battcock, com tradução brasileira de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo, Editora Perspectiva, 1973.

² Destaca-se que a publicação do volume contou com apoios do Ministério da Cultura e da Funarte, órgãos públicos da maior importância. Chamar atenção para este fato é válido, porque Greenberg, neste momento, sofria sucessivas críticas nos Estados Unidos, e isso demonstra a diferença entre aquilo que se produz nos Estados Unidos e sua recepção no Brasil.

³ Historiador, crítico de arte e curador, John O’Brian (1944-), foi responsável pela edição dos quatro volumes *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism* (1986 e 1993), pela Editora da Universidade de Chicago. Neles, os textos são apresentados segundo a primeira edição.

Americana” (1955), “A Revolução da Colagem” (1959), “Pintura Modernista” (1960), “Abstração Pós-Pictórica” (1964), “Necessidade do Formalismo” (1972), “Seminário Seis”. Além destes, o volume também dispõe de oito textos que dialogam com Greenberg, a fim de oferecer uma dimensão da recepção de Greenberg: “Resposta a Clement Greenberg” (1947/1969), de Barnett Newman; “*Action Painting*: crise e distorções” (1961), de Harold Rosenberg; “Uma Visão do Modernismo” (1972), de Rosalind Krauss; “Outros Critérios” (1972), de Leo Steinberg; “A Teoria da Arte de Clement Greenberg” (1982), de Thimoty James Clark; “O Modernista e a Via Láctea” (1987), de Jean-Pierre Criqui; “Viva o Formalismo” (1989), de Yves-Alain Bois (1989) e “O Autodidata” (1993), de Hubert Dasmich.

Quanto às publicações de Greenberg no Brasil, em 1996 surge em português uma edição de *Arte e Cultura*, pela editora de livros didáticos, Ática, em coleção dedicada a professores e pesquisadores, cuja capa apresenta um detalhe de uma pintura característica do período do expressionismo abstrato de Jackson Pollock. Era de esperar que as organizadoras de *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Ferreira e Cotrim, um ano depois, apontassem com algum destaque para esta edição, por se tratar do único volume que Greenberg organizou pessoalmente, quando se encontrava afastado dos principais veículos em que colaborou, primeiro como articulista e, depois, editor; o que não ocorre. A justificativa para que não o façam e que, de certo modo, explica a existência da própria coletânea são os critérios adotados para seleção dos textos: “prioriza[ndo] os ensaios mais teóricos e em suas versões originais”, mais voltados para especialistas. (FERREIRA & COTRIM, 1997, p. 14.) Essa diferença não pequena fornece pelo menos uma dimensão controversa do crítico e o tamanho da empreitada das organizadoras em selecionar, reunir, anotar e traduzir os principais textos de toda trajetória de Greenberg e confirma a durabilidade desta edição, caso sua obra continue a despertar interesse no Brasil. Assim sendo, sua importância se deve à escolha de textos significativos de períodos diferentes, ao valor dos documentos históricos e aos efeitos de sua recepção mais que às escolhas do autor, que procura depurar aquilo que em dado momento considerava que poderia ser eliminado. Destaca-se ainda a presença de dois textos depois publicados em livro nos Estados Unidos: “Seminário Seis”, em *Estética Doméstica* (1999), organizado por Janice Van Horn Greenberg, e “A Necessidade do Formalismo”, em *Late Writings* (2003), por Robert C. Morgan.

Nas primeiras décadas do século XXI, houve um renovado interesse editorial pelos textos de Greenberg. Eles foram publicados pela editora CosacNaify,⁴ *Arte e Cultura* (2013),

⁴ Charles Cosac (1964-) foi um dos dois sócios-proprietários da CosacNaify (1996-2015). Colecionador de obras de arte, criou a editora com a publicação de *Barroco de Lírios* (1997), do artista Tunga. Esta publicação chamou atenção à época do lançamento por apresentar um grande refinamento editorial

com tradução de Otacílio Nunes e apresentação de Rodrigo Naves, e *Estética Doméstica* (2002), com tradução de André Carone e introdução de Charles Harrison (2002). Mas o interesse não se estendeu além disso, o que poderia ocorrer caso fossem realizadas as traduções de *Late Writings* e, principalmente, dos quatro volumes de *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism* (lançados originalmente em 1986, os dois primeiros volumes, e em 1993, os dois últimos).

Quanto à cronologia de Greenberg, foi considerado o critério das duas atividades que exerceu durante sua carreira no sistema das artes, como crítico e como agente do mercado de arte. O primeiro período inicia-se em 1939 e se encerra na publicação de *Arte e Cultura* (1961); e o segundo, de 1962 até sua morte em 1994, quando se associa a galerias, instituições educacionais e de arte, e o Estado, como plataformas de defesa de suas ideias. Quando agente do mercado de arte, dedica-se a defender e valorizar principalmente os artistas da segunda geração do expressionismo abstrato, grupo do qual Helen Frankenthaler fez parte. Vale destacar que a passagem de articulista da *Partisan Review* a quase associado de galerias não se deu de maneira tranquila, pelo contrário, elas são marcadas por intensas divergências intelectuais e enfrentamentos físicos.

Por fim, em relação à coletânea de 1997, coordenada por Ferreira e Cotrim, nota-se ainda uma coincidência importante. No mesmo ano de sua publicação no Brasil, surge nos Estados Unidos a biografia *Clement Greenberg: a Life*, de Florence Rubenfeld.⁵ Essa coincidência aponta três modos de recepção de Greenberg: o primeiro, do enunciado como enunciação nos Estados Unidos em revistas como *Partisan Review*, *The Nation*, *Commentary*; o segundo, da divulgação de ideias sem qualquer tipo de enraizamento local, por transmissão oral; e, o terceiro, de um enunciado tardio que chega a outros países como ferramenta de análise. A coincidência do ano da publicação (primeiro da biografia, no primeiro semestre de 1997, seguida pela coletânea, no segundo) mostra não só a demora na circulação de conteúdos escritos naquele momento, como também o modo pelo qual conteúdos são adaptados e absorvidos localmente. Pois, se *Clement Greenberg e o Debate Crítico* procura

com produção de livro de colecionador, com diferentes tipos de papéis, páginas especiais que se desdobravam, impressão impecável, o que contrastava com as práticas das editoras em geral. A entrada da CosacNaify no mercado editorial trouxe uma contribuição à produção de livros no Brasil tanto do ponto de vista material do livro, que passa a ser percebido como objeto, quanto em relação ao cuidado com a língua portuguesa e à apresentação de novas traduções direta da língua em que foi produzido. A editora ficou conhecida pela publicação nas áreas de literatura, artes visuais, crítica literária, crítica de arte e antropologia, recebendo por elas prêmios nacionais e internacionais. Entre os autores de crítica de arte, constavam deste catálogo os autores Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi, Carlo Ginzburg, Hal Foster, entre outros.

⁵ RUBENFELD, F. *Clement Greenberg: a life*. New York: Scribner, 1997. 358 pp.

“apresentar” “o crítico mais importantes dos Estados Unidos”, como afirma Rodrigo Naves na edição de 2013, *Clement Greenberg, a Life*, de Florence Rubenfeld, faz uma avaliação crítica da vida pessoal de Greenberg na qual mostra os principais dilemas e conflitos que contribuíram para que as críticas a Greenberg se avolumassem. Contudo, a fim de procurar mitigar os impactos negativos da biografia, na introdução de *Late Writings*, Robert C. Morgan atribui a perda de relevância de Greenberg a uma mudança de valores que acontece na passagem do modernismo ao contemporâneo, o que está correto, mas incompleto.

Nas últimas décadas do século XX, começou a emergir um novo consenso e conformismo nos escritos da crítica de arte. Em vez de oferecer percepções originais, embora controversas sobre obras de arte, a tentação avassaladora entre os críticos era ceder a vieses neutros de um *establishment* teórico emergente. A crítica foi padronizada num tipo de protocolo, subsumido à hierarquia institucional, diluída em conselhos editoriais e moldada em ideologia de corporações (museus). Quando a atenção se desligou das ideias, o foco se tornou um jogo de palavras, trivialidades, fofocas e estereótipos e, finalmente, se provou periférico ou desligado da real substância da arte. Mais ou menos assim, Clement Greenberg encontrou-se, ele mesmo, lançado para fora do furacão. Ele estava na transição entre uma era e outra, entre política e arte, entre modernismo e pós-modernismo, na qual a mudança cultural surgia inevitavelmente. (MORGAN, 2003, tradução nossa.)

Morgan faz o elogio ao enfrentamento franco, sem arestas, às vezes imperativo, característica do primeiro modernismo marcado por crises, guerras e revoluções, incompatível com as novas tendências da crítica, capaz de defender instituições e contemporizar com atitudes de alguns artistas, tornando-os “indolentes”, como classifica Rodrigo Naves. Porém, Morgan alude ao que não está de acordo como espécie de “trivialidades, fofoca e estereótipos”, à fala daqueles que conviveram com Greenberg e deram depoimentos à biografia, mostrando aspectos de Greenberg que de certo modo permanecem ocultos. Nesse sentido, Morgan concorda com o que Greenberg tinha como preceito: honestidade a qualquer custo, isto é, sem se importar com reações contrárias ou consequências, dizer o que se pensa. Greenberg fazia isso na intenção de mostrar ao leitor as condições sob às quais surgia e elaborava suas impressões e pensamentos. Mas, na tentativa de mitigar excessivamente as críticas, como se não houvesse base material, Morgan incorre no mesmo parcialismo de Greenberg. Para avaliar como as impressões e pensamentos de Greenberg se desdobram, consideram-se inicialmente dois aspectos: o papel da crítica em *Partisan Review*, onde publica “Vanguarda e Kitsch”, em 1939, pelo qual ficou conhecido, e as afluências da crítica num cenário mais amplo.

A vida intelectual de Nova York na década de 1930 tinha sido aniquilada quase que exclusivamente em relação à Moscou [em relação ao comunismo], e para articular suas preocupações, lá estava a *Partisan*

Review, criada por um grupo de trotskistas do City College. Inicialmente um órgão interno do John Reed Club, dominado pelos comunistas, a *Partisan Review* desenvolveu uma linguagem sofisticada para articular ideias marxistas. Mas como os acontecimentos de 1939-1940 destruíram seus alicerces. Com a assinatura do Pacto de Não-Agressão Germano-Soviético, muitos intelectuais começaram a se afastar das ortodoxias do comunismo leninistas, em direção ao radicalismo dissidente de Trotsky. Alguns simplesmente abandonaram a esquerda por completo, deslocando-se para o centro político e até para a direita. A *Partisan Review* viu-se então criando uma contralinguagem para articular o anti-stalinismo e redefinir o radicalismo *num contexto não comunista*. (SAUNDERS, 2008, p. 180, grifo nosso.)

Em 1939, o modernismo já estava assentado em bases internacionais, como afirma Charles Harrison, na Introdução de *Estética Doméstica*. Articuladas sob a questão capital-trabalho, estavam urbanização, industrialização, tecnologia. E esta era a principal preocupação dos responsáveis por *Partisan Review*, isto é, de que modo o trabalho se relacionava com os valores locais. Ou, em outras palavras, como uma nova ordem político-econômica afetava a vida cotidiana? As artes eram assim um meio de mobilizá-la. Greenberg escreve seu primeiro artigo – “A ópera do mendigo, depois de Marx: resenha de *A penny for the Poor* de Bertold Brecht” (1939) – no instante em que mudanças editoriais da publicação estão se efetivando e, não à toa, seu segundo artigo “Vanguarda e Kitsch”, no mesmo ano de 1939, é tão lembrado, por colocar em questão a diferença da arte de vanguarda daquela que era consumida pela população em geral, considerando aspectos da teoria desenvolvida por Marx. Neste momento, efetiva-se mudança de tom e de posição política na publicação: antes orientada à esquerda comunista mais sofisticada passa a uma posição crítica com textos mais diretos e legíveis. Como toda mudança cria-se uma divisão entre aqueles que se tornaram mais radicais dentro da esquerda e aqueles moderados que tendiam ao centro e à direita. Tal deslocamento tinha principalmente uma finalidade prática, a de falar para e com uma audiência mais ampla e variada, e não somente com aqueles de que já dispunham da atenção. Além disso, na mesma medida em que se busca ampliar a audiência, procura-se diferenciar a crítica da opinião do senso comum.

Tais critérios de produção crítica contribuíram não apenas com a universalização da crítica e da arte nos Estados Unidos, como ajudaram a promover a internacionalização da produção artística. Esse processo da crítica é uma reação à política de Estado, criada para conter efeitos negativos da crise de 1929, durante a administração de Franklin Delano Roosevelt. Estava no escopo dessa política o Federal Art Project (1935-1943), que surge sob o New Deal, alegando manter os saberes e evitar a migração de profissionais especializados para atividades de menor valor agregado. (SAUNDERS, 2008) Ela não apenas cumpre seu papel, como amplia a influência dos Estados Unidos sob outros países. As consequências dessa

política incubam nos Estados Unidos por mais de uma década até serem percebidos, por exemplo, no Brasil, principalmente após a morte de Mario de Andrade, em 1945, que era contrário à abstração, o que se vê em comentários críticos à pintura de Anita Malfatti. Além disso, no Brasil, a inauguração do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, idealizado pelo paraibano Assis Chateaubriand (1892-1968) e pelo italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999), cujo projeto e execução da sede atual, na Avenida Paulista, é realizado por Lina Bo (1914-1992) e a I Bienal Internacional de São Paulo, que ocorre um ano após o início das atividades da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA, 1950), tiveram influência dessa política que favoreceu a circulação internacional de obras de arte. A AICA, por sua vez, procurava o reconhecimento do estatuto da crítica.⁶ Eis que não só se verifica uma internacionalização da arte como uma profissionalização do mercado que acompanha o processo de industrialização e de urbanização, que acontece mais intensamente a partir dos anos 1930 no Brasil, no governo de Getúlio Vargas.

Quanto à formação do discurso da crítica de arte, há que se considerar duas dimensões, uma estrita e outra ampla. Estrita quanto aos debates em curso e que mais tarde aparecem configurados na formação da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) a respeito do reconhecimento do crítico como tal e de seu papel pedagógico; e, amplo, quanto ao alcance e à variedade de público que deveria ser atingido com a finalidade de fornecer algum tipo de formação. De modo que reconhecer que muitas das formulações de Greenberg permaneçam vigentes na formação de certa sensibilidade diante da pintura a ponto de prescindir da materialidade do texto tem, no mínimo, alguma importância. Ainda sobre a AICA, convém dizer algo a respeito de sua formação. Criada em 1950, após a Segunda Guerra Mundial, a AICA pode ser considerada um avanço da preocupação dos estados nacionais com a formação da sensibilidade de suas respectivas populações. Em *Candido Portinari e Mario Pedrosa*,⁷ (Capítulo 4, tópico “AICA, a Inscrição de uma Nova Ordem”), Patrícia Heinheimer situa um conjunto de questões que aparece bem configurado e fornece um mapa da extensão

⁶ Importante destacar, como mostra Andreas Huyssen, em “Mapeando o Pós-Moderno” (*In: HOLANDA, Heloísa Buarque. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.*), que o modernismo surge e se difunde no mundo de maneira desigual de acordo com os conjuntos de valores locais, seguindo aquilo que tinha ecos aqui e ali. Sem isso, acaba-se por perceber esse fenômeno estético, artístico, cultural, econômico de maneira homogênea, o que oblitera a compreensão das diferenças e das necessidades locais em detrimento de um entendimento universal que não teria como ser universal de fato.

⁷ Ver REINHEIMER, Patrícia. *Candido Portinari e Mario Pedrosa: Uma Leitura Antropológica do Embate entre Figuração e Abstração no País*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013. Especialmente, “AICA e a Inscrição de uma Nova Ordem”, pp. 219-231; e “Figuração x Abstração no Brasil”, pp. 260-274. Ver também o artigo “Engajamento versus Autenticidade: Artistas e Críticos em Debate no Final da Segunda Guerra até o Início da Década de 1960”. *In: Revista Proa*, no. 1, vol. 1. <http://www.ifch.unicamp.br/proa>, 2009.

dos problemas da crítica nos anos 1940 e 1950, a saber, o estatuto e as razões da crítica de arte. Esse foi reconhecidamente um dos focos de interesse iniciais de Greenberg, a saber, estabelecer o estatuto e as razões da crítica numa chave historicista de longa duração, associada à tradição alemã.⁸ Nesse sentido, pode-se relacionar de modo direto ao menos a “Rumo ao mais novo Laocoonte” (1940), que ficou de fora de *Arte e Cultura* (1961). Contudo, quando isso chega a textos mais recentes como o de Heinheimer a respeito de artista e crítico brasileiros é que se percebe que as ideias avançam tanto quanto buscam novos argumentos em textos antigos. A respeito das questões da AICA na época de sua formação, Heinheimer traça um panorama:

A revisão dos valores artísticos esteve intrinsecamente relacionada ao processo de conquista de um novo estatuto para os críticos de arte. Nesse processo, a organização de uma associação internacional ligada à Unesco e, através dela, a outras associações profissionais internacionais representou um papel importante pela legitimidade que conferiu a essa categoria socioprofissional.

(...)

A legitimidade da crítica de arte foi instituída através de uma relação metonímica entre o artista e o crítico. Assim, falar dos novos valores atribuídos à arte moderna durante o período investigado é, em grande medida, compreender os valores que os críticos de arte estavam construindo para si mesmos enquanto categoria profissional.

(...)

O diálogo travado com a história da arte, a filosofia e a psicologia apontava para esse processo de delimitação de uma atividade que queria conquistar espaço acadêmico, marcando sua especificidade. (REINHEIMER, 2013, pp. 219-221. Grifos nossos.)

No que concerne às reações dos artistas em relação à dinâmica entre capital e trabalho, manifestadamente ao desenvolvimento industrial e urbano, elas podem ser analisadas de muitas perspectivas. Há, no entanto, que se dizer que podiam ser dispostas num amplo espectro: do elogio à máquina, feito por italianos futuristas; passando pela defesa da autonomia do fazer e do saber tradicional atualizados por Picasso e Pollock (de modos bastante distintos) até a ironia de Duchamp, que com recusa e admiração se posiciona distanciadamente, ao que o mercado de arte incorporou, por meio de um correspondente financeiro menos ambíguo, o cinismo. As repostas à nova ordem não são definitivas nem únicas, são tentativas que se reconfiguram a cada nova mudança que se apresenta. Assim, o mediador é dado até hoje em diferentes configurações por meio de uma crítica difusa ao

⁸ Provavelmente soma-se a isto o fato de que Greenberg havia cursado alemão no curso de Letras na Universidade de Syracuse, sendo seu primeiro objetivo dedicar-se à produção literária. Foi, porém, recusado repetidamente até firmar-se como crítico de arte, e mesmo depois disso.

progresso privado em detrimento à ineficiência do estado, sob polimórfica aparência: progresso, desenvolvimento, novidade, inovação, empreendedorismo.

Criado num contexto de crises e enfrentamentos, públicos e privados, Greenberg se tornou uma figura conhecida. Desde a infância, procurou superar os núcleos em que viveu, ingressando em núcleos diferentes daquele havia sido criado. Sua atitude, porém, mantinha um certo retraimento e uma certa distância que demonstrava um comportamento resabiado e provinciano. No Capítulo 9 da biografia de Rubinfeld, o título indica essa mesma atitude: “Não confio no clube que me aceita como sócio”. O primeiro limite com o qual Greenberg se deparou foi a frieza e a distância a que o pai se mantinha dele e dos irmãos, depois procurou superar as regras da Torá que estabeleciam uma diferença socioeconômica de judeus pobres lituanos do Bronx da classe média burguesa de Manhattan, o afastamento dos pares judeus, e assim sucessivamente até ser reconhecido pela capacidade crítica e alcançar um espaço influente no mercado de arte dos Estados Unidos. Desses grupos, interessa aquele formado pela *Partisan Review*.

Greenberg conheceu Harold Rosenberg e Lionel Abel numa festa, e Rosenberg o apresentou ao grupo da *Partisan Review* formado por Philip Rahv, Willian Phillips, entre outros. Por meio dessa condução teve acesso a uma série de intelectuais que por algum tempo o acolheram e apoiaram. Pouco depois, no entanto, Greenberg e Rosenberg romperam, mantendo posições pessoais e políticas distintas; Greenberg muito mais colérico e imperativo, e Rosenberg mais fleumático e elegante. (RUBENFELD, 1997) Em relação à crítica, foram poucas as ocasiões em que um deixou de espicaçar o outro. Já com “Vanguarda e Kitsch” (1939) Greenberg obteve a atenção pública por meio de atuação político-pedagógica, colhendo algum prestígio. Mas o momento de maior alcance como crítico de arte foi, provavelmente, a leitura do artigo “Pintura Modernista” (1960), escrito especialmente para o programa de rádio Voice of America. “Pintura Modernista”. Nele, é apresentada a reelaboração de outros textos como “Vanguarda e Kitsch” e “Rumo ao mais novo Laocoonte”, configurando uma das principais peças de sua teoria modernista, onde procura caracterizar termos como “modernismo”, “pureza” e “autonomia”.⁹

⁹ Modernismo “reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não para subvertê-la, mas para consolidá-la”. (GREENBERG, 1997, p. 101.) Por conseguinte, a pureza de uma linguagem artística consistia na utilização dos próprios meios, sem imitar os efeitos de outra; a pintura se caracterizava pelas tintas, pela superfície plana e pelo formato do suporte. De modo indireto, há aí um combate ao princípio de imitação e uma defesa de uma certa literalidade: “A pintura abstrata mais recente tenta consumir a insistência dos impressionistas no óptico como único sentido verdadeiro que uma arte completa e plenamente pictórica pode invocar”. (GREENBERG, 1997, p. 106.)

Em relação ao programa Voice of America, há pontos que excedem esta dissertação, como de que modo o Estado como tal se apropriou desse campo para fazer do tempo de lazer uma ferramenta de

Um dos principais antagonistas de Greenberg foi o próprio Harold Rosenberg. Em “American Action Painters”, Rosenberg procura enfrentar os argumentos de Greenberg e traçar o problema da categoria, sem nomear os agentes a quem se dirigia, mantendo-se a meia distância de De Kooning, de quem era próximo (e como se estivesse a falar dele), e de Pollock e Greenberg, dos quais era crítico feroz. Neste artigo, elabora questões que de fato dizem respeito a Pollock, tomando uma posição crítica contrária à sua posição social.

O que faz qualquer definição de um movimento em arte duvidoso é nunca se encaixar aos artistas mais sofisticados do movimento – certamente não tão bem quanto consegue obter sucesso em relação aos artistas mais característicos. No entanto, sem a definição, algo de essencial nesses melhores se perde. A tentativa de definir é como um jogo no qual você não pode alcançar o objetivo em relação ao ponto inicial, mas pode apenas se aproximar dele a cada lance para capturar algo em relação ao ponto anterior. (ROSENBERG, 1952, p.22. Tradução nossa.)

A recusa de Rosenberg em tratar de problemas particulares e nomear os autores e as ações diretamente em detrimento de uma universalização cobra um preço em 1956. Em 11 de agosto de 1956, Pollock morre ao volante de seu Oldsmobile numa colisão frontal com uma Porsche a 30 milhas de casa. Nesse acidente, vem a óbito também Edith Metzger. Naquele momento, Pollock estava bêbado e irritado, segundo relata Rubinfeld. Ele sofria com a pressão do mercado e das instituições de arte, após ser reconhecido como maior artista vivo dos Estados Unidos; com o afastamento de Lee Krasner, sua esposa, que se encontrava na Europa, cansada da infidelidade e do alcoolismo de Pollock; e com as últimas críticas de Greenberg que reclamavam do retorno à figuração. Com a morte de Pollock e subsequente valorização de sua obra, Greenberg é retomado por se dirigir diretamente à obra, seja sua posição favorável ou contrária. Mais do que isso, Greenberg é reconhecido não só por destacar Pollock no cenário de Nova York dos anos 1940, mas por fundar uma tradição crítica nos Estados Unidos, relacionando a pintura de Pollock à tradição europeia da colagem de Braque e Picasso. O evento trágico que reabilita Greenberg quando se encontra isolado, por causa de brigas nas quais se envolveu, lhe dá a oportunidade de atuar como agente do mercado de arte. Essa passagem deixa a nu o ressentimento de parte a parte: Greenberg se jactava de seu comportamento direto e imperativo, e seus pares o lamentavam. Embora o ressentimento fosse recíproco e não pequeno, é impossível também negar os acertos de Greenberg como crítico de arte.

ação ideológica, naquele momento associando juízos sobre pintura ao modo de produção de um campo ideológico, opondo de maneira rudimentar “figurativos” e “abstratos”, como se todos os artistas apontassem para a mesma direção.

Além dos fatores já apontados, a incorporação dos textos de Greenberg ao universo da crítica e da estética, mesmo hoje, não se faz de maneira satisfatória em português, uma vez que *Collected Essays* e *Late Writings* permanecem inéditos e com acesso bastante restrito. Por isso também muito do que Greenberg produziu chegou ao Brasil de maneira indireta por tradição oral. Isso deve ser posto para que se possa compreender o modelo de transmissão da enunciação ao enunciado fora dos Estados Unidos, mesmo que seus principais textos – como “Vanguarda e Kitsch” e “Pintura Modernista” – fossem encontrados aqui e ali. Essa forma de dupla transmissão – oral e escrita – suscita outras questões: uma diz respeito à forma como se apresenta sua produção em livro, depurada, reelaborada e até alterada, segundo Greenberg e O’Brian, e, então, afeta a percepção de suas posições como crítico e como esteta, domínio principal de suas reivindicações. Contudo, não se trata de separar os textos em categorias, antes de reconhecer onde recai certa ênfase e sua transmissão fundamentalmente oral.

Ainda em relação à atuação de Greenberg em *Partisan Review*, outro ponto a ser observado é como se desloca sua maneira de analisar no decorrer dessa produção, tantas vezes tomadas de maneira dura e linear, mas que oferece nuances e deslocamentos. Isto é, o que aparece instalado em Marx, em “Vanguarda e Kitsch”, passa ao Laocoonte, de Lessing, em “Rumo ao Mais Novo Laocoonte, até chegar a Immanuel Kant (da primeira e terceira Crítica, respectivamente 1781 e 1790), em “Pintura Modernista” (1960), no programa de rádio Voice of America (1960). Essas mudanças, atenuações, ênfases e inflexões diferentes em ensaios com características teóricas, devem ser olhados à luz de uma produção de longa duração, compreendendo como a comparação entre as linguagens, presente em *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia* (1767) de Lessing (1729-1781), é atualizado “Rumo ao Mais Novo Laocoonte”, e que será analisado neste trabalho segundo os critérios de racionalização dos recursos, à luz de “Ornamento e Crime” (1908),¹⁰ de Adolf Loos (1870-1933), cuja sugestão é a planificação da produção artística, que criminaliza o uso do ornamento em favor da eficiência da indústria ou, ainda, como a intuição percebida em “Vanguarda e Kitsch” chega a “Intuição e Experiência Estética” em *Estética Doméstica*, em relação aos dois primeiros textos de *Estética como Ciência da Expressão e Linguística Geral* – “Intuição e Expressão” e “Intuição e Arte” – de Benedetto Croce (1866-1952), onde o autor italiano enfrenta questões basais da filosofia como a ligação entre conhecimento e sensibilidade. De modo que é possível notar que as várias formulações das artes ecoam de algum modo o início de suas preocupações. A arte

¹⁰ “Ornamento e Crime”, de Adolf Loos, não está diretamente imbricado no pensamento de Greenberg. Contudo, devido à sua circulação e à sua modelagem na relação capital-trabalho-arte/lazer, é tomado como filtro de uma época à qual Greenberg tomou contato com suas consequências.

seria então um ponto de vista possível para crítica, enfrentar, contornar, aderir ao trabalho, aos horrores das guerras, às formas de controle social, universal, coletivo e particular.

Assim, as nuances e arestas que Greenberg apresenta dão pistas da passagem do moderno do final dos anos 1930 ao contemporâneo de meados dos anos 1960. Essa transição que pode se configurar tudo menos clara e distinta, uma vez que o que está em questão em termos culturais, políticos e sociais poderiam, mal comparando, ser postos em termos artísticos, como a passagem do academicismo ao moderno, o abandono da velha maquinaria e a criação de um novo léxico exige um *tour de force* coletivo para instituir o estatuto da crítica de arte, criando uma espécie de autorização para falar que altera todo um sistema de participação. Disso, resulta de algum modo o silenciamento da audiência que não sabe que existe ou não dispõe de ferramentas para compreender objetos que requerem pressupostos diferentes daqueles que a imitação reivindica, mas que pode ser educada. Caso é que o que antes estava inscrito dentro do campo das belas-artes e que promovia alguma estabilidade e consistência à atividade artística foi remodelado nos Estados Unidos do século XX por sucessivas mudanças, crises e guerras, fornecendo o contexto para a transição que se faz pela valorização da experiência da arte como pedagogia, ascese e difusão dos valores norteamericanos, conjunção capaz de produzir um paradoxo entre aquilo que se vê e se experimenta e aquilo que se valoriza nas artes como na vida, que se assenta na autoridade de opinião, discurso predicativo, correção pública do gosto, apreciação do próprio comportamento e desdém à cultura europeia. A contradição consiste justamente na oposição entre indivíduo e estado, na valorização do particular em detrimento do universal e do comum que nos Estados Unidos encontra-se universalizado pelo Destino Manifesto no indivíduo que se articula a partir da casa e para a casa.

Capítulo 1. Intuição e limites da crítica

1.1 Apresentação do problema

O problema que orienta esta pesquisa é de que modo a noção de intuição formulada por Clement Greenberg (1909-1994) contribui para a experiência estética da arte. Diante da impossibilidade de acesso direto à intuição, toma-se a produção discursiva textual do autor e de outras fontes subsidiárias para se ter acesso às condições nas quais ocorre o ato perceptivo de participação com a realidade artística. Essa elaboração a respeito da experiência estética atende à necessidade de objetivar juízos estéticos publicamente, de modo que o substrato empírico forneça a própria evidência conceitual. Ela caracteriza-se por um conjunto de percepções sensíveis e de imagens, mediadas por palavras articuladas em discursos¹¹ recolhidas de tradições diferentes, e sustenta-se na defesa da valorização da experiência particular dos sentidos, vinculada aos valores norte-americanos: autoridade de opinião, correção pública do gosto, apreciação do próprio comportamento, desdém à cultura europeia e discurso predicativo.

Para qualificar a relação entre intuição e valor, é preciso antes caracterizar cada parte e dizer como ocorre esta experiência estética.

O corpo humano possui reconhecidamente os sistemas visual, auditivo, gustativo, tátil e olfativo. “Além disso, [considera-se] o nervo vago [que] transmite ao cérebro informações sobre os nossos órgãos viscerais (Zagon, 2001); a propriocepção [é] um sentido de posição e movimento, [que] também é frequentemente designada por sexto sentido; (Smith, 2011).”¹² e o sistema *vestibular*, localizado no ouvido interno, controlado pelo nervo vestibular, que mantém o equilíbrio do corpo capaz de reconhecer a força gravitacional.¹³ Por meio deles, entra-se em contato com alguma coisa. Neste instante, cria-se uma imagem diante da qual ocorre uma reação física do corpo e a respeito da qual eventualmente formula-se algo com palavras e gestos. “A intuição é a unidade indiferenciada da percepção do real e da imagem

¹¹ Palavras como intuição, experiência estética, juízo estético, discurso, valor, distanciamento, surpresa, convenção e inovação são dada a uma audiência não necessariamente acostumadas a elas.

¹² Cf. KIPNIS, Jonathan. The Immunologic System: The “Seventh Sense”. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5789422/>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

¹³ A intenção aqui ainda é apresentar uma experiência sensível de modo geral. Cf. MACROUS, I.; CARRIOT, J. & SIMONEAU, M. “Learning to Use Vestibular Sense for Spatial Updating is Context Dependent”. Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/s41598-019-47675-7>>. Acesso em 30 abr. 2023.

simples do possível.” (CROCE, 2016.) Nela estão contidas *perceber* e *dizer*:¹⁴ Perceber é condição imediata decorrente de contato do corpo com algo, guiado por cores, figuras, volumes, cheiros, calor, textura, sabor, que causa aumento do fluxo sanguíneo, respiratório e excitação mental e corpórea. De modo geral, essa imagem retém a atenção do corpo por algum tempo que, ao notar uma diferença com imagens conhecidas ligadas à sobrevivência ou à sensação de prazer, ou desprazer, reage. A avaliação dos efeitos da nova imagem envolve eventualmente risco ou oferece condições para usufruir de sensações, sentimentos e emoções – imagens secundárias que são correspondências formais da experiência física. Esse processo ocorre por seleção, comparação, combinação e exclusão do contato do corpo com o mundo. E o dizer por palavras ou gestos é estabelecer algum nível de consciência à reação que é reduzido à unidade de uma conclusão que recupera cada passagem do processo, às vezes, apropriado de modalidade discursiva.

A caracterização do sujeito da experiência e do que é observado se modifica em relação ao conjunto de experiências acumulado do que é experimentado. Aqui, não está em questão uma pessoa qualquer ou uma situação de sobrevivência, mas experiência estética de um crítico de arte em relação a trabalhos de arte. Ao dizer isso já se inclui um certo conjunto de valores que caracterizam o crítico por seu saber, e a experiência estética particular, por um tipo de coisa chamada arte. O crítico pode ser caracterizado por ser alguém que dispõe de experiência abrangente do contato com obras de arte tanto do ponto de vista teórico quanto prático. Ele possui ferramentas que lhes permite comparar e estabelecer relações entre obras, processos técnicos e significados, utilizando de conhecimentos de áreas, às vezes estranhas às artes, como história, antropologia, filosofia, psicologia etc., capaz de avaliar a produção material e o processo de significação de diferentes linguagens artísticas, como literatura, artes visuais, pintura, escultura, arquitetura etc., assim como exprimir essa experiência por meio de fala ou texto escrito. A coisa, o objeto, o trabalho, o trabalho de arte, a obra, a obra de arte é o produto de uma atividade que se diferencia de outros fazeres no conjunto da sociedade. Essa atividade pode ser caracterizada por seu fazer, por aquele que faz, e/ou pelos produtos que suprem necessidades humanas, mas não estão exclusivamente ligadas à necessidade, mas que, ao fim e ao cabo, estão ligadas também ao reconhecimento das formas da sensibilidade e da consciência, além de em si serem continente de diversos saberes. Isso porque seus produtos engendram representações naturais, como a de uma flor; ou humanas, como o belo. A diferença entre essas duas formas de representação é obnubilada pela ritualidade das práticas artísticas e sociais que desnaturalizam o elemento natural e evidenciam o modo de vida e o

¹⁴ Vf. CROCE, B. “Intuição e expressão”. *Estética Como Ciência da Expressão e Linguística Geral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2016. p. 29.

entendimento que o ser humano possui da natureza, da sociedade e de si próprio. Nesse sentido, o desenvolvimento técnico e tecnológico impulsionam a arte a produção de mudanças que cada vez mais afastam-na do sentido primário, afastado da sobrevivência, e introduzem nela um certo caráter autônomo, isto é, descolado de outras atividades humanas comunitárias, a tornando uma atividade em si. Aquele que se vale de tais práticas é chamado artista e, nessa medida, se destaca do uso da tinta pelo pintor de parede, da madeira pelo marceneiro e da pedra pelo pedreiro. O que torna essa atividade autônoma é o fato de ela estar associada a mitos, histórias, acontecimentos, narrativas. Tais coisas são repositórios de tradições transmitidas em imagens, gestos, palavras, em suma, costumes. Há neles, contudo, condensados uma inversão do sentido cotidiano da linguagem. Isto é, se a língua recorta o mundo e permite uma relação de mediação do cotidiano que pode ser caracterizado pela simplificação e por sua aplicação direta, as linguagens artísticas são assumidas como meios que podem enriquecer os seus produtos e assim preservar um conjunto de palavras que não são simplesmente próprias às coisas, mas como as coisas são percebidas por meio de convenções da maneira mais sofisticada possível.

Mitologias, histórias, antropologias, filosofias, psicologias são modos de ordenar o conhecimento que fazem mundo e que se estruturam narrando e fazendo narrar e ao deslocarem-se de um ponto a outro do acontecimento à sua cristalização favorecem a sobrevivência da espécie humana *sapiens*.¹⁵ Tudo isso está expresso nos usos e costumes de uma espécie animal que desenvolveu técnicas, tecnologias, artes ligadas a valores, convenções, interdições, tabus. Esses valores muitas vezes estranhos àquilo que é nomeado revelam modos de vida, e é o reconhecimento geral que permite a legibilidade de um conjunto de objetos e que faz com que esse mesmo conjunto seja ou não reconhecido como obra de arte, objetos que se distinguem dos demais objetos da cultura. A tarefa do crítico – como a do governante, do filósofo, do pajé, do ialorixá, do padre, do professor – é justamente preservar, transmitir e avaliar como essas artes, fazeres, processos, objetos, costumes e valores, que podem ser lidos em épocas diferentes, segundo diferentes pressupostos ou dentro de uma mesma época, se preservam ou não. Então, quando o crítico de arte emite alguma palavra do do que seu corpo percebeu, está articulando um certo modo de contar de um artista, associando à maneira como ele próprio se relaciona com o mundo, situado em espaço e tempo definidos.

¹⁵ HARARI, Y. *Sapiens. Uma Breve História da Humanidade*. Edição comemorativa dos 10 anos. Versão digital. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. pp. 525. Menciona-se diretamente esta obra – um best-seller – a respeito do gênero humano para mostrar que a questão perpassa, ao mesmo tempo, questões de sobrevivência ligada à natureza e processos de cultura.

Essa análise pode incidir com mais força e abrangência na experiência externa daquilo que caracteriza objetivamente uma obra – formas, luzes, sombras, cores, composição e temas – ou nas impressões individuais da pessoa – sensações, emoções, sentimentos. Ou, ainda, pode vincular as duas perspectivas. Quando uma e outra entra em acordo espontâneo estabelece-se que esse objeto seja uma obra de arte. Esse processo ocorre por comparação e surge em contato com a obra. É essa observação da arte que compõem um imaginário crítico. As consequências da avaliação pública de uma obra podem não ter qualquer efeito ou ter um impacto considerável. Importante, por enquanto, caracterizar que essa avaliação, apesar dos elementos objetivos e eivada de elementos particulares e pessoais, quando dada à público não dizem respeito somente à obra, mas também à intuição na experiência estética do crítico.

1.2 Primeiras formulações de Clement Greenberg

A primeira elaboração a respeito da intuição na experiência estética aparece no artigo “Vanguarda e Kitsch” (Partisan Review, 1939),¹⁶.

Uma mesma civilização pode produzir simultaneamente duas coisas tão diferentes quanto um poema de T.S. Eliot e uma canção de cabaré; uma pintura de Braque e uma capa do *Saturday Evening Post*. Todos os quatro são da ordem da cultura e, claramente, partes da mesma cultura e produtos da mesma sociedade. A conexão entre eles, porém, parece terminar aqui. Um poema de Eliot e um poema de Eddie Guest – que perspectiva cultural será ampla o bastante para nos permitir situá-los numa relação esclarecedora entre si? O fato de tal disparidade existir no âmbito de uma mesma tradição cultural, que não foi nem é posta em questão – indica que essa disparidade faz parte da ordem natural das coisas? Ou será ela algo de inteiramente novo, e específico de nossa época?

A resposta envolve mais do que uma investigação estética. Parece-me necessário examinar mais de perto e com mais originalidade do que se tem feito a relação entre a experiência estética como ela é compreendida pelo indivíduo específico – não o indivíduo em geral – e os contextos históricos e sociais em que essa experiência ocorre. (GREENBERG, 2013. p 27.)

Ao perguntar a respeito da perspectiva que fosse ampla o bastante para compreender um poema de T.S. Eliot e uma canção de cabaré, Greenberg tateia os limites da cultura e da percepção, e mostra a que distância pretende situar cada objeto, bem como indica a seleção daqueles que devem estar presentes na cultura. A distância a que se pode dispor um poema de T.S. Eliot e uma canção de cabaré ou de Tin Pan Alley¹⁷ oferece os termos do problema:

¹⁶ *Partisan Review* foi uma revista dedicada principalmente à política, segundo uma leitura de Marx, mas também à literatura, à arte e à cultura, que circulou em seus melhores tempos com tiragem de 8000 exemplares, em Nova York de 1934 a 2003. Orientada inicialmente por uma proposta progressista de esquerda até 1936, quando interrompida, foi retomada no ano seguinte por outros editores que se fazem críticos ao governo de Joseph Stalin, passando pouco a pouco ao centro e à direita. Nas décadas de 1950 e 1960, teve apoio financeiro da CIA (Agência Central de Inteligência) (SAUNDERS, 2008).

¹⁷ Tin Pan Alley é o som de uma música estridente produzida num beco. Refere-se a West 28th Street em Nova York, onde músicos de jazz afinavam seus pianos e onde se fixaram mais tarde muitas das grandes

atenção, experiência estética, distanciamento, crítica, arte, história, cultura. E sugere ainda que se deve afastar a estética como campo abstrato na medida que procura dar validade e, principalmente, *consequência* a uma experiência particular, por meio da crítica de arte. Pois se trata de um único e mesmo ato: produzir limites para crítica de arte e criar critérios para a experiência estética. Greenberg utiliza o discurso da crítica de arte para abordar a experiência particular, supondo que a estética estaria ocupada com formulações distantes de um efeito prático. A originalidade que Greenberg reivindica refere-se à apresentação de um recorte, uma categoria de análise e a articulação de um conjunto de palavras ao público: intuição, experiência estética, juízo estético, discurso, valor, distanciamento, surpresa, convenção e inovação. Desse modo, ele cria condições para pensar a experiência estética. Por isso, a resposta à pergunta a que distância se deve dispor dois objetos na mesma cultura exige não apenas um distanciamento, mas um deslocamento da atenção – por parte do crítico – de um universal situado no campo da cultura até a experiência estética particular, aproximando a sua experiência particular da experiência comum. Isto é, o que está em questão mais do que a formulação de uma teoria original do gosto é a produção de um laço social em que o grupo de leitores da *Partisan Review* pudesse sentir contemplado e reconhecido.¹⁸

Greenberg discrimina dois processos de produção e relaciona públicos diferentes aos respectivos produtos, tendo em vista os impactos da urbanização e da industrialização na relação capital-trabalho. Para ele, a vanguarda é composta por um conjunto de seres pensantes e de obras valiosas, capaz de manter um passado e depurá-la daquilo que já não serve, a fim de manter o que possui de mais significativo; e o kitsch é um produto da “alfabetização universal” industrial urbana que fornece na imitação os efeitos de maneira facilitada cuja reprodução ocorre por meios mecânicos. Um dos problemas que decorre da comparação apresentada é a excessiva valorização da “vanguarda” e a depreciação do “kitsch”: Eliot como exemplo modelar da poesia, da cultura e da crítica; e o kitsch como som desagradável de uma experiência estética incompleta tanto pelo produto quanto pelo consumidor. A comparação opera também uma estratificação dos públicos mais que do que um recorte de classe, estabelece uma diferença artística efetiva, uma vez que o primeiro é tido como verdadeiro, por manter saberes, técnicas e coisas, como análogos da verdade e do real; e o segundo, como falso, por imitar efeitos e ser uma espécie de fantasia ruim. De um lado, constitui-se um espectador com condições e ferramentas de se apropriar e apreciar a

gravadoras.

¹⁸ Com a palavra laço, pretende-se descrever a produção de uma articulação de relações variadas entre bens de produção industrial e bens simbólicos, por meio da máquina, das mãos de artesãos e artistas.

vanguarda, grupo do qual Greenberg se sentiu parte; e, de outro lado, o consumidor, que não dispõe das mesmas condições e ferramentas, tampouco goza de alguma satisfação sem compreender muito bem as consequências advindas dessa exposição sobre sua sensibilidade. Fato é que tal estratificação definiu o espectador em geral pelo lugar que ocupou e pela maneira como tomou parte no conjunto da sociedade. (RANCIÈRE, 1995.) Segundo Greenberg, a alta cultura, a vanguarda, era uma propriedade da classe dominante, e o entretenimento oferecido aos demais grupos.

As massas sempre permaneceram mais ou menos indiferentes à cultura no processo de seu desenvolvimento. Hoje essa cultura [“alta cultura”] está sendo abandonada por aqueles a quem realmente pertence: nossas classes dominantes, pois é a elas que a vanguarda pertence. (FERREIRA & COTRIM, 1997, p. 31.)

As condições dessa experiência estética envolvem a arte. Porém, envolvem também política, que assume dois significados, ligado à intuição e às instituições. Por um lado, o crítico desempenha o papel público de fornecer uma mediação entre a sensibilidade e as coisas. É esse reconhecimento do valor do trabalho que transforma as coisas em objetos, objetos de valor e obras de arte. O exercício crítico contínuo qualifica a natureza da associação do fazer ao pensar, ao tornar ato, aquilo que, em potência, existe na vida daqueles que participam de uma sociedade, cuja consequência é a constituição de um laço social. Esse laço fornece os princípios da dinâmica das relações de valores sociais, políticos e econômicos. Por outro lado, as instituições, como museus, galerias e centros culturais são responsáveis por manter, exibir, proteger, restaurar e principalmente mediar um certo modo de relação modelar entre intuição individual e as obras que adquirem caráter permanentemente público. Ao fazer parte do “acervo”, as obras tornam-se oficiais, por meio de práticas e discursos performativos que obedecem a um certo modo de perceber e julgar segundo valores. Então, aquilo não pertence às instituições, no limite, é como se não existisse. No Brasil, os museus têm uma importância periférica, mas têm realizado um esforço para obter relevância com base em problemas de representação de populações pouco ou nunca representadas, como negros, indígenas, mulheres e populações LGBTQIAP+. Um dos vieses desse esforço é a criação de programas educativos que visam a aproximar o público do acervo em uma exposição.¹⁹ Não é incomum pessoas que não tenham o hábito de frequentar museus relatarem uma experiência reveladora em uma visita esporádica. Assim, seja individualmente pelo crítico, seja

¹⁹ Desde pelo menos 2018, o Masp tem realizado um esforço de produzir sistematicamente uma revisão dos critérios avaliativos da instituição e de ampliar o diálogo com o público. É resultado desse esforço as exposições: *Imagens do Aleijadinho*, *Histórias Afro-Atlânticas*, *Sonia Gomes: Ainda Assim Me Levanto* e uma série de publicações do mesmo ano. Tais publicações informam, reavaliam e estabelecem um ponto de vista crítico em relação à posição do museu nos seus anos de atuação.

institucionalmente pelo museu, as mediações que se criam tornam-se pedagogias da experiência imediata que se estende mais amplamente para a vida cotidiana. Isso afeta o modo como se faz escolhas e estabelece critérios e valores a serem privilegiados.

Como hoje se nota um processo em curso de profissionalização do mercado de arte no Brasil, no final dos anos 1930, Greenberg encontra um ambiente artístico em formação nos Estados Unidos, um espaço pouco valorizado por seus pares de *Partisan Review*, mas profícuo para exercer a crítica de arte, profícuo tanto no que diz respeito ao que se tinha por fazer quanto pelo que criava de interesse. Por isso, Greenberg destaca ao final da passagem que é necessário fazer um outro recorte, que não é necessariamente novo, mas produtivo para avaliar a experiência estética, por isso aproxima a própria experiência por meio de um discurso direto da experiência comum.

Em “Rumo ao mais novo Laocoonte” (1940), há o segundo passo da noção de experiência estética, pelo qual Greenberg reforça uma razão histórica da arte abstrata. Ele parte da comparação entre música, pintura, escultura, literatura como modelo. Nota que sempre há uma tendência de uma das linguagens ser imitada pelas demais pelos efeitos. E conclui que o esforço para imitar os efeitos causa prejuízos às convenções e um enfraquecimento das linguagens como tais. Neste texto, Greenberg preserva a linha construída em “Vanguarda e Kitsch”, acrescentando um elemento da experiência estética que, neste caso, é a concepção de pureza: “Pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica.” (FERREIRA & COTRIM, 1997, p. 53) E, a seguir, mostra de que modo a imitação dos efeitos pode ser prejudicial, já identificado por Lessing no século XVIII:

Lessing, em seu *Laokoon*, escrito na década de 1760, identificou a presença de uma confusão das artes tanto prática quanto teórica. Mas viu os seus efeitos prejudiciais exclusivamente em termos de literatura, e suas opiniões sobre as artes plásticas apenas exemplificam os típicos equívocos de sua época. Ele criticou os poemas descritivos de poetas como James Thomson, vendo neles uma invasão dos efeitos da poesia pela pintura, tudo o que conseguiu foi condenar pinturas alegóricas que requeriam uma explicação e quadros como *O Filho Pródigo*, de Ticiano, que incorporam “dois pontos necessariamente separados do tempo num único e mesmo quadro”. (FERREIRA & COTRIM, 1997, p. 49)

Greenberg então descreve como se deu a passagem da imitação à abstração associada às sensações, ligando intuição, autonomia e “pura forma”: “Há um esforço comum em cada uma das artes para expandir os recursos expressivos do meio, não para expressar ideias e noções, mas para expressar imediatamente sensações, os elementos irredutíveis da experiência” (FERREIRA & COTRIM, 1997, p. 51 e 52.) e completa:

Mas foi só quando o interesse pela música levou a vanguarda a considerá-la como um *método* de arte, não como um tipo de efeito, que encontrou o que estava procurando. Descobriu então que a vantagem da música residia sobretudo no fato de ela ser uma arte “abstrata”, uma arte de “pura forma”.²⁰ E era assim por ser incapaz, objetivamente, de comunicar qualquer outra coisa senão uma sensação, e porque essa sensação não podia ser concebida em quaisquer outros termos senão os do sentido pelo qual penetrava na consciência. [...] Só aceitando o exemplo da música e definindo cada uma das outras artes unicamente nos termos do sentido ou faculdade que percebe seu efeito e excluindo de cada arte tudo que é inteligível nos termos de qualquer outro sentido ou faculdade, é que as artes não musicais poderiam atingir a “pureza” e a “autossuficiência” que desejavam; ou melhor, que desejavam na medida em que eram artes de vanguarda. (FERREIRA & COTRIM, 1997, p. 53)

O mesmo passo é encontrado no Laocoonte de Lessing, no capítulo IX, em relação à autonomia da arte.

Quando se quer comparar o pintor e o poeta em casos particulares deve-se levar em conta antes de tudo se ambos tiveram a sua liberdade total, se ambos puderam trabalhar visando ao supremo efeito de sua arte sem nenhuma coação externa.

A religião constituía frequentemente uma tal coação externa para o artista antigo. A sua obra destinada à veneração e ao culto não podia ser sempre perfeita como se ela tivesse tido por um intuito apenas o deleite do observador. A superstição sobrecarregava os deuses com símbolos e o mais belo deles não foram venerados em toda parte como os mais belos. (LESSING, 1996, p. 155)

Ao que Marcio Seligman Silva, comenta

Essa afirmação tipicamente iluminista, da necessária independência das artes com relação à religião e a todo tipo de superstição, deve ser compreendida, nos termos de Luhman, dentro de um movimento de autonomização do “sistema das artes”, em oposição às demais instâncias sociais, políticas, religiosas etc., e perpassa a fundamentação da Estética como disciplina autônoma. A formulação desse campo das artes teve seu auge na obra de Karl Philipp Moritz, com a diferença de que neste último – contrariamente a Lessing – a autonomia da esfera do estético implicava também uma superação do conceito de *mimeses*; (LESSING, 1996, p. 155.)

Porém, apesar da incursão na história, filosofia e crítica de arte, é de interesse o trecho destacado abaixo que encerra o artigo onde recorta de toda investigação a própria experiência estética:

Vejo que não apresentei nenhuma explicação para atual superioridade da arte abstrata. Assim, o que escrevi tornou-se uma apologia histórica da arte abstrata. Argumentar a partir de qualquer outra base exigiria mais espaço do que disponho, e envolveria uma incursão pela política do gosto para usar

²⁰ “Se esta subjetividade deve, na música, por assim dizer, chegar ao seu pleno direito, então ela deve se soltar de um texto dado e tomar o seu conteúdo, o curso e a espécie da expressão, a unidade e o desdobramento de sua obra, a execução de um pensamento principal e uma inserção e ramificação episódica de outros etc. puramente a partir de si mesma e, nisso, na medida em que aqui não é invocado o significado do todo por meio de palavras, limitar-se aos meios puramente musicais” (HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, p. 336. Werke, 15, Suhrkamp, p. 214).

uma expressão de Venturi – da qual não há saída – no papel. *Minha própria experiência da arte me obrigou a aceitar a maioria dos padrões de gosto a partir dos quais a arte abstrata se originou, mas não sustento que sejam os únicos padrões para toda a eternidade.* (FERREIRA E COTRIM, 1997, p. 58. Grifo nosso.)

Greenberg é explícito ao dizer que apresentou tão somente uma “apologia histórica” e que sua experiência precária da arte concorda com padrões estéticos herdados de convenções do passado que não são imutáveis, mas que se perpetuaram. Isto é, não fez o esforço de justificar sua política do gosto, o que pode, entre outros fatores, tê-lo levado a não incluir o artigo na mais conhecida de suas publicações, *Arte e Cultura*, de 1961, uma vez que as convenções de gosto não são necessariamente autoevidentes, tampouco permite qualificá-lo como melhor, o que justifica sua função não como aquela que visa a convencer, mas de conduzir o leitor às condições de apreciação, que envolvem gosto, recursos e capacidade analítica.

Em “Pintura modernista” (1960), Greenberg dizendo que empresta a noção de autocrítica de Immanuel Kant (1724-1804),²¹ aprofunda a noção de experiência estética.

Segundo Greenberg, “A civilização ocidental não é a primeira a voltar-se para o exame de seus fundamentos, mas a que levou mais longe esse processo”. (FERREIRA & COTRIM, 1997, 101) E acrescenta a definição de modernismo: “A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entricheirá-la mais firmemente em sua área de competência.” (FERREIRA & COTRIM, 1997, 101) Nesse esforço de depuração, há uma revista dos métodos e dos significados que se concluí com o reconhecimento da necessidade e continuidade das convenções, da limitação individual das linguagens em nome da “pureza” e da “autocrítica”, criando um conjunto de valores para o julgamento daquilo que não fosse, nem parecesse aquilo que não fosse. Esses mesmos critérios poderiam ser usados pelos indivíduos para sua própria vida, a fim de avaliar seu lugar e como era parte e tomava parte no corpo da sociedade.

²¹ Segundo Rosa Gabriela de Castro Gonçalves, “O esforço modernista pela delimitação dos meios próprios de cada disciplina voltou a ser explorado por Greenberg num texto de 1972, “A necessidade do formalismo”, onde Greenberg, a partir de uma perspectiva histórica, enfatiza os vínculos entre modernismo e formalismo. Aqui, Greenberg pretende mostrar que o modernismo não constitui uma ruptura radical com a arte anterior, mas um movimento “dialético”, que estabelece uma continuidade com esta arte, mais precisamente, “uma continuidade com os padrões estéticos mais elevados do passado”. A aparência de ruptura radical se deveria ao aspecto “rigoroso, sóbrio e frio” do modernismo, que decorre precisamente da autoconsciência da necessidade de delimitar a natureza dos meios expressivos levando, por sua vez, a uma exaltação dos aspectos técnicos e artesanais do fazer artístico.” (GONÇALVES, R. G de C. *Forma e Gosto na Crítica do Juízo*. Tese, Doutorado em Filosofia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.)

Por fim, nessa primeira elaboração de experiência estética, concordando de maneira modulada e atenuada com os argumentos apresentados em “Vanguarda e Kitsch” e “Rumo ao Mais Novo Laocoonte”, Greenberg reitera:

O que precisava ser mostrado era o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas, ao mesmo tempo, iria consolidar sua posse dessa área.

(...)

A arte realista, naturalista, havia dissimulado seus meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para arte. (FERREIRA E COTRIM, 1997, p. 102)

Eis a razão formal pela qual Greenberg ficou conhecido, pela caracterização da linguagem e dos meios que a viabilizam, uma análise objetiva das características formais da obra, conteúdo do continente da experiência estética e parte daquilo que se pode objetivar na arte.

1.3 Crítica em debate

Em geral, críticos contrapõem-se a Greenberg, utilizando abordagens em que o elemento artístico e estético não tem o mesmo lugar nem a mesma materialidade. Um dos embates mais conhecidos e com mais consequências deu-se com Harold Rosenberg. Em um dos episódios, esteve em questão a caracterização da nova pintura abstrata norte-americana, da qual foram selecionados dois artigos de Rosenberg: “American Action Painters” (1952) e “*Action Painting: Crises e Distorções*” (1961).

No primeiro texto, o fio condutor é uma certa noção de categoria em vista de um movimento particular já totalmente abstraído de sua materialidade e considerado sob o universal, situado no âmbito da cultura, em relação à tradição e ao modo como os movimentos são tomados historicamente.

O que faz qualquer definição de um movimento em arte duvidoso é nunca se encaixar aos artistas mais sofisticados do movimento – certamente não tão bem quanto consegue obter sucesso em relação aos artistas mais característicos. No entanto, sem a definição, algo de essencial nesses melhores está perdido. A tentativa de definir é como um jogo no qual você não pode alcançar o objetivo em relação ao ponto inicial, mas pode apenas se aproximar dele a cada lance para capturar algo em relação ao ponto anterior. (ROSENBERG, 1952, p.22. Tradução nossa.)

Nele, estão presentes mais do que o que é posto como evidência, a categoria, principalmente uma recusa tácita a muitos dos novos pintores abstratos norte-americanos.

Entre outras recusas, há uma dificuldade que reside, sobretudo, na tentativa de formulação que ocorre *enquanto* essa tendência ainda se encontrava ativa nos Estados Unidos.

Contudo, o texto de Rosenberg sempre bem colocado, elegante e comedido prima por não nomear, não expor em *excesso* seu próprio ponto de vista ou de expor qualquer outro, dando ênfase a elementos *dignos* de algum tipo de consideração universal. Esse universal norte-americano de como se elabora a formulação, já bem distante do modo como as pessoas pensam, busca estabelecer uma razão histórica e não estética da arte, que Rosenberg vira surgir com Pollock, se referindo aparentemente a de Kooning. Tal elaboração consciente e bem-acabada vinha acompanhada de noção de práticas daquilo que constitui uma escola, apresentada com léxico crítico apropriado.

Esta pintura não constitui uma escola. Para formar uma escola nos padrões modernos, é necessário não apenas uma nova consciência da pintura, mas também uma consciência dessa consciência – e até mesmo uma insistência em certas fórmulas. Uma escola é o resultado da ligação da prática com a terminologia – pinturas diferentes são afetadas pelas mesmas palavras. Na vanguarda americana, as palavras, como veremos, não pertencem à arte, mas aos artistas individuais. O que eles pensam em comum é representado apenas pelo que fazem separadamente. (ROSENBERG, 1952, p. 22. Tradução nossa.)

A formulação de uma escola, para Rosenberg, dependia da disposição do artista individualmente que – como em todos os campos da vida, das ciências e das artes no século XX – deveria oferecer a apercepção pela atividade do corpo e do espírito, em outras palavras, isso viria de como se pensa a ação no processo e não da capacidade de incorporar a forma ao produto. A tela seria então a “arena” da ação, onde haveria de se dar o “acontecimento”, a expressão manifesta. Soma-se a isso, a justificativa do estilo que acontece antes da consubstanciação da forma na imagem. Uma maneira burguesa de colocar de lado o fazer manual e construir uma hierarquia na qual o pensamento está acima dos braços. “Ela [a representação] teve de existir em outro lugar – antes de chegar à tela, e a tinta foi o meio que Rembrandt encontrou para trazê-la até aqui. Agora, tudo deve ter estado nos tubos, nos músculos do pintor e no mar de cor creme no qual ele mergulha. (...) Para o pintor, deve ser uma surpresa. Nesse estado de espírito, não há sentido em um ato se você já sabe o que ele contém.” (ROSENBERG, 1952, p. 22)

E, adiante, apela à tentativa de formulação das condições do universal por meio da história do tema.

A nova pintura norte-americana não é “arte pura”, pois a retirada do objeto não foi feita por uma questão estética. As maçãs não foram retiradas da mesa para dar lugar a relações perfeitas de espaço e cor. Elas tiveram de ser retiradas para que nada atrapalhasse o ato de pintar. Nesse *gesto* com

materiais, a estética também foi subordinada. Forma, cor, composição, desenho são auxiliares, dos quais qualquer um – ou praticamente todos, como foi tentado, logicamente, com telas sem pintura – podem ser dispensados. O que importa sempre é a *revelação* contida no ato. Deve-se ter como certo que, no efeito final, a imagem, independentemente do que esteja ou não nela, será uma *tensão*. (ROSENBERG, 1952, p. 23. Tradução e grifo nossos)

Auxiliares ou não, residuais ou indiciais, a pintura não existe sem marcas ou manchas de um agente ativo sobre uma superfície, com as quais uma certa audiência tem contato, assim como em relação ao texto o leitor somente tem compreensão de uma consciência produtora ao ver signos e sua relação sobre a superfície do que quer que seja. Na pintura, o ato fundamental é pintar, com o qual os pintores e o espectador em geral mantêm-se em contato restrito. No entanto, o que se pretende mediar sem a pintura? A *intenção do gesto* apresentado verbalmente ou a efetividade da obra que se entrega aos sentidos? O pensamento individual ou um elemento no interior de uma corrente de práticas que, por mais diferente, seja capaz de estabelecer um diálogo entre um e outros? Do modo que for, o que se faz notar é que tanto Rosenberg quanto Greenberg parecem estar atrás da formulação de perguntas semelhantes, que envolvem a justificativa da abstração e da autonomia da arte, Greenberg situando a ênfase nos meios e Rosenberg situando a ênfase no artista, até por isso as respostas parecem próximas uma das outra, embora suas linhas respectivas tenham conduzido a direções aparentemente tão distantes tanto crítica quanto artisticamente.

Entre as semelhanças, deve-se destacar o lugar e o papel da crítica (mesmo antes que a Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA, estivesse se organizando). Para Rosenberg, a crítica parecia contemporizar com o artista, sendo leniente com o gênio romântico, ao reivindicar novos critérios que tornavam possível considerar mais o processo que o produto.

A crítica deve começar reconhecendo na pintura as suposições inerentes ao seu modo de criação. Como o pintor se tornou um ator, o espectador deve pensar em um vocabulário de ação: seu início, duração, direção, estado psíquico, concentração e relaxamento da vontade, passividade ou espera. Ele deve se tornar um conhecedor das gradações entre o automático, o espontâneo e o evocado. (ROSENBERG, 1952, p. 23. Tradução nossa.)

Os movimentos de aproximação e afastamento crítico de Rosenberg em relação a Greenberg são tão cuidadosos quanto evidentes na passagem em que reúne expressões correntemente usadas por Greenberg para atacá-lo: “Em seu centro, o movimento de afastamento em vez do de *aproximação*. As *grandes obras do passado e do futuro* se tornaram igualmente nulas.”²² Isso serve para mostrar algo que estava presente na época e que

²² “At its center the movement away from rather than towards. The Great Works of the Past and the Future became equally nil.”

Greenberg recortou numa conhecida passagem de 1957 em que diz: “Algum dia terá de ser contado como o ‘antistalinismo’ abriu caminho para o que viria depois mais ou menos como ‘trotskismo’”. O que se coloca é uma disputa que hierarquiza no interior da crítica: estética e história, ou história e estética. Em sua formulação, Rosenberg procura pelas razões da crítica por meio de uma ética histórica ao passo que Greenberg busca na estética as razões do próprio objeto. O antistalinismo nos Estados Unidos, como em outras partes do mundo, levou a disputas internas do campo progressista e como essas disputas se deram na arte depende da maneira como o modernismo havia se assentado localmente. Para Rosenberg, ele estava conformado numa certa ideia de fim da arte e caracterizado pela valorização do estilo em detrimento da narrativa:

(...) o fim da Arte marcou o início de um otimismo com relação a ele mesmo como artista. O pintor de vanguarda norte-americano se lançou à extensão branca da tela como Ishmael, de Melville, foi para o mar. Por um lado, um reconhecimento desesperado da moral e da intelectualidade, exausto; por outro, a alegria de uma aventura sobre as profundezas nas quais ele poderia refletir a verdadeira imagem de sua identidade. (...)

Com base no fenômeno da conversão, o novo movimento é, com a maioria dos pintores, essencialmente um movimento religioso. No entanto, em todo caso, a conversão foi experimentada em termos seculares. O resultado foi a criação de mitos particulares.

A tensão do mito privado é o conteúdo de cada pintura de vanguarda. O ato na tela surge de uma tentativa de ressuscitar o momento salvador em sua “história”, quando o pintor se sentiu pela primeira vez, libertou-se do mito, do valor último do reconhecimento de si mesmo. Ou, quando tenta iniciar um novo momento, no qual o pintor perceberá sua personalidade total – mito do futuro pelo autorreconhecimento. (ROSENBERG, 152. Tradução nossa.)

A filiação de Rosenberg à linha de Hegel, em relação ao fim da arte, faz ver por contraste mais claramente algo que está em Greenberg, a reivindicação de Kant, em “Pintura Modernista”. Interessa circular, no entanto, a maneira como o retorno à metafísica está estruturado na convergência de um mito individual e do reconhecimento a quem ele diz respeito e a quem se dirige, ao povo. Se, para Greenberg, a forma era o que qualificava a obra de arte; para Rosenberg, na passagem da arte à filosofia no Espírito Absoluto,²³ o pensamento é o próprio caráter moderno: “A revolução contra o dado, do eu e do mundo, que desde Hegel forneceu à arte de vanguarda europeia as teorias de uma Nova Realidade, entrou novamente na América na forma de revoltas pessoais.” (ROSENBERG, 1952, p. 23. Tradução nossa.) Para qualificar essa metafísica, no entanto, Rosenberg mostra que, uma vez que a filosofia estaria pouco presente entre os pintores, o *processo* do fazer e não o próprio *fazer* em vista a um resultado é central (para eles, sem citar nomes, a pintura “é”). O processo é situado de

²³ Conforme se lê no final do terceiro volume da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, de Hegel.

maneira místico-religiosa entre a ciência do cristianismo e a “gang of kosmos”²⁴ de Walt Whitman, fosse tomar seu lugar no presente. O processo é o processo do artista que era tomado como atividade pedagógica para a arte e para a vida; Greenberg compreendia que a mediação deveria ser feita pela mediação crítica ao tratar a forma.

Em “*Action Painting: Crises e Distorções*”, artigo de 1961, Rosenberg inicia com a seguinte declaração: “A *action painting* não resolveu nenhum problema. Ao contrário, na melhor das hipóteses, permaneceu fiel à convicção que a originou: que o pior da crise incessante da arte são as propostas para resolvê-la.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 155.) A intenção do diagnóstico é situar a força política dessa tendência que já se encontrava em queda; e continua: “Nos anos 30, a arte norte-americana havia se tornado ativa, tendo de bom grado assumido uma responsabilidade política de transformação do mundo. Seu papel era participar da ‘educação das massas’.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 155.) Ao reafirmar a finalidade pedagógica da arte tornada ativa na década de 1930, Rosenberg descreve sua dimensão política, a seguir, relacionada ao âmbito social: “A pintura e a escultura deveriam finalmente superar seu isolamento boêmio e conquistar, à maneira clássica, um público de pessoas comuns.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 155.) O político e o social entram em lugar do fazer e do produto da arte como tais, sob a reivindicação da eliminação do elemento particular em detrimento do universal. O que procura responder a si mesmo com ironia dirigida a Greenberg: “Uma perspectiva fascinante – não fosse o fato de que a prática iria revelar que para educar as massas o educador deve ele próprio assumir a característica essencial das massas, o anonimato.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 155), para então caracterizar a arte de que está falando: “(...) a arte de mensagem social viu-se oscilando frágil entre a propaganda de estímulo à ação e o ideal estético de estilo pessoal.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 155) Tal elaboração serve para situar, mas principalmente para justificar a posição da arte após a guerra e o colapso da esquerda, situação que diluiu o combate último: “a arte [para Rosenberg] consistia unicamente no *desejo* de pintar e na *memória* das pinturas, e a sociedade, no que dizia respeito à arte, consistia no homem diante da tela”. (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 155. Grifos nossos.)

²⁴ Segundo Henry Nash Smith, em “Walt Whitman and Manifest Destiny” (*Huntington Library Quarterly*, aug., 1947, vol. 10, no. 4 (aug., 1947), pp. 373- 389.), “Walt Whitman era um entusiasmado nacionalista norte-americano e acreditava em confusas, mas empolgantes doutrinas do Destino Manifesto. Ele estava comprometido com a América contra a Europa e com o oeste americano contra o leste americano.” Para o poeta, que seguia Albert K. Weinberg, em sua monografia *Um Estudo do Expansionismo na História Americana* (Baltimore, 1935), “Na América, ‘haverá um homem coerente com o tumulto e o caos’, e os verdadeiros poetas do futuro, uma raça superior que suplanta os sacerdotes e outros guardiões da velha ordem, ‘bandos de kosmos e profetas em massa’, surgirão para proclamar uma nova ordem correspondente à grandeza da natureza no Novo Mundo.” (Traduções nossas.)

Rosenberg aproveita a ocasião para tecer uma crítica mordaz à abordagem da *action painting* apresentada por Greenberg, em “Abstração Pós-Pictórica”, atacando indireta e diretamente numa escalada que chega a ponto de chamá-lo pública e literalmente de “vendedor de informações de cocheira sobre o mercado corrente e futuro de obras primas”. (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 159) É relevante a caracterização que Rosenberg faz do expressionismo abstrato como *expressão* da crise de modo “extremamente criativ[o]”, sobre “a tela em branco [que] lhes oferecia uma possibilidade de ação que não fosse usada pela máquina”, (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 155 e 156), mostrando como seu caráter havia de se caracterizar: “A luta do artista para afirmar sua identidade aderi[do] à crise, sem mediação ideológica.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 156) e a pintura “torn[ada] o instrumento para o enfrentamento cotidiano da natureza problemática da individualidade do homem moderno.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 156) Trata-se do momento em que Greenberg deixa para trás a atuação como crítico e passa a ser agente de galerias, recriminado por Rosenberg: “O espírito comercial e o oportunismo profissional eram tratados com desdém, como é de se esperar. Se o antagonismo aos valores convencionais se interiorizara, substituindo-se, digamos o manifesto coletivo pelo debate entre marido e mulher, a autossegregação do artista em relação à ‘comunidade’ ainda era uma regra.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 156) Além da crítica pelo comércio de obras por quem seria responsável por mediar, está implícita também a crítica social (ou pessoal) pela adesão de Greenberg à terapia newtoniana,²⁵ no final da década de

²⁵ Segundo Rubinfeld, “Em dezembro desse ano [1961], a primeira filha de Greenberg e Jenny nasceu morta no Doctor’s Hospital, em Manhattan; “anencefálica”, disse Greenberg. A mãe de Jenny, Vera Van Horne, estava com Greenberg no hospital, quando ele recebeu a notícia. O bebê foi cremado no 22º dia, e ambos os pais sofreram muito com isso. Jenny entrou em terapia com um analista newtoniano recomendado por Ralph Klein, e Greenberg afogou a própria tristeza no trabalho.” (RUBENFELD, 1997. p. 235. Tradução nossa.) “Greenberg fez terapia com Ralph Klein de 1955 a 1961. Em 1965, voltou a fazer terapia com Klein. O impacto da terapia newtoniana na vida privada de Greenberg, bem como na sua vida pública, não pode ser superestimado: ‘Eu estava como que renascido. Foi o acontecimento mais importante da minha vida. Antes disso, nunca consegui levar a sério os meus sentimentos, os meus impulsos. Estava sempre olhando para o mundo para me orientar (...) Ralph Klein deu uma reviravolta na minha vida.’ Não seria exagerado dizer que, após o final dos anos 1950, o comportamento de Greenberg no mundo da arte só pode ser entendido neste contexto.” (RUBENFELD, 1997. p. 284. Tradução nossa) “Os newtonianos combinavam saúde mental com idealismo de esquerda e valores antistablistment que varreram o país [Estados Unidos] nos anos de 1970. Em nome da saúde mental, eles cortaram laços com família e amigos de infância. Greenberg claramente adotou essas ideias. Antes da terapia, ele participava de reuniões familiares, via seus irmãos ocasionalmente e seu pai pelo menos uma vez por mês. Ele comprou o carro do pai para as viagens de carro de que ele e Helen [Frankenthaler] gostavam de fazer. Após a terapia, suas relações com a família se tornaram tão distantes que sua filha, Sarah, nascida em 1963, mal conhecia o lado paterno da família: ‘Quando íamos ver o pai do meu pai, era muito frio e distante. Lembro de que meu pai o chamava de ‘Pa’, e eu sempre ficava surpresa ao me lembrar que meu pai tinha um ‘Pa’. Nunca houve nada entre eles. Ele morava a apenas oito quadras de nós, mas acho que só fomos vê-lo duas ou três vezes. Não me lembro de ter visto meu pai sentir qualquer tristeza quando seu pai morreu. (...) Até hoje, mal sei o nome dos meus primos. Mas era assim que meus pais queriam. Acho que muito disso teve a ver com (...) o tipo de análise pela qual meu pai estava passando.’” (RUBENFELD, 1997. p. 284. Tradução nossa.)

1950, que pregava o desapego do passado e a liberdade conjugal. A disputa entre os dois críticos era política, social e pessoal. (RUBENFELD, 1997)

O que Rosenberg mostra é como a ruptura do artista com a classe média e a recusa em assumir uma moral mais clara resultou no apagamento do próprio movimento do expressionismo abstrato.

A expressão revolucionária “pôr fim a” foi ouvida com frequência e força de *slogan*. A total eliminação do tema identificável foi o primeiro (...) depois veio “pôr fim” ao desenho (Em algum ponto dessa trajetória a própria *action painting* foi eliminada). Num fervor de subtração, a arte foi desmantelada, elemento por elemento, e as partes jogadas fora. Como na lapidação de diamantes, o essencial era saber onde cortar. (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 157)

Apesar da ironia cáustica e do ressentimento presentes em todo o texto ao modo desejante de algo difuso que se pautava numa autorrealização melancólica, Rosenberg afirma ao final “Os pintores dessa corrente mantiveram-se fiéis à tradição do ser humano como tema supremo da pintura. Todos os movimentos artísticos são movimentos rumo à mediocridade para os que se contentam em se deixar levar por eles. As premissas da *action painting*, continuam válidas para os novos começos individuais.” (FERREIRA e COTRIM, 1997, p. 162) Isto é, o estilo capaz de levar adiante a tradição artística, por meio da interpretação da história, modifica o passado, o presente e o futuro.

A resposta de Greenberg não se apresentou imediatamente. Somente em 1962 é publicado “Como a Escrita de Arte Adquire sua Má Reputação”²⁶ – hoje disponível no volume IV de *The Collected Essays: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Nele, Greenberg mostra como o artigo de Rosenberg é lido na Europa, efeito de recuperação pelo Sr. Lawrence Alloway,²⁷ cujas consequências dessa recuperação não são pequenas. “As noções do Sr. Rosenberg parecem ter-lhe oferecido o tipo certo de explicação de arte subversiva e futurista e propriamente norte-americana que Pollock parecia representar.” (GREENBERG, 1962. Tradução nossa.) Dando nomes e fatos, situados em espaços e tempos determinados, Greenberg se dirige diretamente ao Sr. Rosenberg e aos demais críticos,²⁸ mostrando como as

²⁶ Disponível em tradução para o português ao final deste trabalho.

²⁷ “(...) por culpa de um jovem crítico de arte inglês chamado Lawrence Alloway. Quase dois anos após seu aparecimento original, Sr. Alloway o resgatou o artigo do Sr. Rosenberg e pôs as ideias e os termos em efetiva circulação. Não é que o Sr. Alloway fosse um opositor da arte ‘extremista’. Pelo contrário, era um fervoroso defensor dela, e especialmente a de novo tipo americano – sendo, em todo caso, um defensor igualmente fervoroso, praticamente um sectário defensor, da maioria das coisas norte-americanas.”

²⁸ “Dois ou três pintores próximos de Pollock no início da década de 1950, mas que pintavam numa direção bem diferente, queixavam-se do “ato” e diziam que o que importava não era que sua arte fosse apreciada e reconhecida, mas simplesmente realizar o “ato” de fazer boa arte; o que acontecia depois disso era de pouca importância; por tudo o que lhe interessava, um deles teria contado que seus

interpretações dos críticos ingleses, à exceção de Patrick Heron, eram fruto do pouco contato com a nova pintura abstrata norte-americana ao deslocar do que parecia uma alusão a Kooning e que na verdade se tratava de Pollock. Toda essa situação resultava, para Greenberg, numa espécie de absurdo, confusão, disparate, “farsa teatral”, que deixa a nu o problema do instante da enunciação nos Estados Unidos e como ele é tomado quando enunciado ou categoria analítica na Europa.²⁹ Como editor e crítico, Greenberg era atento à construção do discurso e mostrava que sem base concreta pouco ou nada se pode pensar a respeito de qualquer coisa e como se compreende um fenômeno particular.

1.4 Greenberg e limites da crítica

1.4.1 Greenberg e Duchamp

O que pelo menos parte da crítica a Greenberg abandona especialmente a partir de 1960 é como o problema da pureza é formulado, não como um problema abstrato, mas como uma preocupação que surge do contato com a arte, um problema relacionado à intuição e à formulação de uma sensibilidade. Isso se deve primeiro por evitar tocar em ressentimentos, o que seria repisar enfrentamentos, depois porque, passadas as décadas de 1940 e 1950, os fatos já eram tomados como certos pelos que viveram aqueles anos e, muitas vezes, não eram suficientemente recuperados pelos mais jovens. Assim, o que aparece em Greenberg como uma discussão sobre pintura principalmente, sobre as propriedades e os limites da pintura, é também um problema político sobre como o indivíduo se situa e é situado em relação aos

trabalhos finais poderiam ser queimados. Os artistas em questão (cada um dos quais se tornou famoso desde então, e com razão) não faziam muito sucesso no mundo nessa altura, e não seria injusto caracterizar a conversa neste sentido como se as uvas estivessem verdes. Não sei dizer quanto é que o Sr. Rosenberg ouviu. Pollock disse-me, muito envergonhado, que algumas das ideias principais do artigo “Action Painting” provinham de uma conversa meio embriagada que tivera com o Sr. Rosenberg numa viagem entre East Hampton e Nova York (se assim foi, Pollock repetia nessa conversa coisas que ouvira de seus amigos). O Sr. Rosenberg negou isso na imprensa, afirmando que as suas “*descobertas literárias* [estavam] fora do seu alcance [de Pollock]” (itálico do Sr. Rosenberg). Seja como for, Pollock e seus amigos tomaram as “descobertas literárias” de Rosenberg, quando foram tornadas públicas, por uma representação maliciosa de ambos os trabalhos e das suas ideias. Afinal, era na boa arte, e não noutra, que estavam interessados.” (GREENBERG, 1962. Tradução nossa.)

²⁹ “A saída para a maioria dos críticos de arte ingleses (Patrick Heron é a única exceção que conheço) passou a ser reagir à explicação do Sr. Rosenberg sobre a nova pintura americana e não à pintura em si. Basil Taylor falou do “registro de um gesto armado com um pincel”. Sir Herbert Read (em *ENCOUNTER*, jul. 1955) chamou-lhe “selvagememente arbitrária”, uma “atividade reflexa, completamente carente de esforço mental, de inteligência”, produto de um “nihilismo vazio que renuncia ao mundo visível e mesmo o mundo interior da imaginação que rabisca um gráfico da sua incerteza na superfície de uma consciência vazia”. Mas Sir. Herbert não mencionou nomes e absteve-se, com boa cautela, de fazer uma condenação direta.” (GREENBERG, 1962. Tradução nossa.)

demais artistas, à sociedade e ao Estado, e isso é reposto no interior da arte, com a reabilitação dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, por Andy Warhol.

Em o “Ato criador” (1957), Duchamp coloca:

Consideremos dois importantes fatores, os dois polos da criação artística: de um lado o artista, do outro, o público que mais tarde se transforma na posteridade. (...)

Ao darmos ao artista os atributos de um *médium*, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística de seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas numa autoanálise, falada ou escrita, ou mesmo pensada. (...)

Se o artista, como ser humano, repleto das melhores intenções para consigo mesmo e para com o mundo inteiro, não desempenha papel algum no julgamento do próprio trabalho, como poderá ter descrito o fenômeno que conduz o público a reagir criticamente à obra de arte? Em outras palavras como se processa essa reação? (apud. BATCOCK, DUCHAMP, 1957, p. 72)

Em tom de grave e irônico, Duchamp propõe situar a arte no ato criador do qual o artista é meio e mensagem. O artista como meio é responsável por sua autodefinição, por seus limites, sem pressupostos anteriores. E o espectador é aquele que completa o ato na sua participação de dar significado, segundo sua posição no espaço e no tempo. (RANCIÈRE, 2005) Toda a operação de produção e recepção é o ato criador. Contudo, o ato criador se dá num *locus* privilegiado, que é o artista, pois ele é meio e mensagem – “inconsciente”, “não sensível”, “intuitivo” – e, depois, relativizado pelo juízo do espectador em geral. Duchamp afirma que o artista não apenas cria com linguagens e meios historicamente conhecidos – como pintura e escultura – mas livre da visão, com seu *gesto*³⁰ – de “esforços, sofrimentos, satisfações, recusas decisões” – produz a expressão da sua subjetividade; *gesto* aí atualiza na década de 1960 o problema da expressão, situado antes por Rosenberg no estilo. Contudo, a operação proposta por Duchamp separa o ato sensível da recepção do ato do dizer intelectual da posteridade. Isto é, separa intenção e/ou expressão do artista da percepção pública, separa ver e saber, separa beleza e conhecimento (AGAMBEN, 1974) e a cristaliza no *gesto* (*expressão e recepção*), como operação intelectual que hierarquiza o pensamento acima da intuição.

³⁰ De um lado, a palavra *gesto* – emprestada da pintura – é comumente empregada para designar a intenção e/ou expressão de um autor, cuja autoridade reivindica a possibilidade de criação de um signo ao mesmo tempo arbitrário e motivado, reconduzido ao real, sem necessariamente manter relação com o real. *Uma e três cadeiras* (1965), de Joseph Kosuth, é exemplo de como a arte no hemisfério norte produziu metalinguagem e, no hemisfério sul, *Projeto Coca-cola: circuitos ideológicos de circulação* (1970), de Cildo Meireles, aparece como crítica social de teor político institucional. De outro lado, a palavra *forma* – emprestada da filosofia de Kant – é arcabouço de análise que visa dar contorno claro ao objeto e situar o sujeito. Em ambos os casos, a elaboração dos termos e o deslocamento de ênfases são esforços para marcar uma diferença com a tradição e fornecer a possibilidade de uma contribuição no debate de longa duração.

A crítica de Duchamp à arte retiniana, apresentada especialmente nos *ready-mades* (1913-1917), confronta uma ideia presente na tradição, cuja formulação de Plotino é conhecida, que afirma que o belo é para os olhos e os ouvidos, sentidos estes considerados então superiores aos demais – olfato, paladar e tato. Para Duchamp, a intensidade deveria ser posta nas ações e não na beleza plástica dos objetos, como unidade verdadeira do autorreconhecimento da natureza e/ou do ser humano. Essa diferença estrutura não só o deslocamento da arte plástica ao gesto, como abre a possibilidade de o artista ser autor do discurso da própria ação, por meio de práticas discursivas modernistas – paródias, pastiches, apropriações e até da articulação da arte com o kitsch. Assim, o artista também atualiza a tradição à sua maneira, reivindicando a autonomia não de um fazer que não é dele, mas uma autonomia de si, avalizando ou reprimindo convenções. A suposição da mesma autonomia do espectador, embora suposta, não de fato, simplesmente torna o espectador ignorante, mantendo-o à distância do lugar daquele que sabe e o mantém sujeito somente aos efeitos de indiferença e/ou surpresa. No caso da obra *A fonte* (1917), o objeto industrial barato adquire autoridade pela assinatura, uma intenção que rebaixa a invenção e torna-se símbolo no museu. O significado do objeto remete não a alguma representação ou ao princípio da imitação, mas é o próprio objeto: coisa, signo, referente e significado, sem intensidade plástica, embora as linguagens tradicionais – pintura e escultura – permaneçam ligadas às codificações da representação e no princípio de imitação em alguma medida.

Esse desligamento da arte com as tradições e convenções abre um campo de exploração e está presente não apenas nos *ready-mades*, também antes no *Nu descendo a escada n. 2* (1912), que ironiza a representação cubista, e depois no *Grande vidro* (1915-1923), que evidencia a janela transparente na utilização de um vidro como suporte de pintura, e no *Étant Donnés* (1946-1966), que situa a dimensão histórica do gesto do artista no diorama da obra póstuma. É evidente que o debate proposto pelo *ready-made* envolve mais do que uma discussão de linguagem, trata-se da possibilidade de produzir arte naquele momento. Ocorre, porém, que Duchamp não é o primeiro, mas o desdobramento de uma preocupação em relação às possibilidades das linguagens artísticas encontradas, por exemplo, nas formulações dos alemães da estética em meados do século XVIII. O fim da arte se projeta não como fim de conhecimentos técnicos, tecnológicos, simbólicos e seus usos, mas como dificuldade de estruturar narrativas agregadoras, em virtude da produção e do uso de tecnologias que causa rupturas nos modos de vida. Essencialmente, Duchamp e Greenberg têm como horizonte a crise de 1929, a Primeira e a Segunda Guerra, mas é a dificuldade de contar como era um modelo: antes clássico e, no século XX, anti-clássico (*A Fonte*, 1917) que transforma o olhar do

ser humano sobre o humano. Trata-se da dificuldade da produção de uma imagem sem anterioridade e sem saber das consequências à reação que cria o desencontro das partes com as partes e das partes com o todo, considerando a relação capital-trabalho.

Como Duchamp pensa que o espectador compõe o gesto? Se para especialistas mais de um século depois não se trata de uma operação simples, cujos efeitos não foram totalmente incorporados, para o público em geral provavelmente a separação do ver e do saber preserva-se como enigma, suspensão, ironia. Se não há algo em comum, como fruí-la? Mesmo em vista da dificuldade de delimitar o que é sério e o que é ironia na proposta de Duchamp, o que está em questão não são os limites das linguagens, mas o que é próprio da arte.

Para Duchamp, o processo artístico desempenha a dupla função de criar e falar sobre o criado, empurrando o artista para a crítica, a crítica para produção, e o espectador para a manutenção do gesto artístico, numa dinâmica dialética. A manutenção tensa da crise é a resultante que modifica todo sistema de compreensão da arte que não deve ser compreendido de maneira estanque, mas de uma parte em relação à outra. E é justamente o *gesto* que garante ou não a posteridade.³¹ O “coeficiente artístico”,³² critério avaliativo proposto por Duchamp, é a capacidade de colocar todo o sistema de significação em movimento, contendo o resíduo da diferença “aritmética” entre “o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não intencionalmente”. A solução aritmética do polinômio – expresso e inexpresso, intenção e involuntário, e artista, crítica, espectador – que, a princípio, pode ser percebida como uma igualdade da operação intuitiva, ao ter os termos discriminados, resolve-se não como igualdade, mas diferença, em que o artista é meio e mensagem, o crítico é espectador que procura mediar o desconhecido, e espectador tem de atuar sobre um meio que desconhece e cuja mensagem, composta de signos enigmáticos, o espanta. Essa aproximação exige, então, um aprender incansável de artistas, conduzido pelo signo da novidade. O resultado é quase sempre a conformação de um signo que reclama outras possibilidades críticas e um juízo afastado tanto da intenção quanto da experiência sensível. Isto porque o tempo de produção dos objetos é diferente do tempo da produção de um significado e sentido comum, assim como os objetos não são produtores em si de novos

³¹ De modo semelhante, Joseph Beuys afirma, na Alemanha, que todos são artistas. Contudo, nem todos os artistas são Duchamp ou Beuys, assim como nem todo espectador consegue completar a obra.

³² Segundo Duchamp, “na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o ‘coeficiente artístico’,” “é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente.” (BATTCKOCK, 1975. p. 73.)

significados. Mesmo assim, a “reação” do público pode ser “crítica” se no jogo de códigos (convenções/ inovações) encontram-se subjetividades semelhantes, a despeito de qualquer mediação. *Gesto* é, assim, a fratura que está na base da diferença entre modernismo e o que vem em seguida, e que é recolocada reiteradamente pela crítica de arte e pouco compreendida pelo público, esse, parece, ser o ponto do qual Greenberg não parece abrir mão e que se articularia na pergunta: como é possível depurar a arte de seu aspecto sensível? Assim, Greenberg procura, num conjunto de debates sobre pintura, fundamentar sua concepção de intuição e experiência estética.

Essa operação que depura a obra de seu aspecto sensível também faz com que artistas e críticos estabeleçam um corolário de relações teóricas muito exigentes, mantendo a beleza efetivamente subsumida ao gesto. Com isso em vista, críticos e artistas descartam não apenas a proposta de Greenberg como contribuem para que se mitigue a relação plástica e sensível com o objeto que se produz na experiência estética. As crises e guerras favoreceram o despojamento da beleza ligada à natureza e estimularam o embelezamento cosmético trazido pelo novo estilo de vida norte-americano, principalmente depois da Segunda Guerra, em que parte da indústria de armas absorveu a produção de eletrodomésticos e bens duráveis quando se somam vanguarda e plástica kitsch. Logo depois, o cenário formado pelas chaminés de tijolo à vista e casas operárias do início do século daria lugar aos grandes edifícios em vidro que anunciavam o progresso, todos eles ironizados ambigualmente por Andy Warhol e a *pop*.

Em contrapartida, o que Greenberg faz para se aproximar da experiência comum – nostalgicamente talvez – é oferecer relatos das próprias experiências, nos quais, além produzir categorias de análise, procura compreender as distâncias e os deslocamentos.³³

Minhas reações a Renoir estão sempre mudando. Num dia o considero quase poderoso, noutro dia, quase fraco; num momento, brilhante, no outro, meramente vulgar; num dia bastante firme, em outro, suave. A extraordinária sensibilidade de suas pinturas – mesmo, e às vezes especialmente, as últimas – à luz sob a qual elas são observadas tem, estou certo, algo a ver com isso. (GREENBERG, 2013, p. 69)

As “reações” de Greenberg à pintura de Renoir não são sempre as mesmas – “estão sempre mudando”, pois as condições da experiência estética mudam. A luz varia ao longo do dia e as cores apresentam mais ou menos intensidade. Assim como as luzes e as cores não entram no campo da atenção sempre da mesma maneira, e o estado da atenção não é o mesmo. Então, o que caracteriza a experiência estética para Greenberg é a reação à imagem

³³ O que talvez se possa dizer, concordando com Thierry de Duve, em “Kant depois de Duchamp”, é que Greenberg e Duchamp não estão em oposição, mas são partes complementares da mesma proposição. A separação constitui a condição da diferença entre ver e saber, beleza e conhecimento, intuição e juízo.

que se forma na experiência no instante do contato com objeto e a possibilidade de mais de uma reação, sem que seus contrários configurem necessariamente absurdo; diferentemente da experiência comum na qual há uma reação esperada.³⁴ É, pois, a fluidez das condições e do estado de atenção que fornecem os dados da diferença, tornando consciente o que se percebe e o próprio perceber.³⁵

Para avaliar as reações à pintura de Renoir, Greenberg observa dados objetivos, como o valor – variação de cor, luminosidade, saturação, brilho –, cujos efeitos, devem apontar não necessariamente uma janela transparente, uma ilusão tridimensional, mas o plano pictórico, e seu próprio estado de atenção. Além disso, inclui nessa avaliação a habilidade e a sensibilidade do artista para selecionar, analisar e utilizar práticas e signos de diferentes tradições de pintura. Para Greenberg, por mais que se procure a intenção do artista, ela se mantém em diferentes graus opaca, então o que pode ser visto, analisado e pensado é a obra que está ali diante de si. Mesmo que essa abordagem ofereça limites, tem certo o que é comum e o que legível na obra, de modo que suas evidências se mantinham na superfície, convencido de que isso tende a permanecer de maneira mais durável. As inferências podem ser apresentadas como inferências e nada mais, pois essa é uma diferença a uma distância que não se alcança, isso porque incluir a sensibilidade do artista, significa incluir outra sensibilidade da qual se quer aproximar, mas não se tem a devida propriedade para fazer qualquer afirmação segura. Nesse sentido, é possível reconhecer na obra algo da intenção artística com a possibilidade de dar um significado comum, mas que, ao mesmo tempo, permanece distante.

1.4.2 *Gesto, movimento, mecanismo e dinâmica*

A união de todas as partes cria um esquema dinâmico que não se limita exclusivamente a descrever as propriedades físicas do objeto ou produzir exclusivamente categorias de forma. Como mostra João Adolfo Hansen, em *Alegoria* (2006), onde apresenta

³⁴ Como para Greenberg, para Duchamp, a experiência estética ocorre no contato do espectador com a obra. Contudo, para Greenberg, essa é uma experiência sensível, que não pode prescindir dos sentidos, nem dos aspectos plásticos da obra, ao passo que para Duchamp a “o ato criador” ocorre pelo gesto em dois momentos diferentes, pelo artista e pelo espectador, mas se trata de uma operação intelectual, livre das convenções da linguagem que tem seu reconhecimento social garantido, o ser humano pode produzir outros gestos.

³⁵ A pintura como linguagem reconhecida, contudo, remete particularmente ao princípio de imitação e à representação burguesa do mundo. Em se tratando de Pollock, a pintura não remete a nada, apenas à linguagem – que em certa medida cria uma indiferenciação com o pintor de parede – e a um sentimento de fúria. Embora as operações de Duchamp e Greenberg tenham efeitos distintos quando apropriados pelos seguidores, artistas e críticos, os termos da operação e suas intenções concorrem para que se compreenda a arte no caso de Duchamp como um jogo de xadrez cujo tempo já caiu, e no caso de Greenberg como um objeto que afeta os sentidos e sua elaboração pode ser transmitida e aproximada.

uma diferença entre alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos: “(...) a alegoria dos poetas é uma semântica de palavras, apenas, ao passo que a dos teólogos é uma “semântica” de realidades supostamente reveladas, por coisas, homens e acontecimentos nomeados por palavras”. (HANSEN, 2006, p. 9) Pode-se ver mais claramente a diferença entre Duchamp-Rosenberg e Greenberg. Para Greenberg, é preciso reconhecer a pintura como alegoria dos teólogos, por suas características – tinta sobre superfície plana de uma representação não mais possível como formulada até o século XIX pelo academicismo, como alegoria de poetas, mas por sua capacidade de *fazer* a própria pintura, ao passo que para Duchamp-Rosenberg a pintura é ela própria uma realidade e, nesse sentido, metafísica. A recusa de Greenberg à metafísica, não por completo, mas por parte dela, ocorre pela valorização da experiência estética como meio para o conhecimento. Nele, ocorre a tentativa de apreender o movimento da atenção que vai do objeto ao sujeito da observação, por meio de certas qualidades físicas e de signos e convenções que dão legibilidade à imagem produzida para mediar. Tais propriedades se ligam não ao conceito, mas ao correlato objetivo da arte,³⁶ a forma que estabelece o acordo da imaginação ao entendimento e fornece bases para o laço social. O eixo da análise de Greenberg situa-se na recepção da arte, que articula objeto, atenção, sujeito da observação e experiência estética. De modo que a interpretação não é unívoca, mas tem pontos comuns, ainda que seja possível estabelecer juízos distintos da relação e não do objeto, que mantém as mesmas propriedades estáveis.

Contudo, as reações mudam e a mudança é o que caracteriza a experiência estética, sem finalidade externa ou interna. Por um lado, a discrepância entre as recepções situa-se na presença ou ausência de um repertório, como no período em que a igreja estabelecia uma imaginária, por outro lado, a própria instabilidade caracteriza o imaginário do século XX. Ora, se a ausência de uma convenção reduz a arte à experiência estética, abre-se, porém, a possibilidade de constituir um outro paradigma na convergência da sensação com valores. Retomando a ideia de Plotino de que a beleza é para os olhos, a visão é então o sentido privilegiado e responsável por narrar ao sujeito da observação e por produzir o discernimento entre o que se vê e o que se sabe, mantendo-os em relação. Para Greenberg, são os olhos, portanto, os responsáveis por ligar a narrativa da experiência individual à narrativa comum. Por isso, é preciso encontrar a distância a que está situado o objeto do sujeito da observação.

³⁶ Segundo Eliot em “Hamlet and his problems”, publicado em *The Sacred Wood* (1920), “A única maneira de expressar a emoção na forma da arte é encontrando um correlato objetivo: em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que será a fórmula dessa emoção específica; de modo que, quando os fatos externos, que devem terminar na experiência sensorial, são dados, a emoção é imediatamente evocada.” (Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/57795/57795-0.txt>>. Acesso em: 22 fev. 2021. Tradução nossa.)

E as variações são narradas com o orgulho de quem se faz em público, como Greenberg, que não se constrange em apresentar ou modificar seu dizer. Rodrigo Naves descreve o crítico norte-americano, na Introdução à edição brasileira de *Arte e cultura*, da seguinte maneira: “Pois não se tratava apenas de ter olho afiado e saber converter adequadamente suas avaliações em argumento. Era preciso ter coragem de emitir seus juízos com franqueza [...]”. (GREENBERG, 2002, p. 9.)

1.4.3 Ímpeto, coragem e franqueza: entre a abertura total e o dogmatismo

A franqueza de Greenberg em expressar suas próprias reações exigia um conjunto de critérios oriundos de uma época em que se era rígido ou não se era nada, isso expressa, porém, os limites dos próprios critérios, que surgem ao fazer coincidir critérios de avaliação do objeto artístico e experiência estética. Em “O juízo estético”, isso fica evidente na comparação entre os poemas de T.S. Eliot e de William Watson sobre o mês abril.³⁷ Em sua análise, Greenberg mostra semelhanças entre os dois poemas: mesmo tema, mesmo acento na primeira sílaba, mesmo verso trocaico. E diferenças: em um há rimas e em outro não; um é otimista, o outro pessimista. Contudo, a decomposição do poema em partes não resolve a compreensão de como se deve ler os poemas. Ao contrário, as partes, como números de uma operação matemática, sem a configuração adequada que configura uma unidade, pode levar a sofismas e justificativas ruins. É na relação entre as partes com o todo que se forma imagem a qual se atribui o predicado da beleza. O belo é, pois, o que excede, o resíduo do todo, não o que produz ordem lógica, como aquela das palavras em estado de dicionário. É justamente o que foge, o que escapa, o que desvia, o que não é domesticado, que produz o poético, o predicado sensível que chega pelos olhos, o que se levanta, o “dialético” na relação do crítico com a obra de arte.

Talvez não fosse possível estabelecer a mesma operação entre duas pinturas modernistas ou esculturas com a mesma eficiência que é possível fazer com a poesia, sem cair num ideal academicista positivista. A possibilidade de mudar de posição é, pois, nesse sentido, não apenas uma possibilidade em relação à arte, como um recurso, um ponto de fuga, para critérios tão duros de objetivação dessa crítica, é o que dinamiza a metodologia e abre a percepção para o objeto. De modo que se Greenberg situasse seus pontos de vista apenas na análise das características dos objetos, ou na análise histórica, ou ainda cultural, ele não teria nada. Seus pontos de vista se justificam pelo que há de transversal a todas as análises, a

³⁷ Os três primeiros versos de *Waste land*, do norte-americano T.S. Eliot, (April is the cruelest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain), e *April*, do inglês William Watson (April, April / Laugh thy girlish laughter; / Then, the moment after, / Weep thy girlish tears!). *Estética doméstica*, Juízo estético, p. 71.

intuição na experiência estética, a qual não se pode negar existência e que, porém, é tão fugidia. É, pois, na medida do problemático que o poema se realiza, mesmo com divergências e aporias. Aquilo que caracteriza a imagem é trazido à baila pela coragem de dizer justamente dessa dificuldade ao enfrentar a obra de arte. Sua aproximação é autêntica, trata-se de uma compreensão de uma certa experiência das artes, e o emprego dessa análise para fins de Estado. O que permanece dessa investigação da experiência estética torna-se também um projeto político-pedagógico no período na Guerra Fria.

1.4.4 A beleza subsumida ao gesto

Embora diferentes entre si, as propostas de Duchamp e de Greenberg têm consequências que conduzem à depuração do objeto, ainda que uma remeta à possibilidade da linguagem, e outra aos meios. Ambas parecem propor, em certa medida, a ruptura definitiva com a narrativa da beleza clássica, cujo efeito mais radical é a transposição de parte da intensidade sensível da obra para o discurso, artístico, filosófico ou crítico. A diferença é como cada um justifica a depuração do objeto e reafirma um discurso do meio e da linguagem. Em Duchamp, o artista se torna autor de seu discurso crítico e, em Greenberg, a narrativa é expulsa da moldura, como o poeta da cidade. O discurso toma assim um lugar ao lado do próprio objeto artístico, deixando de ser ornamental e constituindo parte estrutural da obra, mas fora da obra propriamente dita, como a moldura estabeleceu os limites da pintura criando um certo refinamento embelezador.

Mesmo à procura de um indivíduo segundo a diferença – não mais ligado à experiência, mas à ideia –, na alteridade, Duchamp compõe a cada obra um mosaico que coloca em questão a possibilidade da produção da arte em sua época. Nos questionamentos apresentados nas obras de Duchamp, o objeto desloca seu aspecto retiniano, e o discurso crítico torna-se um recurso artístico, que abduz a crítica, conduzindo o espectador pela obra, como sendo ele próprio parte da obra. Ao passo que Greenberg, ao propor o debate sobre a pureza da linguagem, transfere à crítica a responsabilidade de produzir um mito que se faz no discurso sobre a sensação. Assim, Greenberg busca dar à noção de experiência estética a aderência de uma identidade que liga um e outro pelo conjunto de valores de um Estado que se prepara para assumir um papel hegemônico cujos valores precisam ser difundidos. O artista busca na crítica uma independência de seu lugar histórico de subordinado das classes dominantes, de subordinação às linguagens ou aos meios. Já o crítico busca no discurso justificar-se pela experiência estética dando validade à sua forma de mediação antes exclusiva ao museu, à história, ao sistema das artes.

1.4.5 O crítico e suas mitologias

No sentido de discriminar o que sejam estas condições de recepção da experiência estética, parece conveniente situar Clement Greenberg. O crítico ingressa em sua atividade escrevendo para *Partisan Review* num momento de mudanças da publicação. Ele, um trotskista moderado, vai aos poucos tomando parte no que se convencionou chamar de consenso liberal-conservador que, no entanto, abriga uma gama ampla de tendências políticas. Além de *Partisan Review*, Greenberg contribui ao longo dos anos com textos e como editor para *The Nation* e *Commentary*. No início dos anos 1950, estão em voga duas grandes correntes, uma baseada nos aspectos formais da obra, da qual ficou conhecido *Conceitos Fundamentais da história da Arte*, de H. Wölfflin,³⁸ e outra centrada mais na relação entre arte e sociedade, cujo expoente é *A História Social da Literatura e da Arte*, de Arnold Hauser.³⁹ Se fosse o caso de posicionar Greenberg, não parece equivocado dizer que ele permanece a meia distância desses autores e deles se apropria na medida da utilidade.

Isso importa à apreciação do objeto artístico especialmente do período que o crítico começa a escrever, em 1939, até cerca de 1960, quando passa a ser questionado. Seus textos são usados como propaganda de Estado até depois disso, auxiliando na fundação de uma nova posição geopolítica dos Estados Unidos. Nesse período, surgem programas de incentivo efetivados por Franklin Delano Roosevelt, interessando aqui especialmente o Federal Program of Art (1935-1943), do qual se beneficiam cerca de dez mil artistas, entre eles, Mark Rothko, De Kooning e Jackson Pollock. Mais pragmático e crítico que orientado à esquerda ou direita, Greenberg elabora e reelabora um modo de experiência muito refinada e utiliza-se de todos os meios para mostrar diferenças entre arte e entretenimento, movido por valores como

³⁸ No verbete “Experiência estética” da *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, aponta-se “As visões de projeção derivam em grande parte do pensamento psicológico de meados do século XIX até o início do século XX sobre ‘empatia’, que foi originalmente chamada de ‘Einfühlung’ [sentir dentro] em alemão (Lipps 1903-6, traduzido para ‘empatia’ por Titchener 1909 [1926]). Os teóricos da empatia consideraram que a experiência estética envolve projetar-se mentalmente (ou talvez até misticamente; Vischer 1873 [1994], p. 104) na forma física de algo para ter uma experiência emocional ou dinâmica do tipo que um sujeito humano pudesse assumir essa forma física. Na década de 1850, Hermann Lotze (1885 [1899]) afirmou que uma forma pode nos ‘transportar’ para dentro dela ‘e nos fazer compartilhar sua vida’ (citado por Lee & Anstruther-Thomson 1912, pp. 17-18). Como escreveu Robert Vischer (1873 [1994]), ‘posso pensar em entrar [em um objeto], medir seu tamanho com o meu, esticar e expandir, dobrar e me limitar a ele’ (pp. 104-5). O historiador de arte suíço Heinrich Wölfflin (1886) concordou que ‘submetemos todos os objetos à alma [*soulification*]’ dessa forma projetiva e sugeriu que essa projeção envolvia o funcionamento real do ‘sistema neuromotor’.” Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-experience/>>. Acesso em: 25 jun. 2023. (Tradução nossa).

³⁹ Grande parte do trabalho de Arnold Hauser sobre a história social da arte trata da dimensão cognitiva da arte. O centro dessa preocupação é marcado por uma tentativa de conciliar a natureza social da arte às mudanças dos estilos artísticos, uma vez que esses estilos podem ser caracterizados por aspectos puramente formais. O texto mais conhecido de Hauser no Brasil é, provavelmente, *História Social da Literatura e da Arte*. Porém, ele não teve a mesma durabilidade em português que aquele obtido em língua espanhola e inglesa, culturas nas quais ainda se encontram artigos e comentários.

autoridade de opinião, correção pública do gosto, apreciação do próprio comportamento, desdém à cultura europeia e discurso predicativo são tidos como aqueles pertencentes à classe dominante da cultura norte-americana.

Somado a isso, a imigração de artistas europeus e o papel geopolítico dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra criam condições para que se funde uma arte norte-americana. Não se trata, portanto, de justificar exclusivamente o desenvolvimento histórico da arte, mas de reconhecer a mudança de eixo de Paris para Nova York e de olhar para uma arte à *maneira* norte-americana, que dá caráter a um modo de ser e perceber, que se faz não apenas pelos sentidos, mas pela transmissão dos valores da nação. Sem mencionar que com a vitória dos aliados, os Estados Unidos conquistaram uma posição global, mas também se beneficiou com os empréstimos cedidos por bancos norte-americanos a Estados europeus, com a expansão de empresas automobilísticas, e os pedidos de desculpas da Alemanha e do Japão. É, neste momento, que o mundo tem uma reconfiguração geopolítica que Greenberg abre caminho para o debate com Rosenberg e prepara o terreno ao recolocar o impressionismo, em “O último Monet” (1956/1959), na chave dos valores norte-americanos, a fim de consolidar uma origem fidalga ao expressionismo abstrato:

Nosso primeiro impulso é sempre recuar diante de uma moda, mesmo quando nossas próprias palavras podem ter contribuído para sua formação. Mas aqui trata-se da correção de um erro, embora este erro, que foi uma falha de apreciação, fosse talvez inevitável e até necessário num determinado ponto da trajetória da pintura moderna. Há cinquenta anos Monet não parecia ter nada a dizer aos jovens artistas ambiciosos, exceto como persistir em determinados erros grosseiros de concepção e de gosto. Até mesmo seu próprio gosto começou a questionar sua arte [...] (GREENBERG, 2002, p. 59.)

A dúvida que Greenberg suscita aqui é: como é possível dar validade à experiência estética particular dos olhos em vista de alguma correspondência histórica, no sentido de procurar uma teleologia para a história da arte. A resposta de Greenberg é a mesma: na distância a que se põe dois objetos no interior de uma cultura e na distância que se colocam as culturas no estágio de seu desenvolvimento. A experiência estética considera essas diferentes distâncias de modo inconsciente e consciente, inconsciente na reação frente ao objeto, consciente assim que procura a palavra para dizer o objeto e traçar relações em vista de contingências a fim de apresentá-las, aproximando-se do público, por meio da crítica.

Se em “Vanguarda e kitsch”, está em questão a distância de dois trabalhos de arte, em “Contribuição a um simpósio” (1953), essa comparação é estimada, em outra dimensão e escala, exigindo uma série de equivalências, entre arte e cultura e entre cultura norte-americana e cultura francesa.

Apesar de sua aparente convergência, há diferenças cruciais entre as versões americana e francesa do chamado expressionismo abstrato. Em Paris, eles unificam e [encerram] a pintura abstrata de uma forma que a torna mais aceitável ao gosto padrão (algo a que tenho objeções, não por ser padrão – afinal, a longo prazo o bom gosto coincide com o gosto padrão –, mas porque normalmente ele está pelo menos uma geração atrás da melhor arte que lhe é contemporânea). [...]

A versão americana do expressionismo abstrato é geralmente caracterizada, no fracasso como no sucesso, por uma superfície mais fresca, mais aberta, mais imediata. (GREENBERG, 2002, p. 149-150.)

Em primeiro lugar, mesmo dedicando uma posição privilegiada à arte de vanguarda, e supondo alguma diferença entre modernismo e vanguarda, a arte toma uma dimensão idêntica à cultura ainda que não coincidam completamente: a cultura é tomada como espécie de extensão recíproca da arte. Em segundo lugar, a comparação entre pintura francesa e pintura norte-americana por si define duas origens: territorial e cultural. Assim, as duas expressões têm o mesmo valor: francesa e norte-americana, cultura e arte, nação e território. As categorias produzem um achatamento do fenômeno artístico. Em terceiro lugar, a modulação quanto ao uso da linguagem pictórica e dos seus meios não diz respeito à diferença entre um expressionismo abstrato do tipo francês e outro de tipo norte-americano, mas, sim, à diferença e hierarquia cultural que se estabelece na chave do valor – convenção e inovação. Pois, a cultura francesa é identificada ao padrão de gosto, como um campo fechado, ao passo que a norte-americana está no início de seu desenvolvimento, caracterizada pelo frescor, “no fracasso como no sucesso”, não em comparação ao estatuto ou às fases da pintura francesa, antes como campo aberto a ser explorado.

A conversão da visualidade em valores se explicita de maneira mais clara no texto “A escola de Paris: 1946”.

Desde Courbet, a preocupação da pintura francesa com o dado físico refletiu o positivismo consciente e inconsciente que informa o *ethos* burguês-industrial, e talvez o tenha feito mais integralmente do que era possível a qualquer arte. Não importava que o pintor individual fosse um católico praticante, um místico ou um dos detratores de Dreyfus; apesar de si próprio, sua arte era expressão do positivismo ou do “materialismo”; seu centro de gravidade era a sensação imediata e funcionava sob uma redução drástica das associações ligadas ao ato visual.

Após 1920, o positivismo da Escola de Paris, que dependia em parte da suposição de que de infinitas perspectivas de avanços tecnológicos estavam diante da sociedade e da arte, perdeu a confiança em si mesmo. Começou-se a suspeitar que, na arte, o dado físico era historicamente tão limitado quanto o capitalismo tinha se tornado. [...]

O positivismo e o materialismo, quando se tornam pessimistas, geralmente se transformam em hedonismo. [...] A melhor pintura francesa não tentava mais tanto *descobrir* o prazer, mas sim *proporcioná-lo*. (GREENBERG, 2002, p. 145-146.)

Nessa passagem, encontra-se não só a conversão da arte em valor, mas também a caracterização pejorativa de como a pintura francesa se tornou um “hedonismo” burguês, produzida por dândis que, em vez de mostrar a busca, proporciona a sensação específica ligada a uma sociedade burguesa industrial, vista com desdém, assim como a escola de Paris deve ser recebida como uma arte datada, que é possível apreciar, mas a qual não se pode alcançar a ponto de transformá-la. Trata-se de depreciar um centro de produção artística e, mais ainda, de depurar a pintura de certa dimensão simbólica cujo substrato disponível não pertence aos Estados Unidos, como se ambas estivessem em pé de igualdade na comparação.

Greenberg efetiva a depuração da pintura, por meio de termos técnicos, no debate a respeito da relação fundo e figura, cujo início é colocado na *Olympia* (1863), de Manet, e sua maturidade no expressionismo abstrato de Jackson Pollock em relação à montagem cubista dos papéis colados. Entretanto, o passo fundamental dessa passagem parece estar no texto “Kandinsky” (1948/1957). Nele, Greenberg afirma: “A contribuição excepcional de Kandinsky foi manter a planaridade e o não-figurativo dissociados por mais algum tempo” (GREENBERG, 2013, p. 136), apontando a manutenção das superfícies lisas livre de qualquer valor simbólico, um fundo sobre o qual se pode aplicar qualquer forma, inclusive valores. Não se trata de um debate sobre abstração ou figuração, como muitas vezes se coloca, mas do afastamento da superfície de tudo o que pode receber em detrimento de todo elemento simbólico reconhecível. Manter o plano afastado da figura significa equivaler o objeto artístico a um objeto industrial, pois seu tempo de produção acompanharia o da sua absorção, acelerado pela crítica.

Greenberg identifica no trabalho de Jackson Pollock de modo mais emblemático a ausência da figura, uma espécie de campo vazio para imaginação, que permite a afirmação do valor como a arte mais avançada até meados dos anos 1950, na superfície, no formato e na propriedade das tintas – isto é, na possibilidade de afastar do plano qualquer figura formal ou informal. O que não é exclusivamente um problema de pintura, mas como se configura uma experiência de estética. O que, a princípio, pode parecer contraditório, justifica-se no modo como se configurou a política externa norte-americana depois da crise de 1929 e antes do final da Segunda Guerra, em que os Estados Unidos não apenas se reorganiza política e economicamente, como utiliza a arte de vanguarda, como Greenberg propõe, na propaganda de Estado, sendo ele próprio enviado a falar sobre seu ponto de vista a outros países a convite da embaixada.⁴⁰ Rapidamente, contudo, a vanguarda dá lugar a outros modos de sensibilidade,

⁴⁰ “Os anos 1960, a única década de que Greenberg afirmava gostar, foram os anos do Greenberg Imperial. Novos estilos de arte surgiram na América, muitas vezes liderados por artistas que ele defendia. O Congresso Norte-Americano, há muito desconfiado dos artistas de vanguarda de esquerda,

como a televisão, o cinema e o entretenimento em geral, que se mostram mais baratos para o Estado e mais eficientes.

Cabe mencionar ainda um certo ceticismo, na esteira da crítica de Duchamp, que ajudou a consolidar uma imagem de Greenberg que não parece inteiramente verdadeira. Ela começa com a tentativa da criação de uma mitologia e termina como uma caricatura, a elaboração de uma *persona*, em virtude da influência que manteve por longo tempo no sistema das artes, capaz de construir e destruir reputações de artistas num só instante. Isso ocorreu em parte por meio da recuperação de uma hagiografia religiosa reconduzida à vida comum que dava ao crítico a capacidade de mediação entre dois mundos supostamente apartados, como se com isso lhe fosse facultado poderes, cuja impressão era bastante forte num ambiente artístico em formação como o dos Estados Unidos, tão forte a ponto de ter essa narrativa repetida no Brasil mesmo passados dez anos de sua morte.

Conta a lenda que Clement Greenberg, ao visitar os ateliês de artistas, ia de olhos fechados até que chegasse defronte às obras. Acreditava que só assim teria uma experiência mais pura com a arte. Para ele que foi, sem dúvida, um dos mais importantes críticos da arte moderna a quem se deve, inclusive, a popularização do termo “modernismo”, o ato de ver mais e melhor era resultante de um metódico treinamento do olho. Isso porque, para Greenberg, assim como para muitos de seus seguidores, o critério de qualidade, considerado intrínseco à obra de arte, seria o instrumento privilegiado para qualquer elaboração crítica. (Apud FREIRE: , 2005.)

Esse Greenberg idealizado dificulta uma aproximação à proposta da intuição em relação à experiência estética. Isso fez com que muitos o situassem em um campo quase

cedeu um pouco, e o Departamento de Estado, aproveitando as vantagens de relações públicas, patrocinou oficialmente a exposição *Two Decades of American Art*, inaugurada em Tóquio, em 12 de setembro de 1966. A convite do Departamento de Estado, Clement Greenberg acompanhou a exposição como uma espécie de embaixador cultural. Foi recebido no aeroporto por Donald Albright, adido cultural da embaixada, que o acompanhou numa limusine com motorista até o cinco estrelas, Hotel Okura. Donald Strauss, do MoMA, deslocou-se até Tóquio para a ocasião, tal como Jasper Johns, James Rosenquist, Ad Reinhardt e Louise Nevelson. Durante dois meses, Greenberg viajou pelo país, dando palestras sobre a nova arte norte-americana, falando com artistas, dando *workshops*, visitando ateliês e informando-se sobre a arte japonesa. Em Tóquio, visitou museus e almoçou ostras no Pruniers, do Velho Hotel Imperial, muitas vezes acompanhado pela escultora Anne Truitt, que na época vivia no Japão com sua família. Depois de ter sido “interrogado” por especialistas asiáticos no sexto andar do Departamento de Estado, Greenberg foi convidado a acompanhar a exposição no ano seguinte, quando a mostra viajou para a Índia. Mais uma vez foi transportado em carros do governo com motorista, e mais uma vez espalhou o evangelho segundo Greenberg. Derek Guthrie, editor co-fundador do *New Art Examiner*, estava em Nova Deli quando Greenberg chegou para realizar a sua famosa palestra e *workshop*. Guthrie escutou quando, deslocando-se pelo museu ao ar livre onde a exposição havia sido instalada, o famoso crítico fez uma pausa diante de um De Kooning: ‘Vejam a forma como De Kooning lida com os aviões no espaço (...) Trata-se de uma manipulação essencialmente cubista, que remonta a Braque e a Picasso. O único problema é que o cubismo morreu por volta de 1912, quando se tornou sintético – por isso, De Kooning está realmente continuando uma tradição morta.’ A arte norte-americana tornou-se chique. Os países civilizados competiam uns com os outros pela oportunidade de demonstrar sua sofisticação cultural ao principal crítico da época. (RUBENFELD, 1997. Tradução nossa.)

exclusivamente formalista (linguagem, propriedades materiais, significados), o que provavelmente não corresponde exatamente a Greenberg, ou pelo menos perde-se parte importante de sua produção. Ele estava constantemente mudando e em contato o mais possível com as obras. Mas mesmo assim Greenberg parecia incorrer muitas vezes em dogmatismos, num modo incisivo de dizer, num certo tom imperial, com o qual se propunha a aprender e a se modificar na aproximação de sua própria intuição com a obra de arte e com o público.

CAPÍTULO 2. Discurso e narrativa à maneira norte-americana

2.1. Modulação da sensibilidade à maneira norte-americana

A disputa entre dois modos de vida define uma forma de política institucional nos Estados Unidos.⁴¹ Ela é também um modo de ser e perceber, que se estabelece por meio de narrativas particulares que se ligam à narrativa comum, na qual o outro é alteridade a ser transformada em identidade e em original.

⁴¹ A esse respeito é importante considerar como a disputa de dois grupos políticos rivais, no século XIX, acerca da aquisição de novos territórios deu contorno à doutrina do Destino Manifesto. Em questão havia a defesa de dois modos de vida: um modelo agrário de base escravista predominante ao sul e outro urbano e assalariado ao norte. O objeto da disputa foi a fracassada emenda Wilmot elaborada em 1845, para fornecer ao governo de James Polk cerca de 3 milhões para acabar com a guerra contra o México e viabilizar a aquisição de parte daquele território. Apesar de fracassada naquele momento, a emenda moldou um modelo político ao deixar a decisão a respeito da escravidão para o povo, sob a alegada “soberania popular”. “A controvérsia que cercou a emenda Wilmot demonstra a importância da questão da escravidão. Entretanto, foi outra filosofia e conjunto de ideais que a acompanhavam que levaram a escravidão à linha de frente da política norte-americana. Essa filosofia era o Destino Manifesto.” (em MOUNTJOY, Shane, *Manifest Destiny – Westward Expansion*, Nova York, Chelsea House, 2009, p. 3. Tradução nossa.)

Subjacente à disputa que envolvia a emenda Wilmot havia um sentimento nos Estados Unidos de expandir as fronteiras do território, baseado no que depois ficou conhecido como Destino Manifesto. Essa doutrina ganhou nome no artigo “Anexação”, do editor John O’Sullivan, publicado na *Democratic Review* (jul.-ago. de 1845), onde o autor defende a anexação de territórios para cumprir o destino de uma nação em nome de Deus. Em 1840, porém, essa não era uma ideia nova nos Estados Unidos, mas ainda não estava organizada num conjunto de impressões e valores e não dispunha de um nome. “Mais tarde naquele ano [1845], na edição de 27 de dezembro do *New York Morning News*, O’Sullivan usou novamente o termo Destino Manifesto para explicar sua opinião sobre outro assunto relacionado à anexação do território ocidental. Dessa vez, a terra em questão era o Oregon. O’Sullivan afirmou que os Estados Unidos tinham direitos sobre todo o Oregon. Em seguida, O’Sullivan declarou que essa ‘reivindicação é pelo direito de nosso Destino Manifesto de espalhar e possuir todo o continente que a Providência nos deu, para o desenvolvimento do grande experimento de liberdade e autogoverno federado que nos foi confiado’. De acordo com essa visão, como a Grã-Bretanha era o principal concorrente na disputa pelo Oregon, e a forma de governo da Grã-Bretanha incluía uma monarquia, as novas tradições de governo norte-americanas superavam as reivindicações britânicas. Ironicamente, a visão de O’Sullivan parecia refletir as opiniões dos defensores dos chamados monarcas de direito divino, que reivindicavam a ordenação divina dos direitos desses monarcas. O’Sullivan achava que o Destino Manifesto dos Estados Unidos incorporava uma lei mais elevada – a lei de Deus – e, portanto, detinha a posição moral mais elevada em relação às reivindicações britânicas sobre o Oregon.” (MOUNTJOY, Shane, *Manifest Destiny – Westward Expansion*, Nova York, Chelsea House, 2009, p. 8. Tradução nossa.) Apesar de suas crenças, O’Sullivan acreditava numa forma de ocupação comunitária e pacífica na qual Califórnia e Canadá tomariam parte. Contudo, o uso contrário do Destino Manifesto para defesa das guerras de conquistas não havia sido previsto por seu autor. Em 1946, após o terceiro uso da expressão “Destino Manifesto” por O’Sullivan, ela era amplamente utilizada para justificar o uso da força para o domínio de territórios do Oeste norte-americano. A ausência de fronteiras e limites no texto de O’Sullivan favoreceu a especulação quanto ao tamanho do domínio, redundando numa noção de *expansão constante e infinita*, cuja missão era colocar em prática “as virtudes especiais do povo norte-americano e suas instituições; sua missão de redimir e de refazer o mundo à imagem da América; e o destino americano, sob a égide de Deus, de realizar essa tarefa sublime.” (MOUNTJOY, Shane, *Manifest Destiny – Westward Expansion*, Nova York, Chelsea House, 2009, p. 13. Tradução e grifos nossos.)

Isso implicou ainda a defesa da preservação de um *modo de vida* cuja nação mantinha a mesma língua, os mesmos costumes, os mesmos princípios religiosos e políticos. O que poderia parecer, a princípio, na

No caso de Greenberg, trata-se de entender como o combate ao comunismo (fator externo) produziu um elemento de unidade nacional (fator interno) nos Estados Unidos que favoreceu a construção de laços dos quais se desenvolveu uma pedagogia informal da intuição em relação à arte. Se institucionalmente o governo de Franklin Delano Roosevelt demorou a reagir, com reconhecido atraso, em relação à crise de 1929 e ao imperialismo soviético, essa reação só veio a ser percebida quanto à extensão das suas intenções depois,⁴² com a queda do muro de Berlim, marco histórico que delimita o fim da Guerra Fria; no âmbito privado, no entanto, a vida continuou de boca em boca em ininterruptas conversas entre os intelectuais de esquerda e de direita, interpretadas e reinterpretadas, tendo a antélice auricular como fiel juiz da balança. Nesse período, o rádio, a imprensa impressa, a televisão, o cinema, as artes visuais, entre outros meios, como os quadrinhos, foram usados por um lado e por outro, para envolver e convencer sua respectiva audiência sem uso de força armada. Esse uso ficou conhecido na década de 1990, pela expressão *soft power*, nome dado por Joseph Nye.⁴³ Esse poder, antes

visão norte-americana um avanço; apropriada por políticos do sul, a doutrina incorporou além do expansionismo infinito, a escravidão. O auge da tensão entre norte e sul resultou na guerra civil norte-americana. A disputa pelo Texas, no entanto, mostrou a dupla natureza do Destino Manifesto: “A nação que foi fundada nos princípios de liberdade e autodeterminação se viu travando uma guerra para proteger as fronteiras de um Estado escravagista. (...) A tinta das assinaturas norte-americanas ainda não estava seca, quando um grande número de norte-americanos começou a se mudar para o Texas. Depois de se separar da Espanha em 1821, o México reivindicou a posse do Texas. O governo mexicano recém-formado queria povoar o Texas, mas achou quase impossível persuadir os mexicanos a se estabelecerem no local. Com o objetivo de desenvolver o território, o México incentivou os norte-americanos a se mudarem para o Texas. O governo mexicano concedeu uma concessão de terras primeiro a um norte-americano chamado Moses Austin e, após a morte do pai, ao filho de Austin, Stephen. Stephen Austin recrutou 300 famílias para se estabelecerem no Texas. Embora uma mudança na liderança mexicana tenha interrompido esses planos, Austin acabou conseguindo uma concessão de terras e acordos adicionais que permitiram que ele recrutasse outras 900 famílias para se estabelecerem no Texas. Austin e esses chamados texanos trouxeram a escravidão para o território. Em pouco tempo, muitos outros chegaram ao Texas. Apesar dos acordos de Austin com o México, que garantiam a primazia do catolicismo no Texas, a maioria dos colonos americanos trouxe consigo suas crenças e práticas protestantes.” (MOUNTJOY, Shane, *Manifest Destiny – Westward Expansion*, Nova York, Chelsea House, 2009, p. 60. Tradução nossa.)

Ecos desse enfrentamento são notados até hoje. Em 2021, durante a disputa presidencial entre Joe Biden e Donald Trump. Trump apresentou como plataforma de governo a construção de um muro na fronteira com o México e mantinha entre seus slogans: “Make America Great Again”, resultado de uma interpretação republicana da doutrina do Destino Manifesto, algo que pode ser notado em outros momentos no século XX como na crise de 1929 e na Guerra Fria.

⁴² Durante a administração de F. D. Roosevelt foi instituída uma série de autarquias e programas para combater a chamada ameaça soviética, então sob comando de Joseph Stálin. Entre eles, interessam mais a Central Intelligence Agency ou Agência Central de Inteligência (CIA), criada em 1947, composta parte por heróis da Primeira Guerra que formavam a antiga tropa de elite (OSS) da Primeira Guerra Mundial e parte por agentes financeiros de Wall Street, e o Federal Art Project, que financiou mais de 10 mil artistas, de 1935 a 1943, no escopo do Work Progress Administration (WPA) –, entre eles, Mark Rothko, Willen De Kooning e Jackson Pollock, sob justificativa declarada de manter saberes e autoestima dos beneficiários em virtude da crise de 1929. (SAUNDERS, 2008)

⁴³ “Em 1941, a revista *Life* proclamou que esse [o século XX] era o ‘século americano’. Os Estados Unidos saíram da Segunda Guerra Mundial com seus exércitos vitoriosos e o dólar inatacável. O historiador Arnold Toynbee argumentou que os Estados Unidos deveriam suceder a Grã-Bretanha como líder

menos utilizado e mais limitado pelos meios, encontrou lugar particular nas disputas geopolíticas a partir de então. Atualmente, meios mais rápidos e eficientes – como comunicadores, redes sociais, blogs, serviços de streaming, portais de notícias digitais – tomaram-se os mais regularmente utilizados por empresas e governos para transmissão direta e indireta de mensagens e obtenção de dados, exercendo papel semelhante ao rádio no passado, como meio de controle social mais informal ao se dirigir diretamente a seu público.

2.1.1 Estética doméstica

Este breve sumário fornece um quadro geral para a origem dos valores norte-americanos. Na década de 1970, afastado da produção crítica e agente de galerias, instituições e governo, Greenberg recebe um convite para realizar uma série de seminários do Bennington College.⁴⁴ Ali, o seminário atende aos interesses do crítico em dar um lugar mais permanente e

mundial. O presidente Truman aceitou o desafio em 1947, quando substituíram a ajuda britânica à Grécia e à Turquia. Em meados da década de 1960, o subsecretário de Estado Eugene Rostow afirmou que ‘os Estados Unidos já ocupam o papel de principal polícia do mundo livre há cerca de vinte anos. O cargo exigiu de nós esforços diplomáticos e militares em uma longa série de conflitos – de Irã, Líbano, Turquia e Grécia até Berlim, Coréia, Cuba e Vietnã’. Ao mesmo tempo, o professor de Harvard, Samuel Huntington, argumentou que ‘em 2000, deve estar claro, retrospectivamente, que a característica dominante da política internacional durante os trinta anos após a Segunda Guerra Mundial foi a expansão do poder norte-americano’.

Na década de 1970, contudo, a *Business Week* declarou que ‘o colosso que surgiu após a Segunda Guerra Mundial’ estava ‘enfrentando claramente uma crise de decadência de poder’. Os Estados Unidos haviam sofrido uma derrota no Vietnã, um embargo de petróleo e o aumento da inflação no país. Na década de 1980, os Estados Unidos saíram da posição de maior credor do mundo para a de devedor líquido. Sua participação no produto mundial caiu de 33% do total em 1950 para 23% na década de 1980. Sua participação nas exportações mundiais enfrentou queda de 17%, em 1950, para 10%, em 1988 e a participação nas reservas monetárias mundiais foi ainda mais drástica, de 50% para 9%.

Em 1989, metade do público norte-americano acreditava que a nação estava em declínio. Apenas um em cada cinco norte-americanos acreditavam que os Estados Unidos eram a maior potência econômica, embora continuassem de longe a maior economia do mundo. Após o fortalecimento militar do presidente Reagan na década de 1980, apenas um quinto da população acreditava que os Estados Unidos estavam à frente da União Soviética em termos de força militar geral. Cerca de um terço do público acreditava que o arsenal nuclear do país era mais fraco do que o da União Soviética, e metade acreditava que os Estados Unidos estavam atrás em força militar convencional. Uma série de livros e artigos publicados na década de 1980 descreveu o declínio das nações, e o declínio norte-americano em particular.” (NYE JR. J. Introdução. *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. Basic Books, 1991. Tradução nossa.)

⁴⁴ Bennington College é uma instituição de ensino superior inaugurada em 16 de agosto de 1931 que existe até hoje. A primeira turma composta de 87 mulheres ingressou em 1932. Inicialmente dirigida por mulheres e para mulheres, se manteve assim até 1935, quando admitiu homens em artes cênicas, porém tornou-se integralmente mista somente em 1969. É considerada uma das primeiras instituições a oferecer cursos de artes visuais e artes cênicas com o mesmo estatuto acadêmico. Dirigida por reitor e conselho de curadores, teve entre os membros do primeiro conselho de curadores John Dewey. Ela segue o modelo de universidade Humboldt, com os alunos elaborando o plano acadêmico, aprovado por orientador e conselho da instituição, de modo que dificilmente um aluno terá cursado o mesmo curso que outro. Teve em seus quadros importantes nomes das artes nos Estados Unidos como Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm, Charles Weidman, José Limón, Bessie Schonberg, Merce Cunningham e Betty Ford. Esse modelo, no entanto, se mostrou problemático na década de 1990, acompanhado de crises e reestruturação. Em 2018, voltou a figurar em *rankings* como uma das

polido a suas ideias, quando seu lugar no mundo da arte já não era absoluto como na década anterior, e à instituição em ter um orador, discursando em favor do consenso liberal-conservador,⁴⁵ baseado em soluções locais com escala global. O convite feito pela instituição a Greenberg mostra uma associação entre mercado de arte e instituições pedagógicas com intenção de fornecer bases teóricas para justificar uma sensibilidade que atenda a uma crítica, cuja evidência teórica possa ser percebida pelos olhos, o que significa dizer, oferecer um estatuto de conhecimento aos sentidos. Em outras palavras, significa dar validade àquilo que é captado pelos sentidos e conjugá-lo aos valores por meio de uma narrativa própria.

Greenberg concebe o título *Estética doméstica*⁴⁶ no início dos anos 1960, após a publicação de *Arte e cultura*, pensando na produção de um livro que o aproximasse da disciplina estética. Contudo, o projeto se efetiva realmente na década seguinte, quando recebe espaço e audiência privilegiada nas dependências do Bennington College, segundo relata Janice Van Horne no prefácio da edição. Em nove noites, o crítico apresenta suas “observações sobre arte e gosto”, a fim de mais uma vez se colocar em debate, algo que já havia ocorrido em 1962, na mesma instituição, e que Greenberg havia considerado muito estimulante. Em 1971, os tópicos tratados, em ordem cronológica, são: intuição e experiência estética, juízo estético, objetividade do gosto, fator surpresa, juízo e objeto estético, convenção e inovação, experiência do valor, linguagem do discurso estético e distanciamento.⁴⁷ Após discursar a uma audiência considerada privilegiada, Greenberg permite a interação. Ele responde completando suas preleções e, ao permitir questionamentos, deixa ver arestas de seu pensamento. Contudo, após as nove sessões, seu entusiasmo de início não se confirma; essas seções são reelaboradas e publicadas individualmente e em alguns veículos entre 1973 e 1979, a fim de alcançar audiência ampla e mais variada. Contudo, é preciso destacar a diferença entre o

melhores instituições dos Estados Unidos.

⁴⁵ “O movimento conhecido como moderno conservadorismo americano toma forma na década de 1950 com pelo menos dois objetivos primordiais: no plano externo, combater a ameaça representada pelo comunismo internacional e, no plano doméstico, subverter a dominância exercida pelo liberalismo do New Deal, cuja influência no governo, na sociedade e na cultura fragilizaria a posição dos EUA na Guerra Fria e poria em risco os melhores valores nacionais.” Vê-se aí a nu o que é basal no Destino Manifesto, um nacionalismo temperado pelo expansionismo infinito e a liberdade da autoafirmação. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/167096/176848#citations>>. Acesso em 25 maio 2023.

⁴⁶ *Estética doméstica* é um conjunto de nove seminários realizados entre 6 e 22 de abril de 1971, por Clement Greenberg, no Bennington College, e é título de um volume póstumo, organizado por Janice von Horne Greenberg. O livro é composto de uma introdução, uma apresentação e dois conjuntos de breves preleções acerca do gosto, artigos elaborados a partir dos seminários, e publicados na imprensa de 1973 a 1979, e outro das sessões e da intervenção do público, transcritos por Peggy Schiffer Noland, em 1993.

⁴⁷ Os seminários são publicados com títulos “Seminário Um”, “Seminário Dois” e assim sucessivamente. Ganham esses títulos quando publicado o livro. Apenas um deles, “Pode o gosto ser objetivo?”, aparece na imprensa com este título. Contudo, a edição de Janice Van Horne segue orientação dos diários de Greenberg.

produto dos seminários e os textos publicados na imprensa. Ela fica mais reconhecível com a publicação de *Estética Doméstica*, um manual que ganha escala naquela que talvez tenha sido uma das principais contribuições de Greenberg mesmo depois de revisões: uma pedagogia da experiência estética para as artes visuais. Apesar de muito criticada, tal pedagogia ainda pode ser notada por sua penetração ainda hoje no jornalismo, no ensino básico e em algumas universidades, assim como de maneira livre no sistema das artes.

2.1.2 A casa como o mundo

No título, “doméstica” discrimina o termo entorno do qual gravitam as ideias a respeito da experiência estética de Greenberg. Ela oferece a exigência, o escopo e a dimensão de tal estética. É uma estética caseira e para a casa, supondo a casa⁴⁸ em três dimensões: o grupo – aqueles que de algum modo se aproximam das artes visuais e pelos quais hoje se nota os efeitos dessa pedagogia como prática –, a posse – como objeto cujo conhecimento dá razão ao que se percebe pelo olhos –, e o território físico e simbólico – zona intermediária que as artes visuais organizam numa política sob o pátrio poder e sob uma ética religiosa monoteísta da honestidade espontânea da “reação”, isto é, baseado na verdade da experiência direta com objeto.

Nesse sentido, a casa é a origem e o fim de todo conhecimento estético, de todo território conhecido, onde estão fundados os costumes. Essa casa que ainda se encontra à sombra de *Waste land*, que Eliot dedica Ezra Pound, *il miglior fabbro*, após recessão e sucessivas

⁴⁸ A caracterização inicial dessa casa compreende três dimensões da experiência de judeus que migram da Lituânia para os Estados Unidos. Dimensões caseiras da religião, da política e da vida econômica. Essa caracterização passa então pela estrutura parental de Greenberg. A primeira delas religiosa, uma religiosidade modificada, comum num tempo de perseguição: “eles [os pais de Greenberg] abandonaram os rituais e tradições do judaísmo e se tornaram ‘socialistas ateus’”. (RUBENFELD, 1997, p. 37. Tradução nossa.) Mas, por estarem em comunidade, a Torá mantinha os limites físicos e simbólicos do Bronx com o resto do mundo: “‘Na tradição judaica, eles chamavam a Torá de cerca... a cerca da lei’, ele [Greenberg] disse. O conceito da Torá como uma cerca o penalizava e o separava do mundo mais amplo do qual desejava fazer parte”. (RUBENFELD, 1997, p. 86. Tradução nossa.) “(...) Greenberg descreve a mãe como uma mulher bonita que o entendia em tudo, o que o pai não conseguia. Mas Joseph [o pai] era dominante, como revela a análise tática de Greenberg: ‘Numa típica família judaica, a mãe é o primeiro-ministro, e o pai, o rei. Minha mãe não era o primeiro-ministro. Ele [o pai] fez e dominou tudo... nunca fui próximo dele, no entanto. Ele não sabia o que fazer com as crianças. Ele não podia suportar as crianças.’ Joseph tratava mal os filhos.”. (RUBENFELD, 1997, p. 34. Tradução nossa.) O pai de Greenberg, Joseph, estava sempre trabalhando nas lojas de secos e molhados que mantinha. Com elas, desejava alcançar o reconhecimento da comunidade que nunca havia de ser obtido da maneira idealizada que ele supunha. Frustrado, dispensava pouco tempo aos três filhos e não perdia uma oportunidade sequer de cobrar e repreender. “‘Se você não sabia alguma coisa, não era o caso de apenas não saber, você era um tolo’, explica Martin [irmão de Greenberg]. ‘Saber’ era crucial porque isso afetava como você parecia aos outros. ‘Frente’, como Greenberg chamava, era tudo o que importava para Joseph”. (RUBENFELD, 1997, p. 34. Tradução nossa.) É irônico que Stálin e Greenberg pai tenham o mesmo primeiro nome e seja a quem Greenberg se dirige de algum modo em “Vanguarda e Kitsch”. Quem, contudo, deu as bases para o desenvolvimento do gosto estético e estimulou Greenberg foi tio Joe, quem o estimulou a se aproximar da música, da literatura e o ensinou a desenhar.

guerras, precisa de um novo modo de perceber enquanto acumula as novas maravilhas da indústria e do entretenimento: eletrodomésticos, televisão, cinema, parque de diversões, quadrinhos, revistas etc. Um lugar onde a tradição artística é precária e carente de referencial. Ela não é apenas unidade, como modo de se relacionar e a partir da qual se pode conhecer. Ao contrário do espaço público, em que diferentes necessidades são notadas e postas em questão uma em relação às outras pela diferença, o indivíduo e a individualidade se colocam como valores hegemônicos e indiscutíveis nos Estados Unidos. A casa como unidade básica da vida social e como mundo pode ser notada também em outros autores. Essa noção de casa, da busca por uma unidade que justifique e seja princípio de um sistema, tem fontes variadas e pode ser notada como uma preocupação naquele momento. Na tentativa de uma formulação do universal em relação ao particular, em 1915, ao se referir ao *Quadrado Negro*, Malevich escreve: “Em vez da pintura de casas e esquinas naturais é melhor escrever “vila” e cada um vai chamar à mente um grande número de detalhes e um escopo inteiro para vila.” (apud. CHLENOVA, 2020.)

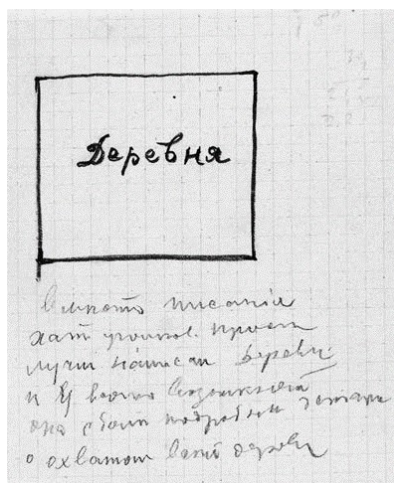


FIGURA 1. Malevitch escreve à mão a palavra “vila”, dentro de uma moldura retangular de uma página de anotações.

Ora, se nos Estados Unidos a unidade é o indivíduo, na Rússia pré-revolução, a unidade é a comunidade; em um e em outro, a unidade revela simplificação das relações e eliminação das diferenças individuais na própria forma da unidade de uma experiência estética. Essa depuração pode ser encontrada como elemento de análise também no artigo “Ornamento e crime” (1908), de Adolfo Loos, onde a noção de público institui-se a partir do que é transversal à sociedade, o trabalho, por meio da simplificação da produção, com a elisão do ornamento, para baratear e diminuir o tempo da produção. Para estabelecê-los, Loos procede uma análise historicista, comparando diferentes estágios humanos (criança, adulto, velho), ligada à categorias de desenvolvimento (arcaico, superado e avançado). A tematização do trabalho,

não mais o trabalho escravo, mas o trabalho livre e o lazer, é assunto central das problematizações propostas em *Partisan Review*.

A pergunta que surge então é como se deu o consenso de que o ornamento deve ser eliminado das artes visuais no modernismo que culmina na defesa de Greenberg da “pureza” das linguagens artísticas? Nas artes, trata-se de um longo debate, conhecido no renascimento pelo nome de *paragone* (modelo),⁴⁹ a respeito da prevalência por comparação de uma linguagem artística sobre as demais, cujos dobramentos subsequentes podem ser observados no *Laocoonte* (1766), de Lessing; no chamado período crítico de Kant; e que se desdobra no século XX, conformando a ideia de autocrítica em Greenberg. Em todos, a disputa indica principalmente mudanças de caráter social. Por isso, é preciso compreender as bases de “como o trotskismo se tornou o antistalinismo” nos Estados Unidos, isto é, encontrar bases do consenso liberal-conservador do tardo modernismo norte-americano.

2.1.3 Trabalho como medida, ornamento como crime

Apresentado pela primeira vez em 1908, “Ornamento e crime”⁵⁰ de Adolf Loos é a defesa do expurgo do ornamento na arte como na vida.⁵¹ Inspirado em teorias sociológicas e

⁴⁹ Segundo Márcio Seligmann-Silva, na Introdução da edição brasileiro de *Laocoonte*, de Lessing: “A história do moderno *paragone* entre as artes é também uma história de como se inicia Humanismo e sua tentativa de “restaurar” a Antiguidade, de fazer renascer das ruínas de textos, construções e imagens, numa Europa moderna. Se pensarmos a ‘Era Moderna’ a partir do Humanismo renascentista, veremos que essa era é a dos *paragoni*: porque ela é a era da construção de um homem novo; e de toda identidade que só se constitui através do diálogo com o Outro. É fácil compreender a articulação entre os diversos níveis de competição que coabitam nessa modernidade: competição entre Modernidade e Antiguidade, entre as Nações, entre as línguas e entre as artes. Todas se articulam a partir da noção de *mimesis*. Por quem diz *mimesis* diz tradução e diz *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através da tradução, da sua recodificação, quer ela se dê pela via palavras, quer ele se dê pela via de novas imagens. Na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará intacta em muitos de seus dogmas fundamentais até o século XVIII –, todas as artes partem de um mesmo pressuposto que as une: a *mimeses*.” (LESSING, 2011, p. 12) Diante de passagens dos principais textos do século XVI a meados do século XVIII, Seligmann-Silva articula tradução, imitação, ficção e verdade, a fim de mostrar a dignidade da pintura e da escultura perante a poesia, para somente então alcançar Lessing.

⁵⁰ O artigo foi objeto de conferência na Associação Acadêmica de Literatura e Música, em Viena, em 1910, e de publicação em *Les Cahiers d’aujourd’hui*, em 1913, na França, e no *Frankfurter Zeitung*, em 1929. Parece relevante destacar as sucessivas e inúmeras publicações do texto em diferentes tempos e línguas. Para isso, indica-se a posição recentemente dada ao volume *Loos*, no qual figura “Ornamento e Crime”, publicado pela editora Taschen, disposto numa gôndola em pequeno pedestal, na Livraria Cultura do Conjunto Nacional, em São Paulo (13 fev. 2021). Isso demonstra pelo menos a circulação e a manutenção do interesse público mais de cem anos depois da primeira edição. O texto é tomado aqui como um elemento de época e que contribui para a difusão da ideia que era comum na época da racionalização da vida na cidade que se encontra em intenso desenvolvimento de industrialização e que articula uma visão de trabalho com a qual Greenberg concorda se não integral, pelo menos, de maneira parcial.

⁵¹ Essa associação não é direta, tampouco é feita por Greenberg. No entanto, ela pode ser tomada como uma preocupação de época, em vista das diversas edições que o texto teve.

econômicas amplamente difundidas no século XIX,⁵² o arquiteto formaliza a defesa de um tipo específico de racionalidade nas cidades na qual *associa* o ornamento ao crime para *condenar* os pobres pelo uso de ornamento, como a tatuagem, e a aristocracia pela preguiça, pela indolência e pela ociosidade. Nas artes, a contenda se dá pela condenação daquilo que ficou conhecido por *Art Nouveau*, particularizada na figura de Otto Eckmann, que baseava sua ornamentação na natureza, nas curvas dos caules e das flores. Mesmo sendo uma compreensão questionável do ornamento que o percebe exclusivamente como enfeite e não como elemento constitutivo da unidade, a condenação ao ornamento cumpre dupla função: reelaborar a ideia de natureza e reforçar um lastro social de classe, ao mostrar quem trabalha e não fala (cria) e quem pode falar, mas não trabalha. A crítica de Loos se dirige à arte em geral, mas em particular àquela que visa o embelezamento, o preenchimento, a decoração, dimensionando os limites da cultura urbana e industrial, ao impor restrições à imaginação e à criatividade. Para Loos, não só o ornamento deve ser limitado como reduzido, por roubar tempo, mão de obra, matéria-prima e capital.

Para tanto, Loos estabelece uma linha argumentativa evolucionista e determinista para justificar a superioridade do cidadão, trabalhador urbano, ao ser humano que se encontra imerso na cultura em que ainda se utilizam de práticas tradicionais. O desenvolvimento histórico, para ele, é o análogo do processo de formação. Assim, os ornamentos tradicionais usados em sociedades modernas, como tatuagem, bordado, entre outras formas tradicionais de cultura, estão associados aos primeiros anos de formação, ao crime e à degeneração na idade madura das sociedades industriais. A maturidade, isto é, o “homem moderno” corresponde à eliminação dessas “degenerações”. O que surge sob a aparência de uma questão em arte é a produção de uma justificativa da superioridade de um grupo em detrimento de todos aqueles que não se enquadram nos mesmos princípios. Em outros termos, isso poderiam ser traduzidos em uma disputa entre sociedades industrializadas e sociedades tradicionais. No interior de uma mesma cultura, significa justificar a superioridade daqueles que são críticos tanto aos pobres quanto aos aristocratas que vivem de renda. Trata-se então do elogio pragmático ao trabalho assalariado.

A noção de progresso presente no texto de Loos não é referido por Greenberg, mas pode ser considerado de algum modo um substrato para a noção de “pureza” e de “arte pela arte”. Em “Rumo a um mais novo Laocoonte” (1939) e, mais tarde, em “Pintura modernista” (1960), Greenberg defende uma linha evolucionista e justifica a pureza das linguagens artísticas, presente segundo ele, nas primeiras vanguardas. Assim, advoga que cada linguagem

⁵² Entre elas, o financismo, o valor de Marx, o positivismo de Augusto Comte e a criminologia de Nordau e Lombroso.

deveria se valer exclusivamente do que lhe fosse característico e não imitar os efeitos de outra. Ao fazer o elogio da superfície, Greenberg não só reconhece uma mudança na pintura norte-americana, como abre caminho para carregar uma superfície aparentemente neutra de qualquer conteúdo discursivo, especialmente aquele que se prestasse a ser usado de propaganda de Estado no enfrentamento com a política internacional da URSS. Mais ainda, as propriedades das tintas, o formato do suporte e a planaridade da tela eram a um só tempo tecnologia, obra e ornamento, neutros quanto ao significado e esvaziados de uma tradição artística, o que facilita com que os artistas dos Estados Unidos pudessem participar da tradição europeia da pintura em condições de igualdade. Greenberg aproxima-se também metodologicamente de Loos ao reivindicar o abandono da ilusão tridimensional e representacional da pintura, reforçando seu aspecto neutro que aponte diretamente para as tintas, para o suporte e a superfície. Assim, uma vez que a pintura se preocupa somente com a pintura, na visão de Greenberg, ganha em qualidade ao reconduzir a realidade da arte ao que é próprio dessa realidade.

Esse debate que na primeira metade do século XX alcança a todos por meio da arte define politicamente um modo de partilha, sensibilidade, posição, presentes nos principais argumentos de Loos, segundo princípios de racionalização de toda a cadeia produtiva para organização da vida social, reconhecível, por exemplo, na estratificação entre cultura popular e erudita; entre vanguarda e kitsch; entre sociedades avançadas e sociedades tradicionais; e, principalmente, numa perspectiva em que cultura e arte são percebidas somente como economia; isto é, arte e cultura tem seu valor simbólico subsumido à economia e quantificado, o que serviu perfeitamente para os ideais norte-americanos de expansão infinita, baseada em autoridade de opinião, desdém à cultura europeia, correção pública do gosto, apreciação do próprio comportamento e discurso predicativo. A depuração do ornamento e a pureza da pintura encontram-se na raiz da cultura definida no Destino Manifesto cuja missão dos norte-americanos é levar ao mundo sua própria mensagem no sentido material e transcendente, sendo a arte positivada pelo trabalho, seu principal veículo, configurado e atualizado na ideia de *self-made man*.

O que não está totalmente expresso em Greenberg, mas subjaz às argumentações, é que a indústria ou a vanguarda, entendidas como estágios mais avançados da produção, não teriam de conviver com os demais, mas suplantá-los, sob o risco de o Estado ter de arcar com a despesa. Um dos exemplos utilizados no texto de Loos para mostrar que o Estado não deve subsidiar a produção artesanal é o custo de produção de uma carteira de cigarros lisa, mais barata, e outra ornamentada, mais cara e “ridícula”. Ao dizer que a ornamentada é mais cara e “ridícula” do ponto de vista estético, Loos procura diminuir e

estratificar o trabalho, embora admita ao final do texto que paga dez coroas a mais pelo sapato ornamentado. Greenberg, por sua vez, mesmo usando modernismo e vanguarda muitas vezes como sinônimos, define a vanguarda como modelo a ser seguido, qualificada pela noção de avanço para defender a reforma da autoridade daqueles que haviam tido seus alicerces fortemente questionados em 1960: a história da arte progressiva, o crítico de arte e o museu.

Desse modo, a condenação ao ornamento nas artes constitui um episódio relevante para compreensão do desenvolvimento do consenso liberal-conservador nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. A arquitetura foi um dos pontos de articulação onde se mostraram as arestas dessa disputa política após 1945 que se travou nas artes visuais e que tem seu esplendor no edifício da AT&T de Chicago, como mostra Frances Saunders Stonor na série *Hidden Hands: a different history of modernism*.⁵³ É possível afirmar que essa estética, na medida que diz o que ver e como ver, criou uma pedagogia para a casa, supondo como critérios não expressos, casa, família, propriedade e território, evidenciando que toda visada é política no sentido individual, coletivo e institucional.

2.2 Estética, ética e escrita

As posições assumidas por Greenberg no espectro liberal-conservador são atacadas a partir do momento em que ocorrem importantes mudanças sociais, culturais e econômicas nos Estados Unidos. Elas adquirem visibilidade e relevância com enfrentamentos de grupos minorizados contra práticas de Estado (movimentos negros, liderados por Martin Luther King e Malcom X; movimentos de mulheres, por igualdade de gênero; lutas por liberdade sexual). Muitos membros desses grupos também se uniram entorno das universidades para contestar a guerra no Vietnã. Esse clamor por uma mudança de mentalidade forçava não só a revisão da política de Estado, mas forçava a revisão de princípios que orientavam a casa. (SAUNDERS, 2008.) O questionamento dos parâmetros de Greenberg é também um efeito reverso da criação dos nichos pela revolução cultural cujo uso foi administrado pelo mercado. Neste momento de ataque a Greenberg, outros críticos recebem atenção e atingem um grau de visibilidade que não tinham antes, de modo que na década de 1970, essas propostas passam a circular de modo mais abrangente, mesmo trazendo marcas dos debates anteriores. Entre elas,

⁵³ Segundo informa o próprio descritivo, a autora Frances Stonor Saunders se propõe, em cada um dos quatro episódios: ao expor o papel da CIA na promoção das expressões abstratas norte-americanas, como Jackson Pollock, pós-Segunda Guerra; ao mostrar como uma obsessão com a higiene permeado pela Bauhaus e pela arquitetura moderna tem raízes lançadas na Primeira Guerra; ao revisar o papel desempenhado pelos pintores franceses pós-ocupação nazista; e ao analisar o extraordinário fascínio dos primeiros modernistas como Mondrian e Kandinsky. (Canal 4. 1996.)

uma que circulou no Brasil foi *Outros Critérios*, de Leo Steinberg. Não se trata de dizer que uma proposta oferece uma superação em relação à anterior. De fato, elas convivem até que críticos, teóricos, pesquisadores e outras audiências reconheçam o que permanece produtivo. Na *Folha de S.Paulo*, de 15 de novembro de 2008, Fabio Cypriano faz notar a concomitância e a mudança que é lenta e gradual, identificada na passagem, a seguir, de noções de Greenberg a algo que já vinha se formando há décadas nos Estados Unidos e que Cypriano caracteriza em Steinberg muito depois:

Como uma imensa nuvem que turva a visão em dias ensolarados, a crítica formalista de Clement Greenberg (1909-1994) praticamente determinou os parâmetros para a observação da arte em grande parte da segunda metade do século 20. Sua força foi tamanha que mesmo outras possibilidades de análise tiveram de partir desse ponto de vista, para então negá-lo, como é o caso do crítico Leo Steinberg e seu ensaio *Outros Critérios*.⁵⁴

Sem dúvida, Greenberg contribuiu na construção da crítica de arte e, além dela, na política e na ética nos Estados Unidos. E, embora não se assente integralmente a afirmação de Cypriano “Como uma imensa nuvem que turva a visão em dias ensolarados, a crítica formalista de Clement Greenberg (1909-1994) praticamente determinou os parâmetros para a observação da arte (...)”, (em particular, quanto ao modo taxativo como classifica Greenberg como “formalista”) em resenha ao livro de Leo Steinberg,⁵⁵ o que se nota em *Estética Doméstica* e em outros artigos são as condições de uma pedagogia da sensibilidade que, na verdade, mais do que critérios para observação sobre gosto e arte, servem como um modo de vida norte-americano. De modo que *Estética Doméstica* não deixa de ser também uma espécie de testamento, ou ainda, um conjunto de intenções.

Outro aspecto da perspectiva dessa pedagogia que aparece como prática é uma ética da reação capaz de promover uma revelação com valor de verdade do indivíduo e para o indivíduo, mesmo que provisório e/ou pontual. Essa maneira de se postar diante o mundo que se faz e refaz de maneira honesta está presente na própria confecção do volume *Estética Doméstica*. Para a primeira noite, Greenberg prepara pelo menos dois textos, aquele que é apresentado em Bennington e outro que é publicado na imprensa depois, além do rascunho que já havia escrito para o primeiro capítulo do que seria o livro feito em vida. No volume, organizado por Janice Van Horne Greenberg, menciona-se uma outra versão ainda depositada

⁵⁴ Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1511200821.htm>. Acesso em: 18 mar. 2020.

⁵⁵ “[...] quando Clement Greenberg comentou comigo certa vez que o “formalismo” era uma das noções intelectualmente mais vulgares que conhecia, não lhe pedi realmente que explicasse o que queria dizer, pois parecia bastante claro. Pouco depois, Greenberg formulou essa opinião por escrito: ‘Sejam quais forem suas conotações em russo, o termo [formalismo] adquiriu em inglês conotações profundamente vulgares... Nenhum crítico literário digno desse nome sonharia utilizá-lo.’” ROSENBERG, H. “A originalidade do mito da vanguarda e outros mitos modernistas”. *Artforum*, set. 1972.

no Getty Institute. Isso importa na medida em que caracteriza e qualifica um modo de produção textual movediço e instável, uma vez que irreverência e imprevisibilidade estabelecem um modo de produção textual que afasta a determinação de limites das formulações e dificulta sua fixação. Da edição original, em inglês, constam três textos, o primeiro texto intitulado “Intuição e Experiência Estética”, o segundo “Noite Um” e um terceiro que é o rascunho do que seria o primeiro capítulo do livro. Da edição brasileira, não consta o rascunho.

2.3 Intuição e experiência estética

Em “Intuição e Experiência Estética”,⁵⁶ texto publicado na imprensa, em 1973, e que abre a primeira parte do volume, Greenberg inicia com três definições da palavra “intuição”,

Apreensão direta e imediata do sujeito do conhecimento de si mesmo, de seus estados conscientes, de outros espíritos, de um mundo exterior, de universais, de valores ou de verdades racionais. (Ledger Wood em *The Dictionary of Philosophy*, c. 1950. Tradução nossa) “Percepção direta ou imediata.” (*Oxford English Dictionary*) “A apreensão imediata de um objeto pela mente sem a intervenção de qualquer processo de raciocínio...” (Ibid.). Também: “Ao receber intuições, a mente não exerce nenhuma atividade consciente.” (Francis Bowen em *A Treatise on Logic*, 1870, conforme citado no OED)

O que está em jogo é menos o significado da intuição e mais o procedimento. Pois, antes de propor uma elaboração própria, Greenberg assim o faz não somente por liturgia acadêmica, mas para objetivar uma percepção comum do problema. Esse mecanismo linguageiro, oriundo da tradição, faz parte do decoro acadêmico e pode ser descrito: estabelecer o conhecido por meio da fala de terceiro, para então esgarçá-lo, modificando-o em termos de percepção, embora aquilo que seja descrito se mantenha o mesmo.⁵⁷ Isto é, submete-se a língua à análise, porém no ato da comunicação a orientação do sentido muda, ou ainda, na medida em que se rearticulam as relações o quadro da experiência se refaz na fala. Da mesma forma, ocorre a tentativa de Greenberg de reelaboração da intuição em

⁵⁶ Publicado originalmente sob o título “Seminar One”, na *Arts Magazine* (v.42, n. 2, nov 1973) e depois com o título “Intuição e Experiência Estética”, em *Estética Doméstica*.

⁵⁷ Em “Intuição e Experiência Estética”, Greenberg diz a respeito da intuição na experiência estética de conteúdos abstratos que se procura emular no movimento do próprio texto: “Mas *eu iria* ainda mais longe, com o apoio da experiência, e *diria* que coisas não intuídas no modo primário, coisas que permanecem além do alcance da intuição nesse modo, também podem ser intuídas esteticamente. *Refiro-me* a entidades como inferências, cadeias de raciocínio, conhecimento deduzido. Diferentemente da intuição primária ou comum, o tipo estético não tem limites estabelecidos. Isso significa que qualquer coisa que seja experimentável, qualquer coisa que entre na consciência, pode ser intuída e experimentada esteticamente. Em outras palavras, *a intuição estética comanda o mundo como nada mais pode – para a consciência humana.*” Isto é, mesmo o que não existe no mundo pode existir no sujeito, porque o sujeito pode criar. GREENBERG, C. *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*. New York, Oxford University Press, 1999. p. 4. (Tradução e grifos nossos.)

relação à experiência estética. Com isso, pode-se traçar uma relação entre o modo como opera a linguagem, por modificação, ao modo como Greenberg se fazia em público, que era a um só tempo expressão individual e orientação doméstica.

Esses valores podem ser identificados, por exemplo, na abertura de *Arte e Cultura* (2013), como o próprio Greenberg evidencia ao afirmar que o público não deveria arcar com seu processo de formação, procurando elidir sua formação e depurar seu discurso da sua própria espontaneidade.⁵⁸

Este livro não pretende ser um registro completamente fiel de minha atividade como crítico. Não apenas muita coisa foi alterada, como muito mais foi descartado do que foi incluído. Eu não nego ser um desses críticos que se educam em público, mas não vejo razão para que toda a precipitação e desperdício envolvidos em minha autoeducação devam ser preservados num livro. (GREENBERG, 2002, p. 23)

Na Introdução à edição brasileira de *Arte e Cultura*, ao exaltar o crítico norte-americano, Rodrigo Naves mitiga a maneira mais virulenta de Greenberg e ao mesmo tempo naturaliza tais valores, tratando-os como qualidades pela maneira “assertiva” e “categórica” do crítico.

Só quem conviveu com um meio de arte precário e indolente – o nosso, por exemplo – pode ter a exata dimensão da importância de uma figura como Greenberg. Pois não se tratava apenas de ter o olho afiado e saber converter adequadamente suas avaliações em argumentos. Era preciso ter *coragem* de emitir seus juízos com franqueza, e isso num ambiente em que as relações pessoais tinham ainda o seu peso. [...] Seu tom categórico e assertivo pode causar estranheza pelo excesso de confiança. Mas talvez fosse a forma realmente mais efetiva de ajudar a ordenar um meio ainda pouco criterioso. (NAVES, 2013, p. 9. Grifo nosso.)

A esse respeito, vale destacar ainda que os exemplos máximos dos escritos de Greenberg são constituídos, principalmente, de um material ao qual não se tem acesso, a prova disso ou daquilo é “minha experiência”, isto é, a experiência do crítico. Porém, cada um e todos têm seu próprio repertório de imagens coletivas e individuais. Nesse conjunto de imagens, Greenberg recorre principalmente às suas experiências estéticas como crítico de arte.

Greenberg mobiliza esse material pouco palpável e movediço, que é sua própria experiência estética, procurando dar ordem na medida em que os torna comuns, por meio da maneira como organiza o que conta. Contar é ato que coloca palavras e expressões em movimento, como as de Croce e Kant, como “imagem” e “juízo estético”, que longe de serem conceito – e isso interessa ainda mais, porque estão ligados ao “livre jogo” em que se faz a “harmonia” das faculdades da imaginação e do entendimento veículos da sua pedagogia. O

⁵⁸ Na contramão desse refinamento, Jonh O’Brian reúne seus artigos de imprensa em *The Collected Essays* (O’BRIAN, 1986-1993). Ali estão os textos tal qual como publicados a primeira vez e são fonte de grande valia àqueles que se interessam pela obra de Greenberg.

comportamento, como modo de vida, não é a superfície do problema, é o próprio problema que se faz evidente, e que, muitas vezes, por sua obviedade, não é tratado.

A universalização do comportamento, do gesto, da forma, do costume, do gosto, se faz pelo exemplo (pai, comunidade de judeus, Torá, escritores, críticos, artistas e assim por diante). O que interessa, então, é estabelecer o exemplo de algo por meio da imagem do sujeito polido e comunicar algo pouco claro e difuso que se faz e refaz na sensibilidade ao produzir um discurso do qual se colhe representações, como imagens do fotógrafo Henri Cartier-Bresson no cotidiano da vida,⁵⁹ no contraponto das imagens da “arte elevada”, mas de maneira concreta diante de Renoir, Klee, Picasso, Pollock, em que o baixo é a maneira, mas o alto é a arte elevada, exemplar, modelar, justificada e dotada de dignidade, principalmente dotada de consequência. Assim sendo, como excluir essa autoeducação se ela é a principal matéria de seus argumentos, a matéria à qual o crítico reporta e pretende ordenar em imagens que são compostas segundo valores? Isso não parece possível, mesmo que se pretenda assim. Por isso, edições como as que estão organizadas por John O’Brian e por Ferreira e Cotrim são tão relevantes.

Adiante, a fim de elaborar uma noção de intuição sem recorrer a elementos externos como em “Vanguarda e Kitsch”, Greenberg afirma com suas palavras: “A intuição é perceptiva: significa ver, ouvir, tocar, cheirar, degustar; significa ainda registrar o que se passa na própria consciência do indivíduo que intui.” (GREENBERG, 2013, p. 55) Para Greenberg, a intuição é “perceptiva” – isto é, sensível, sentida pelos sistemas de percepção e constituída de dois atos: perceber de modo sensível e transmitida na imagem que se forma na experiência. Sua imagem pode estar ligada ao entendimento, se for uma intuição a que ele chama comum, e/ou ligada à imaginação, se for estética.⁶⁰ Convém ressaltar que não ocorre de modo exclusivo em uma ou outra, mas incidem uma sobre a outra. No caso da arte, talvez seja possível isolar uma da outra devido ao tratamento a ela dado, como algo de certo modo apartado do resto da vida, no entanto, ritualizado, e é justamente ao ritual a que Greenberg parece se referir por meio de sua pedagogia. Assim, é mais evidente que a percepção de uma intuição na experiência

⁵⁹ “No §40 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, o filósofo alemão define o gosto como ‘a faculdade de ajuizar a priori a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito)’, podendo ser chamado de *sensus communis*. Mais adiante, Kant reafirma: ‘a faculdade de juízo estética (...) pode usar o nome de um sentido comunitário’. A grande contribuição da *Crítica* para a tradição estética que se segue é a elaboração conceitual do juízo de gosto como subjetivo e universal, um juízo ao qual toda humanidade deve aquiescer, e que não possui princípio objetivo.” PASSOS, U. “O Juízo Estético em Greenberg”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.15, dezembro 2013. p. 46-47.

⁶⁰ “Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento a objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligado a entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer.” (KANT, 2010, pp. 37-38)

estética se estabeleça desse modo. Ocorre, porém, que em certos casos, a intuição estética ocorre também encerrada ao âmbito doméstico, sem a mesma consciência dela. A intuição estética ocorre com todas as coisas e de todas as formas. Intuir, então, é ponto de partida de todo conhecimento.⁶¹ Contudo, “Ninguém é capaz de ensinar ou mostrar como se deve intuir” (Greenberg, 2013, p. 55). Ora, tudo o que importa é “como é que é” e “como se formula a intuição”, “como funciona”, “como se aprende”, “como se ensina”. Ao desqualificar retoricamente todo o tipo de definição e metodologia, por meio de *captatio benevolentiae*, Greenberg se iguala ao leitor, criando uma distância de si mesmo e se aproximando das pessoas de modo geral. Mais do que isso, utiliza a comparação para ensinar um modo de perceber apodítico que não deve ser definido como tal. “Se uma pessoa não for capaz de, por si mesma, dizer o que é o quente ou o frio, ou a cor rosa, ou o som do trovão, ou recordar-se de algo – se não souber essas coisas por si mesma e para si mesma, ninguém poderá lhe dizer.” (GREENBERG, 2002, pp. 55-56.) Caso o indivíduo não perceba algo de um modo, eventualmente pode apreender por outro, porém, sem conhecer por si mesmo daquela forma deixa-se de lado a intensidade. E, sem a intensidade daquilo que se mostra ao corpo, não se tem a mesma reação, e a imagem pode se tornar opaca.

Greenberg privilegia a sensação daquilo que é intuído, porque a intuição é “perceptiva”, porque a sensação na experiência estética possui intensidade que transforma as partes em uma unidade física no corpo entre o que é percebido na multiplicidade, pensado e significado que, ao estabelecer contato com o contorno da unidade, cria uma imagem no sujeito. É nesse sentido que Greenberg retoma Croce: “A existência, a experiência e o conhecimento são inconcebíveis sem a intuição” (CROCE apud. GREENBERG, 2013, p. 56.), com intuito de reafirmar sobremaneira que sem a presença física do corpo no mundo a experiência daquilo que se pode obter se perde.⁶² A experiência, no entanto, não existe de modo puro ou

⁶¹ “Não resta dúvida de que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; (...) Se, porém, todo o conhecimento se inicia com a experiência, isso não prova que todo ele derive da experiência.” (KANT, 2013, p. 36) e “O efeito de um objeto sobre a capacidade representativa, na medida em que por ele somos afetados, é a sensação. A intuição que se relaciona com o objeto, por meio de sensação, chama-se empírica. O objeto indeterminado de uma intuição empírica chama-se fenômeno.” (KANT, 2013, p. 61.)

⁶² É possível aproximar *Estética Doméstica*, de Greenberg, à *Estética como Ciência da Expressão e Linguística Geral*, de Croce, a começar pelo paralelismo de posição e articulação que se percebe entre “Intuição e Experiência Estética”, do primeiro, e “Intuição e Expressão” e “Intuição e Arte”, do segundo. Greenberg deve tido contato também com *Breviário de Estética*, escrito a pedido do reitor Edgard Lovett Odell, para solene inauguração da Universidade de Houston, no Texas, escrito para estudantes universitários no início de seus estudos. Em *Estética como Ciência da Expressão e Linguística Geral*, o autor italiano atribui o mesmo estatuto e validade do conceito à intuição como forma de conhecimento: “Duas formas tem o conhecimento: conhecimento intuitivo e conhecimento lógico; (...) ou seja, conhecimento que produz imagens e conhecimento que produz conceitos”; (CROCE, B. *Estética Como Ciência da Expressão E Linguística Geral*. Tradução Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016. P. 27) “(...) a percepção é intuição (...) a imagem, que agora me passa pela cabeça, de

isolado, ela marca a diferença entre o que se caracteriza pela atitude diante da natureza ou pelo retraimento da atenção conduzida pela intensidade. E como então opera a intuição?

Greenberg responde:

A intuição comum informa, esclarece, orienta e, ao fazer isso, aponta sempre para outras coisas além dela mesma, para outras coisas além do próprio ato de intuição. (...)

(...) no momento em que um ato de intuição para em si mesmo deixa de informar ou apontar, ele muda de uma intuição comum para uma intuição estética.

A diferença entre a intuição comum e a intuição estética não é obscurecida pelo fato de que a primeira é uma condição necessária da segunda. (...) a diferença entre registrar uma intuição como um meio e registrá-la como um fim em si mesmo permanece (...)

Mas eu iria ainda mais longe, com o apoio da experiência, e diria que coisas não intuídas no modo primário, coisas que permanecem além do alcance da intuição nesse modo, também podem ser intuídas esteticamente. Refiro-me a entidades como inferências, cadeias de raciocínio, conhecimento deduzido. Diferentemente da intuição primária ou comum, o tipo estético não tem limites estabelecidos. Isso significa que qualquer coisa que seja experimentável, qualquer coisa que entre na consciência, pode ser intuída e experimentada esteticamente. Em outras palavras, *a intuição estética comanda o mundo como nada mais pode – para a consciência humana.* (...)

A passagem da intuição comum para a intuição estética é realizada por uma certa mudança mental ou psíquica. Isso envolve um tipo de distanciamento de tudo o que realmente acontece, seja consigo mesmo ou com qualquer outra pessoa. Consciente ou inconscientemente, segue-se um estado de atenção em que aquilo que entra na consciência é percebido e aceito por seu próprio interesse imediato; não pelo que possa significar em termos de qualquer outra coisa que não seja ela mesma como uma intuição no presente; não por suas consequências; não pelo que possa significar para você em seu eu particular ou para qualquer outra pessoa no eu particular dela; não pela influência que possa ter em seus interesses ou nos interesses de qualquer outra pessoa. Você se livra e se distancia de seus cuidados e preocupações como um indivíduo específico lidando com sua existência particular. (GREENBERG, 1999. Tradução e grifos nossos.)

Então, é prudente caracterizar de algum modo o estado de atenção nos seres vivos.

Todos os seres vivos estão de algum modo em atenção permanente. O instinto de preservação

um eu que escreve em outra sala (...) também é intuição.” (CROCE, B. *Estética Como Ciência da Expressão E Linguística Geral*. Tradução Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016. p. 29) “A atividade intuitiva intui o tanto que exprime (...) A cada um é dado experimentar a luz interior que se apresenta quando consegue formular para si mesmo, no mesmo momento em que o consegue, suas impressões passam, então, por força das palavras, da região obscura da psiquê à clareza do espírito que contempla. É possível distinguir nesse processo cognitivo, a intuição da expressão. Ambas surgem no mesmo instante, porque não são dois, mas um só ato.” (CROCE, B. *Estética Como Ciência da Expressão E Linguística Geral*. Tradução Omayr José de Moraes Júnior. São Paulo: É Realizações, 2016. p. 33) Embora Greenberg o siga parcialmente, utiliza de muitas as estruturas apresentadas, mantendo-se fiel a noção de intuição como forma de experiência.

coloca a atenção sobre os dados legíveis da realidade. Esses dados são sinais, indícios, diferenças quando ligados à natureza e signos aprendidos quando ligados aos elementos da cultura humana que se mostram para indicar comportamentos. Porém, uma vez distensionada a atenção sob a necessidade da sobrevivência, a atenção encontra-se a si lançada no reino da liberdade e pode se voltar à realidade de outro modo, rearticulando os dados não em relação ao conhecimento, em vista de tudo que a imaginação puder criar e dá a ver ao próprio olhar e à própria consciência em outras configurações, produzindo assim uma sensação satisfação, causada pelo mesmo esgarçamento que a linguagem produz com a fala em relação às palavras definidas no dicionário, uma esfera em que se supõe exclusivamente humana, considerando todo o processo, considerando a consciência criada posteriormente, passível de racionalização, de modificação de significado, em vista da possibilidade de transmissão. Nesse sentido, o seu resíduo é que é transmitido e não a experiência em si.

Eu diria que justamente o caráter involuntário da intuição é o juízo estético não tanto “precede” o prazer quanto permite firmar com ele um compromisso. O fato de que esse juízo seja recebido, e não emitido, faz com que seja percebido como um juízo necessário, e a sua necessidade nos liberta e nos entrega ao compromisso. (GREENBERG, 2002.)

Em resumo, a intuição estética jamais é um meio, mas sempre um fim em si mesma; abriga seu valor em si mesma, repousa sobre si mesma. (GREENBERG, 2013, p. 57).

Essa rearticulação produzida pelo “livre jogo” das faculdades, que se encontram em “harmonia” e que encontram na forma exterior um análogo, conduz a outro conhecimento; não o conhecimento científico, cuja máquina é passível de método e métrica claras por seu resultado, mas pelo que ainda não se conhece e que já existe sem nome. Não se trata de uma máquina, mas de um tatear pouco claro, que opera segundo critérios de percepção e registros múltiplos, como em diários, biografias, manifestos – literatura – formas da sensibilidades e modos de vida. Por isso, mantém-se num lugar entre o conhecimento e o senso comum, que, muitas vezes, é questionado quanto aos fundamentos e aos resultados das investigações.

As sensações que se manifestam externamente por respiração e ritmo cardíaco acelerados são efeitos secundários e evidências de uma forma na relação do corpo com o mundo. Elas narram e são narradas graças ao deslocamento da atenção promovido pela intensidade do âmbito da sobrevivência ao prazer, livre de toda e qualquer pressão. “É como se o afeto, ou estado de cognitividade [exaltado], contivesse a emoção e tudo o mais – experiência sensorial, intelecção e saber – e, por possuir o que possui, a transcendesse.” (GREENBERG, 2002, p. 66.) Ora, tudo isso é o impulso que leva o entendimento à imaginação, mantendo-os em livre jogo: “Na medida em que a experiência estética gera satisfação, a

consciência revela seu próprio sentido [...]” (GREENBERG, 2002, p. 67). Isto é, uma vez que se toma parte e se “é” parte na experiência estética em que o entendimento porta aquilo que a imaginação produz.

Por isso, a distinção dentro e fora torna-se irrelevante, uma vez que é a harmonia das faculdades do entendimento e da imaginação que está em jogo. O jogo possibilitado pela linguagem por meio da imagem. No caso da literatura, a poesia é tão mais valorizada na tradição porque muito mais se falou e onde termos há mais para descrever a correspondência com a forma da sensação e o mesmo repertório não é tão forte em outras linguagens da mesma forma. Isto é, a literatura é a linguagem em que o “correlato objetivo” parece mais disponível ao uso. Isso justifica a incursão da arte e da crítica de arte em campos estranhos – como filosofia, sociologia, economia, arquitetura – e elas, por sua vez, se valem da letra e da literatura para estabelecer seus achados e das quais extraem imagens por modelo. Algo que captura a atenção e forma diferentes sensibilidades. Nesse sentido, pode-se dizer que não se conhece algo, antes se reconhece no retorno à mesma forma. Mas, claro, a experiência existe e suas consequências podem ser tomadas por evidências da intuição, tateadas pelo entendimento, mas produzidas pela imaginação. A razão não é o padrão da sensibilidade, como nota Croce, em “Intuição e Expressão”, como mantém uma relação dialética, em que as partes são equânimes e mantêm-se em movimento, segundo uma dinâmica aparentemente desequilibrada pelo modo como foram descritas.

Na *Crítica da Razão Pura*, Kant diz todo conhecimento começa com a experiência, porém nem todo conhecimento provém da experiência. (KANT, 2013, Primeira parte ¶ 1, pp. 61 e 62.) Isso quer dizer, por um lado, que a ciência encerra-se no limite estrito do conceito, segundo condições de necessidade e universalidade; por outro lado, a estética permanece de certo modo como campo aberto justamente porque todos atestam a existência da sensação, mas as ferramentas do conceito não são as mais adequadas para tratar as formas da intuição. O que recorta então essa realidade particular é a existência das formas das sensações que, ainda que secundárias, materializam objetivamente as imagens da experiência mediada por linguagem. Então, por tentativa e erro, de maneira particular, aceita-se a procura no escuro pelo nome mais adequado de modo que à medida que se esclarece a necessidade a si, pode-se dispor aquilo que se percebeu na experiência particular, porém sem a mesma validade do conceito. Assim, quem nomeia, nomeia algo ou alguém, em vista da finalidade. Contudo, ao refrear a atenção da finalidade da forma, os sentidos são *liberados* e ganham outros arranjos na sensação que se traduzem em espanto, ironia, perplexidade, sem serem universais ou necessários, mas se coloca não em relação a conceito, mas são convergentes ou divergentes

dos costumes. Isso mostra que nenhuma intuição é pura. Ela é contaminada na medida em que se está aberta ao mundo, pela fala ao esgarçar os sentidos, como uma biruta que gira aleatoriamente para todos os lados e corre por caminhos estruturalmente estabelecidos pelos modos de vida e pela educação formal e informal, “aprendida na rua, na escola e no lar” (NOGUEIRA, 1977). Quando ocorre de a atenção se fixar em algo ou alguém e permanecer sem finalidade, ela está livre para se relacionar consigo mesma e com o mundo, ao olhar para o céu, invés de dizer: “está sol” ou “não vai chover”, se diz “dia bonito!”. Pode parecer pouco útil, contudo, informar a respeito do estado de atenção e do espírito (estética), da formação da sensibilidade (*Bildung*) e dos modos de vida (antropologia), se diz algo.

Em relação à arte, o processo envolve variáveis apartadas da natureza, na medida em que é um objeto produzido pelo homem situado no campo da cultura. Por isso, críticos como Greenberg propõem que é necessário preparar a atenção para algo mais do que a sobrevivência, para que exista intensidade na experiência e, assim, seja possível perceber como os sistemas sensíveis respondem sutilmente em outra direção que não aquelas conhecidas ou dicionarizadas, para explorar possibilidades de mudança da própria percepção.

Submetida ao teste da experiência, a noção de arte se mostra afinal dependente não da habilidade do fazer (como os antigos estabeleciam), mas sim do ato do distanciamento [...]. Por coincidir com a experiência em geral, a arte significa simplesmente – mas não tão simplesmente assim – uma mudança de atitude perante sua própria consciência e seus objetos. (GREENBERG, 2013, p. 59)

Em Greenberg, arte e experiência coincidem, e isso denota que se pode obter uma experiência estética de tudo o que existe e pode existir. Isto é, a experiência estética não é um processo exclusivo das artes como, por vezes, é circunscrito, tampouco da realidade, na qual pouco se dá a devida relevância. (De DUVE. T. *Kant after Duchamp*, 1993) Nesse processo, a visão é o sentido privilegiado, capaz de narrar à medida que articula imagens. E as imagens são elas próprias ordem na desordem, unidade na multiplicidade complexa dos mundos. Uma unidade, contudo, difusa em acordo e desacordo com tempos e espaços. Pois, trata-se de um sentido que não toca os objetos, mas os apreende. Fechados os olhos, fala-se em imagem: imagem como símbolo, em imagem como alegoria etc.; em imagem acústica (linguística) para descrever as partes sonoras que constituem o signo, ou como ocorre a rearticulação dos dados da experiência. A imagem (seja ela qual for) é o *lócus* da sensação fora de si, como inflexão de um fluxo constante que dá lugar e tempo de modo a cristalizar alguma ligação, que produz uma narrativa, capaz desse esgarçamento em acordo ou desacordo com a finalidade do conceito, ao qual ela mesma não se enquadra, mas que excede o conceito e concomitantemente fornece estabilidade à representação do mundo. Assim ocorre a

preparação para o que vem depois, o nomear, e a diferença entre o que nomeio e o que se nomeia é apresentada no momento do registro, com o chamado afastamento, em consequência ainda da distância, como quem desenha sobre uma superfície usada – o que talvez Kant chame de indiferença, uma atitude e um gesto que se faz ato.⁶³ Esse ato recorre ao palimpsesto de tempos, espaços e sensações já descritas e renovadas em um novo desenho que usa cores, linhas, pontos e planos, na tentativa de ordenar a possibilidade do que pode ser transmitido e do se insinua no instante da enunciação: o artista pela expressão, na obra; o crítico pelo texto, na crítica; o espectador pela experiência, na sensação e no significado, mesmo que os dados da realidade *pareçam*, o que difere é a posição e o refinamento como são percebidos e registrados. Não há diferença entre o modo como a intuição opera em relação à natureza ou à arte, mas como ela é codificada no corpo, refazendo as clivagens: natureza e cultura, valores e princípios, necessidade e finalidade, estado de atenção e intensidade, linguagem e capacidade de expor impressões.

Ora, se alguém se coloca diante de uma pintura, sua atitude pode variar de um grande espanto ao simples enquadramento em categoria histórica, social, lógica, filosófica, pictórica. Caso ocorra o espanto que desvia a atenção a outro ponto, abre-se um campo que aponta para o sujeito e para a obra. Esse impulso dinâmico inicia-se nos sentidos e não é feito somente de racionalização. A intensidade se inscreve no corpo como história das experiências e por acúmulo constituem a formação de cada um e de todos. Porém, a experiência sensível tende a produzir uma unidade física ao passo que aquela que passa somente pelo intelecto se processa de outro modo, por meio de um círculo lógico que se desloca por racionalizações lógicas, baseadas em análises, em partes de um mesmo processo único que monta-se e desmonta-se do mesmo modo. Não que esta não seja significativa, é, mas ela não mobiliza toda a carne, antes mantém-se imagem mental. A diferença é que na experiência sensível o corpo assume uma posição espacial em relação ao mundo que implica medo, coragem, frustração, insatisfação, cuja unidade pode ser diferente da promessa oferecida no início.

Greenberg procura descrever o processo da experiência estética da seguinte maneira.

Em grande parte (para dizer pouco), a arte em geral é percebida, de forma inadvertida e “solipsista”, como arte que não pode ser comunicada adequadamente pela pessoa que percebe ou “cria”. Se não for veiculada por um meio como a linguagem, o desenho, a música, a dança, a mímica, a

⁶³ Há uma diferença importante entre indiferença, afastamento, refreamento e retardo. Pois cada uma das palavras, mesmo que se mantenha uma distância temporal, parecem nomear um processo cujos estágios podem ser escandidos. A indiferença seria uma atitude em geral da intuição diante do mundo; o refreamento parece nomear um movimento involuntário de aproximação irresistível do objeto; o afastamento já prenuncia um certo modelo crítico de posição; e o retardo é a distância do tempo da aquilo que se vê no espaço.

pintura, a escultura ou a fotografia, a intuição estética de uma paisagem pertencerá somente ao observador; mesmo assim, o fato de a intuição não ser comunicada por um meio viável, não a priva da condição de arte. (Croce teve um vislumbre disso.) A distinção entre a arte em geral e aquilo que o mundo, até agora, definiu como arte está entre o incomunicado e o comunicado. Mas não creio que essa distinção se sustente. (GREENBERG, 2013, pp. 59-60)

A tradução da imagem à linguagem verbal é exigente. Dela depende a sistematização que reconheça, por um lado, as convenções formais e sua correspondência na sensação, supondo uma dinâmica reflexionante; e, por outro lado, essa linguagem deve manter-se aberta a inclusões que reconheçam mudanças. Ocorre que, muitas vezes, a linguagem verbal não atinge nas artes o ponto de fornecer a mesma dignidade à intuição que aquela dada à razão ou ao entendimento na ciência, tendo em vista a finalidade. Com isso, a intuição é lançada ao limbo do pensamento, à uma condição indigna de coisa não pensável. O que em outras palavras quer dizer: a recusa de nomear e de pensar algo significa o não reconhecimento da existência de algo. Porém, uma vez constatada a experiência estética, a imagem inscreve-se no corpo e por analogia perpetua uma forma que pode ser objetivável em linguagem verbal.

Assim sendo, a arte existe na medida em que é capaz de sensibilizar o espectador pelo espanto que o distancia da finalidade, criando uma intensidade notável com a forma da intuição que é construída em linguagem passível de legibilidade. Assim, a imagem é recebida quase sempre nos limites das linguagens artísticas, sem finalidade alguma, cujas consequências acusadas pelos sentidos e pela imagem re-formada no espectador é mediada pela crítica, que a re-significa e re-transmite na mediação, na pedagogia da experiência estética. A linguagem, como instituição, dá existência à sensação, e a sensação, como efeito da realidade, torna-se imagem da linguagem, isto é, adquire o estatuto de objeto. Ao se produzir uma fala a respeito de algo que se experimentou – como a visão do céu, por exemplo – as palavras parecem não as compreender integralmente. Refere-se, então, à incomunicabilidade de que a geração brasileira de poetas de 1945 tanto tentou evidenciar diante da guerra, que não deixa de ser uma experiência estética, em vista de valores e palavras que já não eram suficientes para dizê-la. A experiência nova exige o avivamento da nomeação e da valorização do que se percebe, entre o lugar-comum, os jargões, os ditados de sabedoria e os poemas que recolhem o “substrato comum da humanidade”. Trata-se de procurar um modo mais exato de falar de si e do mundo e, como disse J.G. Herder, “não se pode ter vergonha de trabalhar com tijolos” (HERDER, 2019) –, a fim de produzir uma formulação sobre a sensibilidade e condições de pensabilidade dessa sensibilidade e da arte em geral. (RANCIÈRE, 2010) Greenberg diz que a diferença entre comunicado e incomunicado é uma distinção que não se sustenta. Mesmo que

a linguagem seja clara e opaca ao mesmo tempo, isso não invalida a tentativa de tatear a sensação e, por meio dela, buscar o que justifica a experiência, as formas da sensibilidade, como ela se pensa e os modos de vida que ela produz – ainda que se trate de uma forma particular que se formula até que se torne relevante à maioria das pessoas, como Greenberg se propõe em *Estética Doméstica*. Neste sentido, essa é uma das possibilidades de existência da crítica de arte e da crítica em geral, apesar de o próprio Greenberg afirmar:

A crítica de arte, eu diria, é a mais ingrata forma de escrita “elevada” que conheço. Seria uma das mais desafiadoras – talvez pelo fato de que poucos a tenham realizado bem o bastante para serem lembrados –, mas não estou certo de que valha a pena. (GREENBERG, 1996, p. 24)

Há que se constituir um repertório comum e a formulação de critérios para julgamento que tem por efeito a condição de possibilidade de pensar uma certa sensibilidade. Contudo, por não se tratar de uma máquina, mas de um tatear, a imagem não se formula por um simples sim e não, bem ou mal, certo ou errado, formal ou informal, figurativo ou abstrato, fundo ou figura, mas deve matizar o que se percebe diante de um problema concreto em vista dos limites da própria linguagem enquanto se tateia o problema. Trata-se, portanto, de criar uma hierarquia própria de elementos, de dar valor a cada parte, em amplitude ou grau. Isso é o que ocorre para Greenberg, por comparação de experiências, no âmbito particular, e da história da arte, no universal, se isso for considerado válido.

Por fim, é necessário perceber como se estabelece a valoração estética do objeto artístico que “na maioria dos casos [implica] o estabelecimento de distinções de amplitude ou grau, de mais ou menos” (GREENBERG, 2002, p. 62). Assim, Greenberg passa do interior ao exterior da sensação, a fim de dar ao entendimento a forma da sensibilidade e vice-versa.

Tudo o que penetra no campo da atenção pode ser comunicado de uma forma ou de outra, ainda que apenas parcialmente. A distinção central não está entre o comunicado e o incomunicado, mas entre a arte apresentada sob formas convencionalmente reconhecidas como artísticas e a arte que não foi estabelecida sob tais formas. (GREENBERG, 2002, p. 60)

Não se trata da comunicação como condição de existência da forma; isto é, não é esta a condição de existência da arte, mas a própria sensação, enquanto linguagem. Greenberg objetiva a subjetividade da sensação como possibilidade do reconhecimento da relação entre entendimento e imaginação na forma. Porque não se conhece nada, se reconhece a forma na própria linguagem e a linguagem na forma (no recalque, FOSTER, 2017), mesmo que a forma seja precária. O ponto para Greenberg é que uma vez percebida pelos sentidos as sensações existem. E negá-las seria desonesto. Esse seria então o valor intrínseco da arte, quando a sensação encontra a forma naquilo que T.S. Eliot chama de “correlato objetivo”. Contudo,

Greenberg prossegue e extrai aspectos desse correlato, procurando mostrar que a experiência vivida é absoluta e que seu aspecto instrumental, moral, que se atinge pelo raciocínio, não interfere na sensibilidade, separando recepção pelo que é transmitido em palavras.

Todo ser humano possui um valor intrínseco, definitivo, último e não se pode provar, nem discutir isso; só se pode intuir. Mas os meios graças aos quais a vida humana é mantida podem ser pensados e discutidos, e são relativos, instrumentais. O valor estético jamais é instrumental nem relativo. Caracteriza-se por ser absolutamente intrínseco, definitivo – e completa e imediatamente *presente*. Por conferir valores dessa ordem, a experiência estética se constitui como aquilo que, de forma singular e insubstituível, é. (GREENBERG, 2002, p. 61)

Assim sendo, portanto, toda experiência conforma a própria arte no ato de perceber. A clivagem dada pela formação, pelos valores, pela cultura e pela linguagem é secundária e opera de modo instrumental, uma vez que a experiência “é”. Ou seja, se a arte coincide com a experiência estética enquanto valor intrínseco, o que existe é a sensibilidade e a possibilidade de estabelecer relações entre as sensações que não se conhece bem, tampouco pode dar evidência de sua presença senão de modo indireto, por meio da fala, como faz Greenberg ao tratar por estratégias convencionais pouco a pouco, criando um esgarçamento e deslizamento do que já se conhece até o limite do que pode cada um notar da própria intuição na experiência estética.

Anexo. Traduções⁶⁴

Como a Escrita de Arte Adquire sua Má Reputação, 77

Intuição e Experiência Estética, 84

Seminário Um, 90

Rascunho do primeiro capítulo para *Estética Doméstica*, 99

Contravanguarda, 106

Ornamento e Crime (Adolf Loos), 118

⁶⁴ Apenas o último texto é de autoria de Adolf Loos; os demais são de Clement Greenberg.

Como a escrita de arte adquire sua má reputação

Quem podia imaginar há vinte anos que os Estados Unidos viessem logo a produzir pintores suficientemente fortes e independentes para desafiar a liderança de Paris? Quanto mais conhecedor de arte se fosse, mais surpreso se estava diante disso. Durante muito tempo depois disso ter efetivamente acontecido, houve recusa em se acreditar. Somente quando chegou a confirmação de todos os lugares, da própria Paris, é que ficaram convencidos.

Jackson Pollock fez uma exposição em 1952 e causou tal impressão que, apesar de não ter vendido, seu trabalho começou a ser levado mais a sério em certos lugares do mundo artístico, parisiense mais do que em qualquer outro lugar, incluindo Nova York. E, juntamente com Pollock, a nova pintura abstrata norte-americana começou a ser levada mais a sério nos mesmos lugares. Minha impressão foi que levou mais de um ano até para que a notícia chegasse efetivamente a Nova York. É dessa época o sucesso da nova pintura norte-americana nos Estados Unidos, pelo menos o interesse de colecionadores, museus e crítica de arte.

Mas é como se uma fatalidade perseguisse o sucesso: uma fatalidade de má interpretação que era também uma fatalidade da insensatez. Chamo fatalidade – embora talvez fosse mais correto chamar de comédia – porque a má interpretação e a insensatez não vieram daqueles que rejeitavam a nova pintura norte-americana, mas de amigos ou supostos amigos. Foi como se os críticos da arte moderna se propusessem a justificar tudo o que os filisteus disseram sobre eles.

No final do mesmo ano da exposição de Pollock em Paris, um artigo de Harold Rosenberg apareceu na *Art News*, de Nova York, sob o título “Action Painting”.⁶⁵ Embora não citasse nomes, foi considerado como uma primeira tentativa concreta de lançar uma luz, amigável ou hostil, sobre as intenções dos novos pintores norte-americanos. Transpondo algumas noções do existencialismo de Heidegger e Sartre, Sr. Rosenberg explicou que estes pintores não queriam realmente chegar à arte, mas em vez disso descobrir a própria identidade, por meio de atos irrefletidos e mais ou menos descontrolados com que punham tinta na tela. Para eles, a superfície do quadro era a “arena” de uma luta travada fora dos limites da arte em que a “existência” se esforçava por se tornar “essência”. A “essência”, ou a identidade do pintor, só podia ser reconhecida pelo próprio pintor no ato de pintar, e não no resultado, isso presumindo, aparentemente, que os atos em si mesmos não podiam, uma vez que o identificavam como resultados ou consequências. O quadro “pintado”, tendo sido

⁶⁵ Agora publicado em *A Tradição do Novo* (Thames e Hudson). Ver também Harold Rosenberg “Critic within the Act”, *ENCOUNTER*, Jun. 1961 e Donald Davie, “Immoderate Criticism”, ago. 1959.

pintado, tornou-se uma questão indiferente. Tudo estava na atividade, nada no produto. [*Everything lay in the doing, nothing in the making*] A tela coberta ficou como o resultado sem significado de um “acontecimento”, o registo solipsista de “gestos” puramente pessoais, e pertencentes, portanto, da mesma realidade a que pertenciam a respiração e as impressões digitais, os casos amorosos e as guerras, mas não as obras de arte.

Sr. Rosenberg não explicou por que os restos pintados da “ação”, desprovidos de qualquer significado que não fosse autobiográfico aos olhos dos seus próprios criadores, deviam ser exibidos por eles, olhados e até adquiridos por outros. Ou como a superfície pintada, como subproduto desses atos de pura autoexpressão, não regidos pelas normas de qualquer disciplina, poderia transmitir algo mais do que dados clínicos, uma vez que esses dados são tudo o que a personalidade crua e não mediada alguma vez foi capaz de transmitir no passado. Sr. Rosenberg também não explicou por que qualquer subproduto da “pintura de ação” deve ser mais valorizado do que qualquer outro. Uma vez que estas coisas, e a ação que as “causou”, não pertencia a nenhuma atividade social discernível, como poderiam ser diferenciadas qualitativamente? Havia ainda outras coisas que a eloquência do Sr. Rosenberg deixou de explicar, mas que não precisamos nos deter aqui.

Quando seu ensaio apareceu pela primeira vez, foi lido por muitas pessoas como uma exposição da nova pintura abstrata. Para aqueles que as pinturas de Pollock do período intermediário não faziam a cabeça ou sentido [*make head or tail*], oferecia uma explicação plausível: se estas coisas não eram realmente arte, tínhamos todo o direito de ficarmos perplexos com elas. Um corolário era que aqueles que afirmavam ser capazes de distinguir entre Pollocks bons e maus “drippings” (e o Sr. Rosenberg, evidentemente, não o afirmava) estavam iludindo a si próprio e aos outros. A arte abstrata foi alvo de um novo ataque no início dos anos [19]50, e a “action painting” foi recebida – ou ressentida – como um golpe velado contra a arte “extremista”. Como tal, depressa começou a ser esquecida, por muito comvente que fosse o seu texto.

Finalmente, não foi esquecida principalmente por causa de um jovem crítico de arte inglês chamado Lawrence Alloway. Quase dois anos após seu aparecimento original, Sr. Alloway resgatou o artigo do Sr. Rosenberg e colocou as ideias e os termos em efetiva circulação. Não é que o Sr. Alloway fosse um opositor da arte “extremista”. Pelo contrário, era um fervoroso defensor dela, e especialmente a de novo tipo norte-americano – sendo, em todo caso, um defensor igualmente fervoroso, praticamente um defensor sectário, da maioria das coisas norte-americanas. As noções do Sr. Rosenberg parecem fornecido o tipo certo de

explicação de arte subversiva e futurista e propriamente norte-americana, que Pollock parecia representar. O próprio sabor das palavras, “*action painting*”, tinha algo de atrevido e demótico [simplificado] – como o nome de um novo passo de dança – que se adequava a uma forma totalmente nova e muito norte-americana de fazer arte – uma forma que era tanto mais recente tanto mais *vanguarda* quanto a arte em si não eram realmente arte, ou pelo menos não eram arte da forma como o passado abafado a conhecia. Ao mesmo tempo, tudo isto soava na retórica do Sr. Rosenberg tão dramaticamente modernista e opacamente profundo – como Rimbaud, Sartre e Camus reunidos num só –, e os críticos de arte de *vanguarda* têm uma fraqueza especial pelo opacamente profundo.

O Sr. Alloway não só tomou a peça anfigúrica de interpretação artística do Sr. Rosenberg como a assumiu como um manifesto a favor do seu tema (e ele foi o primeiro, entre muitos, a fazê-lo); também o tomou (mais uma vez, o primeiro entre muitos) como uma declaração legítima dos objetivos de “Pollock e companhia”, tal como professados pelo próprio Pollock. Havia verdade suficiente nesta afirmação para fazê-la irônica. Dois ou três pintores próximos de Pollock no início da década de 1950, mas que pintavam numa direção bem diferente, queixavam-se do “ato” e diziam que o que importava não era que sua arte fosse apreciada e reconhecida, mas simplesmente realizar o “ato” de fazer *boa* arte; o que acontecia depois disso tinha pouca importância; por tudo o que lhe interessava, um deles teria contado que seus trabalhos finais poderiam ser queimados. Os artistas em questão (cada um dos quais se tornou famoso desde então, e com razão) não faziam muito sucesso no mundo naquela altura, e não seria injusto caracterizar a conversa neste sentido como se as uvas estivessem verdes. Não sei dizer quanto é que o Sr. Rosenberg ouviu. Pollock disse-me, muito envergonhado, que algumas das ideias principais do artigo “*Action Painting*” provinham de uma conversa que tivera com o Sr. Rosenberg, em que estava meio embriagado, numa viagem entre East Hampton e Nova York (se assim foi, Pollock repetia nessa conversa coisas que ouvira de seus amigos). O Sr. Rosenberg negou isso na imprensa, afirmando que as suas “*descobertas literárias* [estavam] fora do seu alcance [do alcance de Pollock]” (destaque do Sr. Rosenberg). Seja como for, Pollock e seus amigos tomaram as “*descobertas literárias*” de Rosenberg, quando foram tornadas públicas, por uma representação maliciosa de ambos os trabalhos e das suas ideias. Afinal, era na *boa* arte, e não noutra, que estavam interessados. (Se Pollock foi o menos perturbado, embora parecesse ser o mais diretamente visado, foi porque não podia deixar de sentir que “*Action Painting*” era uma grande paródia; e sentiu ainda mais por pensar que era parcialmente responsável por ela).

Não se podia esperar que Mr. Alloway soubesse tudo isso sete ou oito anos atrás em Londres. Mas ainda assim poderia ter esperado por alguma corroboração antes de partir do pressuposto de que “*Action Painting*” era uma declaração fiel das intenções dos novos pintores americanos. No entanto, ele propagou as noções do Sr. Rosenberg com tal convicção e verve, e com tal confiança, que “*Action Painting*” se tornou corrente de um dia para o outro na Inglaterra como a marca autorizada e rótulo certificado da nova pintura abstrata dos Estados Unidos. O fato de que conotasse uma forma esquisita e inovadora de aplicar tinta na tela fez com que parecesse ainda mais apropriada para o que parecia ser, para a maioria das pessoas, uma forma esquisita e inovadora de arte – ou não arte. E, embora os amantes de arte ingleses se tenham juntado a Alloway (ou tenham sido levados por ele a fazê-lo) na leitura da peça de Rosenberg como sendo simpática ao seu tema, encontraram nela uma segurança muito semelhante à que os norte-americanos tinham encontrado quando da primeira aparição.

Uma das certezas do homem de arte inglês, virado para o futuro, era que, por muito pouco que os ingleses possuíssem a arte da pintura, os norte-americanos possuíam-na ainda menos; e outra certeza era que os franceses possuíam essa arte de forma suprema e absolutamente, depois dos quais vinham os latinos em geral e, em seguida, o resto do mundo não-protestante ou não anglo-saxônico. Imagine-se, então, o choque quando se soube que a novidade selvagem dos Estados Unidos estava sendo levada a sério em Paris e até exercendo influência sobre a arte mais recente. Nessa conjuntura, o negócio da “*Action Painting*” veio oportunamente restaurar a moral, pelo menos por enquanto.

Porque se, como disse o Sr. Rosenberg, a nova pintura norte-americana não era de fato arte, então isso fazia com que fosse correto os ingleses terem questionado, e continuarem a questionar, a capacidade norte-americana para a arte pictórica, independentemente do que os norte-americanos *fossem* capazes de fazer. A saída para a maioria dos críticos de arte ingleses (Patrick Heron é a única exceção que conheço) passou a ser reagir à explicação de Mr. Rosenberg sobre a nova pintura norte-americana e não à pintura em si. Basil Taylor falou do “registro de um gesto armado com um pincel”. Sir Herbert Read (em *ENCOUNTER*, Jul. 1955) chamou-lhe “selvagemmente arbitrária”, uma “atividade reflexa, completamente carente de esforço mental, de inteligência”, produto de um “nihilismo vazio que renuncia ao mundo visível e mesmo o mundo interior da imaginação e rabisca um gráfico da sua incerteza na superfície de uma consciência vazia”. Mas Sir Herbert não mencionou nomes e absteve-se, com boa cautela, de fazer uma condenação direta.

Foi da Inglaterra e de nenhum outro lado que as noções de Rosenberg, com o prestígio que lhe foi conferido pelo Sr. Alloway, foram exportadas para o continente e de volta para os Estados Unidos. Esse prestígio parecia crescer com o prestígio da própria nova pintura norte-americana. O que a tornou maravilhosa foi o fato de ninguém ter parado para perguntar o que poderia ser “*Action Painting*”, se não fosse compreendida como arte. Por todo o lado, os críticos de arte de *vanguarda* invocavam e citavam a retórica do Sr. Rosenberg – e não apenas no que se refere à pintura norte-americana – e depois falavam de arte e de qualidades artísticas para mostrar que não tinham compreendido uma única implicação dessas ideias. Para o Sr. Alloway, tal como para todos os outros, que “desenterraram” “*Action Painting*”, havia expoentes superiores e inferiores, exemplos superiores e inferiores. Tal como se não tivesse sido o objetivo do Sr. Rosenberg, ao longo do seu ensaio, excluir a possibilidade dessas discriminações.

Essa confusão atestava precisamente o fato de que a nova pintura norte-americana estava fazendo seu caminho no mundo com base em qualidades mais substanciais do que as que lhe eram permitidas por “*Action Painting*”. Estava realizando seu caminho como arte, arte inequívoca, não como uma manobra da *super-vanguarda* ou como uma aberração interessante. O sucesso muito real, mundano, e outro, não menos do que o sucesso simultâneo, se bem que irônico, do artigo – ou melhor, da leitura confusa do artigo – pode ser o que leva agora o Sr. Rosenberg a dizer que o artigo é um sucesso. Pode ser o que leva agora o Sr. Rosenberg a falar como se tivesse sido concebido desde o início como um tratamento totalmente simpático da nova pintura norte-americana. Ele também deixou subentendido recentemente que era sobretudo “De Kooning & Companhia” que tinha em mente, e não Pollock. Esse último confunde, quer admitam ou não, todos aqueles críticos de arte que sempre tiveram como certo que o Sr. Rosenberg havia escrito sobre e para Pollock, e para quem De Kooning era, ou é, europeu (ou “civilizado”) demais para ser qualificado como “pintor de ação”. Mas esses escritores merecem ser confundidos por não terem sido confundidos pelo artigo do Sr. Rosenberg, em primeiro lugar.

O sentido, a tartaruga, ultrapassa habitualmente, a lebre, mesmo neste mundo não totalmente perfeito. Os amantes da arte começam a perceber que ainda não viram nenhum tipo de pintura que se enquadre na descrição do Sr. Rosenberg. A arte torna-se inevitável para quem lida com uma superfície plana, mesmo que seja, na maior parte, arte ruim. As obras dos pintores “gestuais”, dos atletas de “ação”, na baixa de Nova York e em outros lugares (não me refiro aos artistas originalmente visados pelo Sr. Rosenberg) revelam-se próprios maneiristas com maneirismos emprestados de De Kooning na sua maior parte, mas também de Kline,

Gorky, Pollock e Still, e mais recentemente também de Monet, e talvez até de Magnasco; e o seu principal problema revela-se uma falta, não um excesso, de espontaneidade. Descobriu-se que a tinta atirada pode ser tão minuciosamente controlada e tão cuidadosamente manipulada como a tinta batida ou pincelada. E agora que o acidental foi completamente assimilado à tradição da pintura, até os rabos de burro, os chimpanzés pintores e os papagaios se expõem como abjetamente derivados – e já não temos de saber o que seus guardiões admiram. Tal como o pintor mais selvagem da 10th Street ou do 14^o *arrondissement*, eles não conseguem eliminar o hábito, aliás, de se guiarem pela forma do suporte.

Ao mesmo tempo, a arte de Pollock revela-se muito menos acidental do que se pensava. De fato, revela-se ter uma base quase totalmente cubista e ser fruto de muita aprendizagem e muita disciplina. O mesmo é verdadeiro, talvez excessivamente verdadeiro, para a arte De Kooning. Ele foi o primeiro a ver a nova pintura norte-americana, e apenas o primeiro, que levou Harold Rosenberg a tomá-la por uma mistificação para além da arte, na qual ele poderia, com segurança, introduzir outra mistificação. (O fato de suas “descobertas literárias” poderem parecer a quem quer que seja só se explica pela suposição de que os cegos preferem, na verdade, serem guiados por cegos. Isto também ajudaria a explicar o atual estatuto de Sir. Herbert Read como uma autoridade em arte).

Mas se for deixado ao Sr. Alloway, aparentemente, a comédia não terminará ainda. Nem o fará se for deixada para o estimável escritor de arte francês Michel Tapié,⁶⁶ com quem divide a arte do pós-guerra na Europa e nos Estados Unidos. Tanto Mr. Alloway como M. Tapié podem *ver* e também não lhes falta coragem. O Sr. Alloway, em particular, é sempre uma leitura refrescante. Mas, tal como M. Tapié, parece faltar-lhe um sentido de perspectiva e é isso que faz com que sejam ambos inveterados futuristas, adeptos de falsas auroras, sofredores do complexo milenarista – e, nessa medida, comediantes como o Sr. Rosenberg, que em 1952 saudou o início do fim da pintura como uma arte.

M. Tapié considera que a pintura abstrata do pós-guerra é um fenômeno quase completamente revolucionário porque, como ele pensa, incorpora novas estruturas formais análogas aos tipos que estão sendo investigados pela física e pela matemática hoje em dia. Estou longe de ter a certeza de o compreender, mas, mesmo assim, não consigo discernir nada

⁶⁶ Michel Tapié de Céléryan (primo de Toulouse-Lautrec) tem um dos olhos mais aguçados de nosso tempo para a pintura. Ele foi um dos primeiros a reconhecer os méritos de Dubuffet, Mathieu, Pollock e Morris Louis, e foi sob seus auspícios que Pollock teve sua primeira exposição em Paris. Suas ideias, que são outra coisa, são encontradas em suas notas de catálogo para as exposições dos artistas que ele patrocinou nos últimos dez anos, em várias galerias de Paris (principalmente, a Galerie Stadler).

no novo debate de pintura abstrata que seja assim tão novo. Não vejo nada de essencial nela que não possa ser demonstrado como tendo evoluído do cubismo ou do impressionismo (se incluirmos o Fauvismo neste último), tal como não vejo nada de essencial no cubismo ou no impressionismo cujo desenvolvimento não possa ser rastreado até o Renascimento. À maneira dos críticos intelectuais dos nossos dias (embora seja muito mais do que isso), M. Tapiés foi à procura de algo mais novo do que o novo na ordem, para explicar coisas que, na opinião dele, acabam por ser (e devem ser) autoexplicativas.

Sr. Alloway sucumbe à mesma falácia da novidade exagerada quando escreve, em *Art International*, que a “descrição existencialista da arte abstrata” é a “melhor atualmente disponível”. Essa descrição consiste na “ideia de arte como performance arriscada e o artefato resultante como único, mas absurdo”. Aqui, o copo da novidade retórica transborda. Como se todas as conquistas das obras de arte desde o início da arte não fossem únicas e absurdas no sentido que Sartre ou Merleau-Ponty dão a estas palavras. E como se a conquista na criação de arte, seja de Fra Angelico ou de Pollock, não envolvesse o risco do fracasso. E como se esse risco não tivesse sido tão grande para Rembrandt na sua “performance” como para Mondrian ou Pollock ou Newman nas deles.

É típico da melhor, e não da pior, escrita sobre arte do nosso tempo que as proposições aplicáveis a toda a arte bem-sucedida sejam aplicadas à arte contemporânea como se fossem relevantes apenas para esta última e exprimisse conhecimentos que apenas esta última tornou possíveis. O mais forte dos críticos de *vanguarda* – e o Sr. Alloway é um deles – peca por ignorância, ou por falta de uma base elementar em estética. O mesmo se aplica, aliás, a um crítico de *vanguarda* acadêmico como Robert Goldwater (com a aceleração da história, os que acompanham a arte já não são tão pacientes como costumavam ser), cujo ensaio sobre Mark Rothko, que faz parte do catálogo da retrospectiva de Rothko que está agora pela Europa, não diz quase nada sobre o seu tema que não seja igualmente relevante para Velásquez ou Takanobu. Além disso, é típico da escrita artística contemporânea, como o ensaio do Dr. Goldwater mais uma vez demonstra, insinuar, ao elogiar um artista vivo, que ele surgiu do nada e não deve praticamente nada antes dele. É como se a arte começasse de novo dia sim, dia não.

Em suma, o único lugar onde o absurdo se instalou de novo no domínio da arte é na crítica. Aí floresce talvez com mais vigor do que em qualquer outro lugar da nossa cultura (o que é, claro, dizer muito). A crítica de arte contemporânea é absurda não só por causa da sua retórica, da sua linguagem e dos seus solecismos de lógica. É também absurda devido à sua

repetição. Desde Manet, cada passo na evolução da arte modernista tem sido saudado ou condenado, como uma ruptura revolucionária com o passado e, em cada caso, a passagem de pouco tempo refutou essa afirmação. No entanto, isso não dissuade quase ninguém, e as épocas da arte sucedem-se mais rapidamente do que nunca. A repetição tem um efeito cumulativo, entretanto, o efeito cumulativo e o absurdo da escrita artística tornaram-se sistemáticos, onde antes eram apenas caprichosos. Abriram-se perspectivas despropositadas que teriam feito Apollinaire ou Elie Faure corar. Coisas que seriam expulsas de outros tipos de escrita pelo riso multiplicam-se e florescem na escrita de arte. Num livro recente sobre Pollock (de um inglês), lemos sobre a sua tentativa de romper o fluxo do tempo e invocar uma nova contingência”; num livro recente sobre De Kooning (de um norte-americano), lemos sobre cores que “irrompem pelo teto, coerentes com sua poesia de ambiguidade”; em outro livro sobre Pollock (de um norte-americano), lemos que uma das pinturas de Pollock é uma “obra-prima técnica e desdenhosa, como a *Olympia* de Manet... uma das mais provocativas imagens do nosso tempo, um abismo de *glamour* invadido por um dilúvio de inocência” (sobre uma pintura que o próprio Pollock considerava um fracasso).

O que há na crítica que encoraja este tipo de coisas? O que há nas pessoas que leem esse tipo de coisa que as faça tolerar? Por que a escrita de arte é o único tipo de escrita em inglês que se prestou à retórica existencialista e fenomenológica? O que há na própria arte moderna que leva mentes como as de Herbert Read e Harold Rosenberg a se perderem? A resposta não é, penso eu, uma resposta que reflita a arte moderna. Tem a ver com a rapidez com que a pintura e a escultura modernistas ultrapassaram as categorias comuns da crítica de arte, invalidando-as não só para o presente ou o futuro, mas também para o passado. (Isto não foi uma revolução; foi um esclarecimento). A ampliação da distância entre arte e discurso solicita, como uma ampliação fará, perversões e abortos do discurso: pseudo-descrição, pseudo-narrativa, pseudo-exposição, pseudo-história, pseudo-filosofia, pseudo-psicologia, e – pior de tudo – pseudo-poesia (que representa o aborto, não do discurso, mas da intuição e da imaginação). A pena, entretanto, não está nas palavras; está no fato de a própria arte ter sido feita de tola.

ESTÉTICA DOMÉSTICA – Parte I

Intuição e Experiência Estética

“Seminário Um”, publicado em *Arts Magazine*, v.42, n.2, nov. 1973.

Aqui estão algumas definições da palavra “intuição”. “A apreensão direta e imediata do sujeito do conhecimento de si mesmo, de seus estados conscientes, de outras mentes, de

um mundo externo, de universais, de valores ou de verdades racionais”. (Ledger Wood em *The Dictionary of Philosophy, Philosophical Library*, c.1950) “Percepção direta ou imediata.” (*Oxford English Dictionary*) “A apreensão imediata de um objeto pela mente sem a intervenção de qualquer processo de raciocínio...” (Ibid.). Também: “Ao receber intuições, a mente não exerce nenhuma atividade consciente.” (Francis Bowen em *A Treatise on Logic*, 1870, conforme citado do OED)

A intuição é perceptiva: é ver, ouvir, tocar, cheirar, degustar; é também registrar o que acontece dentro de sua própria consciência. Ninguém pode ensinar ou mostrar como intuir. Se você não consegue dizer por si mesmo como é o calor ou o frio, ou a cor azul, ou o som de um trovão, ou se lembrar – se você não souber essas coisas por si mesmo e para si mesmo, ninguém mais poderá lhe dizer.

Como afirma Croce, em sua *History of Aesthetics*, a existência, a experiência e o conhecimento são inconcebíveis sem a intuição. O mesmo ocorre com a experiência estética como tal, com a arte como tal. Mas há uma diferença crucial entre o modo como a intuição comum ou primária – que é necessária para a existência, a experiência e o conhecimento – se faz sentir e o modo como a intuição estética, que não é necessária para nada, o faz. A intuição comum informa, esclarece, orienta e, ao fazer isso, aponta sempre para outras coisas além dela mesma, para outras coisas além do próprio ato de intuição. A intuição comum faz isso mesmo quando fornece dados para o conhecimento puro, para o conhecimento valorado por sua própria causa; mesmo aqui o ato aponta para algo diferente de si mesmo: isto é, para os dados.

No momento, contudo, em que um ato de intuição para em si mesmo deixa de informar ou apontar, ele muda de uma intuição comum para uma intuição estética. Uma intuição estética é acolhida, mantida, apreciada – ou não apreciada – apenas para seu próprio bem e nada mais. A intuição que lhe dá a cor do céu se transforma em uma intuição estética quando deixa de lhe dizer como está o tempo e se torna puramente uma experiência da cor. A mesma conversão acontece quando a intuição do gosto ou do cheiro do vinho é recebida por si mesma, como gosto ou cheiro, e não pelo que significa em termos de aliviar a sede. O mesmo sucede com o reconhecimento de que duas coisas diferentes não podem ser a mesma coisa quando a intuição envolvida aqui é saboreada por si mesma e não leva ao pensamento ou à ação. (Este último exemplo é pouco provável, mas não impossível.) Em suma, a intuição estética nunca é um meio, mas sempre um fim em si mesma, contém seu valor em si mesma e repousa sobre si mesma.

A diferença entre a intuição comum e a intuição estética não é obscurecida pelo fato de que a primeira é uma condição necessária da segunda. É claro que você precisa usar pelo menos alguns de seus sentidos de maneira comum e ser capaz de estar ciente, de maneira comum, pelo menos da superfície de sua consciência, para ter qualquer experiência estética. No entanto, a diferença entre registrar uma intuição como um meio e registrá-la como um fim em si mesmo permanece, como eu disse, crucial, apesar de tudo o que possa parecer tênue.

Está implícito no que eu disse acima que qualquer coisa que possa ser intuída no modo primário também pode ser intuída no modo estético. Isso, para mim, parece ser um fato da experiência. Mas eu iria ainda mais longe, com o apoio da experiência, e diria que coisas não intuídas no modo primário, coisas que permanecem além do alcance da intuição nesse modo, também podem ser intuídas esteticamente. Refiro-me a entidades como inferências, cadeias de raciocínio, conhecimento deduzido. Diferentemente da intuição primária ou comum, o tipo estético não tem limites estabelecidos. Isso significa que qualquer coisa que seja experimentável, qualquer coisa que entre na consciência, pode ser intuída e experimentada esteticamente. Em outras palavras, a intuição estética comanda o mundo como nada mais pode – para a consciência humana. (Mas sobre isso, falaremos mais adiante).

A passagem da intuição comum para a intuição estética é realizada por uma certa mudança mental ou psíquica. Isso envolve um tipo de distanciamento de tudo o que realmente acontece, seja consigo mesmo ou com qualquer outra pessoa. Consciente ou inconscientemente, segue-se um estado de atenção em que aquilo que entra na consciência é percebido e aceito por seu próprio interesse imediato; nunca pelo que possa significar em termos de qualquer outra coisa que não seja ela mesma como uma intuição no presente; não por suas consequências; não pelo que possa significar para você em seu eu particular ou para qualquer outra pessoa no eu particular dela; não pela influência que possa ter em seus interesses ou nos interesses de qualquer outra pessoa. Você se livra e se distancia de seus cuidados e preocupações como um indivíduo específico lidando com sua existência particular.

Se toda e qualquer coisa pode ser intuída esteticamente, então toda e qualquer coisa pode ser intuída e experimentada *artisticamente*. O que concordamos em chamar de arte não pode ser definitiva ou decisivamente separado da experiência estética em geral. (O fato de isso ter começado a ser percebido apenas recentemente – graças a Marcel Duchamp, em sua maior parte – não o torna menos importante). A noção de arte, colocada à prova da experiência, prova depender, em última análise, não da habilidade de fazer (como os antigos sustentavam), mas do ato de distanciamento para o qual acabei de chamar a atenção. A arte, coincidindo

com a experiência estética em geral, significa simplesmente, mas não tão simplesmente, uma mudança de atitude em relação à sua própria consciência e seus objetos.

Se for assim, então existe algo como arte em geral: arte que é, ou pode ser, realizada em qualquer lugar, a qualquer momento e por qualquer pessoa. Na maior parte (para dizer de forma fraca), a arte em geral é realizada inadvertida e solipsisticamente, como arte que não pode ser comunicada adequadamente pela pessoa que a realiza ou “cria”. A intuição estética de uma paisagem, quando você não a transmite por um meio como a linguagem – o desenho, a música, a dança, a mímica, a pintura, a escultura ou a fotografia – pertence somente a você; no entanto, o fato de você não comunicar sua intuição por um meio viável não a priva de seu “status” como arte. (Croce teve um vislumbre disso.) A diferença entre a arte em geral e o que o mundo até agora concordou em chamar de arte está entre o não comunicado e o comunicado. Mas não acho que essa diferença se mantenha.

Tudo o que entra na consciência pode ser comunicado de uma forma ou de outra, mesmo que apenas parcialmente. A diferença crucial não é entre o comunicado e o não comunicado, mas entre a arte que é apresentada em formas convencionalmente reconhecidas como artísticas e a arte que não é fixada em tais formas. De um lado, há a arte não formalizada, fugaz e “bruta” e, de outro, a arte que é registrada, por assim dizer, por meio de uma mídia geralmente reconhecida como artística. No entanto, até mesmo essa diferença é tênue: uma diferença de grau, não de essência experimentada ou de “status” demonstrável. Não é possível apontar, muito menos definir, as coisas ou o lugar onde a arte formalizada termina e a arte não formalizada começa. (Assim, pode-se dizer que o arranjo de flores e a arquitetura paisagística pertencem a ambos, embora eu mesmo afirme que ambos pertencem definitivamente à arte formalizada. Há outros casos assim. O grande serviço teórico do tipo de arte recente que se esforça para ser avançada é que ela nos fez começar a ter consciência de quão incertas são essas diferenças: a diferença entre arte e não arte, bem como aquela entre arte formalizada e não formalizada).

Como já disse, a intuição estética é experimentada como um fim em si mesma, ou seja, como um valor intrínseco final (ou, conforme o caso, um des-valor). O valor moral também pode ser experimentado dessa forma. E alguns filósofos sustentam que o valor moral, na medida em que é final e intrínseco, também é acessível apenas à intuição (e a intuição de um tipo, além disso, é difícil de diferenciar da intuição estética). Entretanto, há também um tipo de valor moral que não é intrínseco, mas instrumental e que pode ser alcançado por meio do raciocínio, não da intuição. (Todo ser humano possui um valor final, último e intrínseco; isso

não pode ser provado ou fundamentado; só pode ser intuído. Mas os meios pelos quais a vida humana é mantida podem ser fundamentados e discutidos e são relativos, instrumentais). O valor estético nunca é instrumental ou relativo. Ele se identifica por ser totalmente intrínseco, final – total e imediatamente presente. Ao oferecer um valor desse tipo, a experiência estética se constitui como o que ela é de forma única e insubstituível.

A intuição estética é inteiramente uma questão de valor e de valoração – nada mais do que isso. Com o mesmo imediatismo com que a intuição comum registra as *propriedades* das coisas (para usar a distinção de G. E. Moore), a saber, seus atributos descritivos e identificadores, a intuição estética também registra as propriedades das coisas. Isso significa que você não experimenta, e não pode experimentar, a arte ou a estética, *como* a arte ou a estética, sem julgar, avaliar, apreciar. Na medida em que algo é intuído ou experimentado esteticamente, na mesma medida seu valor estético é apreciado, avaliado, julgado (seja consciente ou inconscientemente). Simplesmente não há como separar a intuição estética da avaliação; ela não pode ser imaginada ou pensada sem isso.

A avaliação estética significa, na maioria das vezes, fazer distinções de extensão ou grau, de mais ou menos. É relativamente raro que signifique um simples um ou outro, um sim ou não, um culpado ou inocente. O julgamento estético tende a significar gradação de tons e classificação, até mesmo medir – embora não com precisão quantitativa, mas sim no sentido de comparação (e não há refinamento da sensibilidade estética sem exercícios de comparação). A avaliação estética é mais da ordem da apreciação e da ponderação do que da emissão de veredictos – embora muitas vezes possa soar como um veredicto, puro e simples, quando expressa em palavras.

A intuição do valor estético é um ato de gostar mais e menos, ou um ato de não gostar mais e menos. O que se gosta ou não se gosta é um afeto ou um conjunto de afetos. O valor ou a qualidade estética é um afeto; ele move, toca, mexe com você. Mas o afeto aqui não deve ser equiparado a algo tão “simples” como a emoção; o afeto estético compreende e transcende a emoção; ele faz isso por ser valioso e por levá-lo a gostar mais ou menos. O valor não provoca emoção. Pode-se dizer que o valor estético e a qualidade estética provocam satisfação ou insatisfação, mas isso não é a mesma coisa que emoção. A satisfação ou insatisfação é um “veredito de gosto”.

De tudo o que eu disse até agora, deve ficar claro que o julgamento estético não é voluntário. Isso não precisa ser dito. Toda intuição, seja ela comum ou estética, é involuntária em seu conteúdo ou resultado. Seu julgamento estético, sendo uma intuição e nada mais, é

recebido, não tomado. Você não escolhe gostar ou não de um determinado objeto artístico, assim como não escolhe ver o sol como brilhante ou a noite como escura. (O que é escolhido ou desejado é a colocação de sua atenção, mas essa colocação, como tal, tem pouco a ver diretamente com sua intuição como tal). Em outras palavras: a avaliação estética é reflexiva, automática, imediata e não se chega a ela por meio de vontade, deliberação ou raciocínio. (Se isso fosse mantido em mente, talvez houvesse menos rancor nas disputas sobre arte. Mas receio que isso não induziria as pessoas a relatarem seus julgamentos estéticos com mais honestidade).

Immanuel Kant (que teve mais percepções sobre a natureza da experiência estética do que qualquer outra pessoa que eu conheça) sustentou que o “juízo de gosto” sempre “precede” o “prazer” obtido com o “objeto” estético. Não é necessário aqui analisar as razões que ele apresentou para dizer isso. Prefiro abordar as razões que minha própria experiência oferece para concordar com ele. Eu diria que a própria involuntariedade da intuição que é o juízo estético não precede o “prazer”, mas permite que você se comprometa com ele. O fato de o juízo ser recebido em vez de tomado faz com que ele seja sentido como necessário, e essa necessidade o libera e o entrega ao compromisso. Um juízo feito deliberadamente não teria essa necessidade; o “prazer” estaria infectado com possíveis qualificações e dúvidas. (Seria a mesma coisa se o “objeto” lhe desse desprazer em vez de prazer). Em suma, se o julgamento de gosto precede o prazer, é para dar o prazer. E o prazer dá novamente o juízo.

Se a separação de Kant entre o juízo e o prazer é feita em um sentido temporal ou lógico, não tenho conhecimento suficiente para dizer. Minha leitura, juntamente com minha experiência, insiste no último sentido. Acho impossível separar o “momento” do juízo do “momento” do prazer de outra forma que não seja metaforicamente lógica. O juízo e o prazer significam um ao outro e, portanto, são sincrônicos. O prazer – ou desprazer – está no juízo; o juízo dá o prazer, e o prazer dá o juízo.

Em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant também fala do prazer estético como consistindo no “livre jogo” e na “harmonia” das “faculdades cognitivas”; em sua “atividade harmoniosa”; e no “livre jogo das faculdades – imaginação e razão – animadas por sua harmonia mútua”. Tudo isso é ocasionado pelo objeto estético, que é em si uma “representação dada”, tal como é “geralmente adequada para a cognição”. Isso, apesar de não haver cognição como tal, nenhum acréscimo ao conhecimento envolvido na experiência estética como tal. (O que não significa que algum tipo de acréscimo ao conhecimento não

possa ser um corolário da experiência estética, mesmo que seja apenas o conhecimento de ter tido a experiência).

Não preciso aceitar a classificação específica das faculdades mentais de Kant para descobrir que a essência do que ele diz sobre o papel da atividade cognitiva na experiência estética é confirmada por minha própria experiência. Conforme eu a sinto, conforme eu a recebo, o afeto ou prazer da arte (quando ela dá prazer) consiste em uma “sensação” de cognitividade elevada – elevada porque transcende a cognição como tal. É como se, por enquanto, ou por um instante, eu estivesse no comando, por meio de um conhecimento transcendente, de tudo o que poderia afetar minha consciência ou até mesmo minha existência. Eu *sei*, mas sem ter nada específico para saber. A definição nesse aspecto extinguiria a sensação. Pois é uma questão de estado, e não do quê; de um estado de consciência, não de um ganho de consciência. Quanto mais “geral” for o afeto, mais abrangente ou compreensivo será o estado de cognitividade – e também mais desafiador. Uma determinada imagem, uma determinada passagem de um verso, uma determinada peça musical pode fazer com que você se sinta suficiente para receber exaltação da cognitividade com a qual ela o inunda; essas são as obras supremas.

O que normalmente se entende por emoção é absorvido pela experiência estética (quando ela é suficientemente “pura”). É como se o afeto ou estado de cognitividade contivesse a emoção, juntamente com tudo o mais – experiência sensorial, intelecção e conhecimento – e, ao conter o que acontece, o transcendesse. A emoção, a percepção sensorial, a lógica, o conhecimento e até mesmo a moralidade se tornam conhecidos, sentidos, percebidos de fora de si mesmos, de um ponto de vista que os controla e manipula pelo simples fato de serem conscientes. (O prazer da experiência estética é o prazer da consciência: o prazer que ela tem em si mesma. Na medida em que a experiência estética satisfaz, a consciência se deleita com o sentido de si mesma (como Deus se deleita com o sentido de si mesmo, de acordo com alguns teólogos).

Esse estado de cognitividade ou consciência exaltada é o valor ou a qualidade estética. A arte inferior, a experiência estética inferior, se mostra incapaz de induzir esse estado suficientemente. Mas toda arte, toda experiência estética, boa ou ruim, promete ou insinua uma expectativa disso. E é somente a intuição estética – gosto – que pode dizer até que ponto a promessa é cumprida.

Estética Doméstica – Parte II

Noite Um, 6 abr. 1971

GREENBERG: É sempre um prazer estar de volta a Bennington.

Esses seminários são um verdadeiro desafio para mim. E acho que é um empreendimento totalmente inédito, porque sinto que a arte e a estética não foram discutidas adequadamente nos últimos cento e cinquenta anos. Não proponho que lancemos uma nova e ofuscante luz sobre a questão, mas acho que, neste momento, estamos em uma posição particularmente vantajosa para fazer algo um pouco novo, devido ao que aprendemos com a arte contemporânea nos últimos dez anos. Acho que isso deixou claro certas verdades gerais sobre a arte que nenhum filósofo da estética poderia ter descoberto antes.

O que me interessa é a qualidade, e a chamada arte “avançada” dos últimos dez anos colocou a questão da qualidade na mesa como nunca antes e, na minha opinião, mostrou ou revelou coisas incríveis sobre como a qualidade na arte se faz sentir. Agora, não quero parecer wittgensteiniano. Sei que Wittgenstein é um nome muito bem visto hoje em dia, e não tenho competência para criticá-lo, mas, a meu ver, ele tinha uma parte da verdade – provavelmente mais – quando disse: “Vamos descobrir como falamos sobre as coisas e talvez descubramos o que realmente pensamos sobre elas – como agimos de acordo com o que pensamos e não com o que achamos que deveríamos pensar”.

Agora, deixar claro os limites do que se pode dizer sobre arte tem mais do que uma utilidade teórica. É útil não apenas para o amante da arte e para o crítico de arte, mas é útil – e poderia ser útil – para o próprio artista: a eliminação de irrelevâncias – fetiches, dogmas, alta pompa, retórica irresponsável, linguagem inflada, melodrama – todas as excrescências verbais que acompanham a arte modernista em particular, embora não apenas a arte modernista. Acho que pensar e falar sobre arte de forma pertinente é muito mais simples ou deveria ser muito mais simples, mais direto, do que geralmente é. E até mesmo falar e pensar sobre estética – a disciplina conhecida como estética –, que pode não ser tão simples para começar, não precisa ser tão pesado nem tão sofisticado.

Eu disse limites. Uma das coisas que temos de fazer ao abordar a arte é apreciar o fato de que a arte é algo reconhecível, mas não satisfatoriamente definível ou mesmo descritível. O que dizemos, pensamos e escrevemos são aproximações, são tentativas, circunlóquios que têm a ver com o efeito da arte, mas que dificilmente se aproximam do que acontece na criação real da arte ou em sua apreciação real. Diferentemente das coisas que têm significados que podem ser expressos em palavras, as obras de arte são intuídas, experimentadas ou percebidas de maneira semelhante às qualidades dos sentidos – cores, sons, toques, cheiros e sabores. Essas coisas primárias – essas percepções primárias – são inexplicáveis e

indescritíveis. Você pode falar sobre cumprimentos de onda de luz e cumprimentos de onda de som, pode falar sobre outras formas mensuráveis. Você pode ser capaz de dizer – prescrever – como sons, cores, uma determinada qualidade, devem ser produzidos, mas não pode descrever ou definir seu *afeito*, seu sentimento. Nesse aspecto, é análogo à arte. As obras de arte são descritíveis e até mesmo mensuráveis de muitas maneiras, mas não como arte *qua* arte, não em sua ação ou *afeito* estritamente como arte.

A indefinibilidade – a dificuldade em descrever – pertence a todas as coisas que contêm seu próprio propósito, coisas que são fins em si mesmas e não necessariamente meios para, ou indicadores de outra coisa. E isso se aplica aos seres humanos. Aplica-se ao amor e ao comportamento moral, fins em si mesmos, como a felicidade, e até mesmo ao jogo. Como todos esses, a arte é um valor supremo. Ou seja, a experiência da arte é um valor supremo. Algo que buscamos apenas por causa da experiência e do qual não pedimos nada mais do que a chamada experiência “não referencial”. Não se trata de uma experiência a ser compreendida ou desvendada. A arte está lá por si mesma.

Agora, “a arte pela arte” é uma noção que tem sido malvista ultimamente, mas é válida mesmo assim. Ela está lá e se mantém firme. Tudo o que temos de fazer é lembrar que, embora a arte, na medida em que é inerentemente valiosa, seja um valor supremo em si, não é um valor supremo. É um valor subordinado em relação ao bem e ao mal do ser humano, contra uma forma de expressão da felicidade e do sofrimento de todos os seres humanos, em comparação à felicidade e ao sofrimento de um único ser humano. Mas, mesmo assim, isso não significa que, quando nos ocupamos com a arte, não seja valiosa, não permaneça valiosa em si mesma e para si mesma, e não para outra coisa. Tentar justificar a arte atribuindo-lhe um propósito fora ou além dela mesma é uma das principais causas – embora esteja longe de ser a única – da ofuscação da arte, de toda a conversa e atividade enganosa e irrelevante sobre a arte.

Em nossa cultura ocidental, é muito difícil tolerar a noção de coisas valiosas inteiramente em si mesmas, embora possamos agir de acordo com essa noção muito mais do que notamos. Em maior medida do que qualquer outra civilização, a civilização ocidental, apesar de tudo o que há de errado com ela, trata os seres humanos – pelo menos em tese – como fins últimos. O estético – algo valioso como um fim em si mesmo – parece ser muito mais familiar, muito mais aceito entre chineses, japoneses, gregos ou romanos e outros povos exóticos, que também parecem – e isso parece – ter concedido um valor final menos absoluto à pessoa e à personalidade humana. Mas isso não faz diferença. Se estamos falando de arte,

estamos falando de arte como um fim em si mesma – se estamos lidando com arte, ela é um fim em si mesma. Isso é simplesmente incontornável.

Há um tipo de convergência aqui. A impenetrabilidade de algo como a percepção primária – percepção de cores, sons, gostos, cheiros, toques – e a impenetrabilidade de fins últimos como a arte e a personalidade humana, essas diferentes impenetrabilidades se unem para agravar a dificuldade de se falar sobre arte de forma discursiva, analítica e reflexiva. E o fato é que não somos capazes de descrever ou discriminar, com precisão satisfatória ou útil, o que acontece dentro da mente humana quando a arte está sendo feita, ou o que acontece dentro da mente humana quando a arte está sendo vivenciada. Certamente não temos um raciocínio discursivo para nos ajudar. Tudo o que temos é algo que só posso chamar de “*insight*” – *insight* direto e *insights* de tal natureza que não podem ser expressos visivelmente.

Podemos saber muito bem – de forma bastante útil – o que acontece quando somamos dois e dois e sabemos que o resultado será quatro. E sabemos muito bem do que se trata quando inferimos do fato de que todos os homens são mortais, e que Sócrates era um homem, e que, portanto, Sócrates é mortal. E sabemos do que se trata quando inferimos do fato de que há nuvens no céu que há uma boa chance de chover ou nevar, e sabemos que as nuvens têm algo a ver com a chuva ou a neve. Em parte, é por não podermos fazer inferências seguras desse tipo sobre a arte como arte, sobre a arte como qualidade, que a conversa e a escrita sobre arte se resumem, na melhor das hipóteses, a tentativas, aproximações e suposições, e não a declarações conclusivas ou factuais. É também por isso que o que se fala e o que se escreve sobre arte alcança o seu melhor quando mostra e exhibe algo dessa tentativa. A exceção é com relação a um aspecto da arte – o valor relativo, o valor, a qualidade de determinadas obras ou itens de arte. Ou seja, quando se trata de julgamentos de valor – vereditos estéticos – não precisamos ser tão hesitantes. Na maioria das vezes, podemos dizer quando gostamos e quando não gostamos de uma obra de arte. O ponto principal é ser capaz de relatar isso com sinceridade, não apenas para outras pessoas, mas para si mesmo.

Agora, não quero antecipar muito para onde espero conduzir o seminário de amanhã e acho que já disse o suficiente para provocar perguntas e até mesmo a oposição de muitos de vocês. Deixe-me dizer que você não pode se fazer de bobo fazendo perguntas nessa área. Muitas pessoas já se fizeram de bobas para que haja alguma novidade a esse respeito...

PERGUNTA: Você fala da “arte pela arte”, e eu contestaria isso até esse ponto: Não acho que a moralidade e a estética possam ser separadas em um momento em que a própria civilização está ameaçada, e que está implícito “na arte pela arte” a negação da responsabilidade do

artista para com a própria civilização quando ela está sendo ameaçada pela militarização – um fato cultural e estético e um fato estético destrutivo.

GREENBERG: Tenho uma resposta embaraçosa para isso. Da mesma forma que não pedimos ao sapateiro que se coloque em contato com as questões mais urgentes do momento ao fazer sapatos, não pedimos a um artista que, ao fazer arte, se coloque em relação às questões mais importantes do momento. E, como eu disse, isso não significa que a arte seja tão importante quanto o que os seres humanos fazem uns com os outros. Eu apenas repetiria que quando você está fazendo arte – quando você está fazendo arte – é arte que você está fazendo como um fim em si mesmo, e é com a arte que você está lidando como um fim em si mesmo. É bastante simples, e acho que São Tomás de Aquino foi o primeiro a dizer algo assim. O sapateiro que faz seu sapato – é claro que o sapato é um meio para outra coisa –, mas o sapateiro precisa fazer um bom sapato, antes de tudo, se ele for um bom sapateiro e se quiser, digamos, atender às demandas, às exigências justificadas, que a sociedade faz sobre ele. E acho que é tão simples quanto isso. O que não significa que o artista, como ser humano, longe de sua arte, tenha que dar as costas à política ou à moralidade. Isso não decorre de forma alguma da arte pela arte. O que aconteceu com o *slogan* “arte pela arte” no século XIX foi que ele se transformou na afirmação de que a arte era mais importante do que qualquer outra coisa, o que, na verdade, considero uma afirmação muito ilegítima e imoral.

PERGUNTA: O futuro da arte não depende do futuro da civilização?

GREENBERG: Com certeza. Bem, que o artista, quando estiver longe de sua arte, mostre sua preocupação com a civilização...

PERGUNTA: Não tenho nada contra a “arte pela arte”, mas gostaria de saber se o senhor poderia defini-la um pouco mais em relação ao que aconteceu antes do final do século XIX. Em referência ao Renascimento e à ...

GREENBERG: Você quer dizer antes de se tornar um *slogan* e antes de se tornar algo consciente. Sim. A arte estava a serviço da igreja, estava a serviço do Estado, estava até mesmo a serviço da política. Mas notamos que a melhor arte do passado foi de alguma forma feita principalmente com a intenção de fazer boa arte. Que o tema religioso, o tema cerimonial, o tema doutrinário, o tema político, a glorificação de um governante ou de uma pessoa poderosa, tudo isso se tornou pretexto. E já notamos, mesmo antes de Vasari, que os artistas nunca são elogiados por seu sentimento religioso, eles são elogiados pela excelência de sua arte e quase nada mais. Temos isso bem ali no discurso sobre arte. E também dizemos que a intenção consciente do artista não opera conscientemente em sua maior parte. Giotto

pintou para celebrar a vida de Jesus. Podemos ver pelos resultados que ele também pintou para produzir bons quadros, embora possamos sentir que estamos projetando nossa própria experiência em seus motivos. Se soubéssemos mais sobre o que acontecia na consciência humana quando a arte estava sendo feita, poderíamos responder à sua pergunta com menos suposições...

PERGUNTA: Há uma confusão que poderíamos esclarecer facilmente, que é a distinção entre dizer que a arte é valorizada por si mesma, como você disse, e o que você também insinuou, que ela não é valorizada por si mesma, mas por outra coisa, muito especialmente a experiência do espectador... Se for assim, então não poderíamos considerar questões como se esses afetos valorizados que você mencionou são de um tipo único ou se são comparáveis ou compartilhados por outras experiências que temos, por exemplo, a experiência de jogos?

GREENBERG: Friedrich Schiller foi o primeiro a tentar definir a arte como uma forma de jogo ou relacionar a arte ao jogo, e ele teve problemas com isso. Minha resposta é que acho que o jogo é uma forma de arte, e concordaria com Schiller de uma forma que o surpreenderia e chocaria. Mas acho que, na maioria das vezes, é uma forma de arte de grau muito baixo. Agora, a questão de valorizar a arte por si só ou pela experiência que ela proporciona, é o que chamo de distinção “escolástica”. Tudo o que sabemos sobre arte é a experiência que temos com ela. Quando dizemos “arte”, estamos nos referindo a algo de que temos experiência.

PERGUNTA: Não exatamente, porque acho que o senhor provavelmente faria uma distinção entre a experiência de uma obra de arte – por exemplo, uma pintura, como um pedaço de tela com manchas de tinta e...

GREENBERG: Isso não é experiência *qua* arte. Quando digo “arte”, estou querendo dizer arte *qua*. Não estou falando de objetos. Ou quando falo de música, não estou falando de uma sucessão de ruídos, estou falando de uma sucessão ordenada de sons que é música e ininteligível, digamos, como qualquer coisa que não seja música. Essas outras distinções são escolásticas...

PERGUNTA: Não é uma questão escolástica, porque se você puder fazer essa distinção que você mesmo acabou de fazer ou que considera existir, então poderá considerar as relações entre os dois. Ou seja, a relação entre o objeto de arte descrito como tal – por exemplo, um objeto físico com dimensões – e a experiência que você tem dele como uma obra de arte. E isso se torna uma questão interessante.

GREENBERG: Sim, é uma questão interessante, e aqui me deparo com minha própria incompetência. Não sou filósofo, não sou um filósofo da linguagem. A propósito, gostaria de dizer que houve tentativas de explicar ou explicitar a relação entre o objeto de arte como um objeto, ou como uma experiência sensorial indiferente, e a arte como a experiência da arte. Alguém como Susanne Langer diz que todas as obras de arte criam um tipo de ilusão. O tecido pintado cria uma ilusão pictórica, a dança cria a ilusão da dança e assim por diante. Concordo com ela, assim como concordo com Sartre que diz que as obras de arte são entidades imaginativas – não imaginadas, entidades imaginativas. Essa é a resposta dele para a mesma pergunta. No que me diz respeito, acho que a dificuldade é, em grande parte, verbal e, em grande parte, uma resposta projetada para verificar a nova moda – “nova moda”, tem cinquenta anos! – sobre reduzir a pintura ou a escultura a suas substâncias físicas, e palavras como “não-referencial” surgiram recentemente – todas palavras de jornalistas. O artista enfatiza as qualidades físicas da pintura em vez de tentar ocultar o fato de que é tinta sobre tela ou que a tela está num chassi, ou qualquer outra coisa. Você chama a atenção para esses fatos de forma explícita. Ao chamar a atenção para esses fatos de forma artística, mesmo que seja de uma forma artística ruim, você não se aproxima mais da própria identidade – a própria identidade da tela ou da tinta, do pigmento natural – do que quando pinta um copo *trompe l'oeil* sobre ela. Mais uma vez, a obra de arte o ilude da mesma forma que uma gota de mercúrio, e Sartre está certo, e Dra. Langer está certa. A arte é uma ilusão ou uma entidade que pertence à imaginação. Acho que isso é importante, o que você mencionou, apenas ao lidar com tanto jornalismo contemporâneo sobre arte. Há artistas que afirmam, como os artistas Minimalistas e outros, que a arte – e essa afirmação, é claro, tem sido feita periodicamente no passado, seja como uma afirmação, seja como uma acusação ou denúncia – que a arte de agora em diante será totalmente diferente do que tem sido até agora. E agora a arte não será mais – pelo que se pode ler nas revistas de arte – não será mais essa coisa ruim chamada “ilusão”. Será a “coisa real”: a peça real de aço e a peça real de madeira, a peça real de plástico e a peça real de barbante, e assim por diante.

PERGUNTA: O que você quer dizer quando fala de gosto nesse contexto?

GREENBERG: Bem, vou abordar tudo isso, mas gosto é a capacidade de apreciar – o que, por sua vez, significa a capacidade de vivenciar mais plenamente – as obras de arte, boas e ruins.

PERGUNTA: Há um determinado padrão aplicado?

GREENBERG: Sim, mas não podemos colocá-lo em palavras.

PERGUNTA: Você usou – e especificamente no caso da arte *pop* – a frase: “É apenas um episódio de gosto”. Você usou o conceito de forma pejorativa e acabou de estabelecer o gosto como algo muito mais discriminatório.

GREENBERG: Isso mesmo, muito mais essencial, quero dizer.⁶⁷ Bem, eu uso “gosto” como metáfora – uma dessas metáforas carregadas – e isso me ensina algo sobre como você deve ser realmente organizado ao usar a linguagem.⁶⁸ Existe o gosto do público de arte e existe a arte ao mesmo tempo – e eu faço essa divisão provisória entre eles. A melhor arte de nosso tempo, como acontece e como tem acontecido nos últimos cem anos ou mais, tem se desenvolvido em grande parte separada – basicamente, cada fase da arte – do gosto do grande público pela arte. A demonstração disso é, digamos, Eugène Carrière, que é um pintor muito bom, e que era muito, muito mais famoso em 1900 do que Cézanne, e realmente mais famoso do que qualquer um dos impressionistas, exceto possivelmente Monet. E temos muitos exemplos disso na pintura desde a época de Corot, e também na literatura e na música. Podemos dizer que o público de arte que admirava Carrière participou mais da história do gosto do que da história da arte, é isso que quero dizer. É curioso que as histórias do gosto tenham sido escritas de maneira descuidada, mas ninguém tentou escrever o que eu suponho que chamaria de “anatomia do gosto”, de que modo o gosto funcionou para um público de arte maior desde a época de Corot ou Manet – as regularidades na maneira como o gosto funcionou. A melhor arte nova de um determinado momento é como um projétil cuja velocidade é tal que gera – e encontra – maior resistência do que a que não teve o mesmo destaque naquele momento. E isso se repete com muita regularidade, não apenas a cada geração ou a cada dúzia de anos, mas a cada dois ou três anos. E podemos ver isso bem diante de nós. Pegue qualquer revista de arte. Alguém deveria tentar fazer uma história do gosto que levasse em conta o fato de que Paul Albert Besnard, que surgiu na década de 1880, viu o que os impressionistas estavam fazendo, tornou o que eles estavam fazendo mais palatável e imediatamente superou Sisley e Pissaro, para a tristeza deles, e se tornou mais conhecido também, por um tempo curto. E, a propósito, ele também não é um pintor desprezível. Se alguém escrevesse uma história do gosto – uma anatomia do gosto –, levando em conta fatos

⁶⁷ Julio Medaglia em seu programa na rádio Cultura FM 103,7, *Fim de Tarde*, disse certa vez, ao comparar a experiência do serialismo ao *Bolero* de Ravel que, no final das contas, nos sentimos muito mais próximos “do tamborzinho de aldeia”, que abre a obra, que das “fantásticas inovações” que chegaram aos borbotões no século passado.

⁶⁸ Como autor e editor, Greenberg sempre se preocupou com a maneira com que se expressava, a fim de atingir tanto um grupo de pessoas variadas quanto em se ocupar com o que havia de específico na arte e dialogar com especialistas. Por isso, muitas vezes foi condenado por não se fazer entender de maneira geral nem específica. Mas a passagem explícita justamente a preocupação e a forma ciosa de manter abertura para se refazer em público, apesar das sucessivas ironias e sarcamos.

como esse, acho que seria muito esclarecedor e nos diria muito sobre o que acontece no que chamamos de “cena artística” hoje. Veríamos recorrências, irregularidades, que seriam muito esclarecedoras e também muito incômodas...

PERGUNTA: Você afirmou que somente juízos de valor e veredictos estéticos podem ser não tentativas [*non-tentative*]. Gostaria de saber o que qualifica esses julgamentos como sendo não tentativas [*non-tentative*]. Existem algumas regras que dariam a todos os juízos de qualidade a garantia de afirmações indutivas, como dois mais dois são quatro?

GREENBERG: Aí entra a questão do *insight* direto. É quase como Descartes coloca a questão: Como sei que existo? Bem, eu sei e, portanto, sei que existo. Sua reação a uma obra de arte simplesmente está lá – mesmo que seja de desatenção, indiferença – ela está lá. Por enquanto, basta dizer que você tem essa percepção imediata de sua própria percepção. E essa é uma questão por si só, já que as pessoas têm o hábito de mentir para si mesmas, sob a influência da cultura, sobre todo tipo de coisa que acontece com elas. Agora, os veredictos estéticos são a urdidura e a trama da experiência estética. Não é possível ter uma experiência estética sem ter um veredicto. Não é possível evitá-los. É por isso que eu digo que eles não são mais provisórios do que o fato de sua existência.

PERGUNTA: Você mencionou tentativas em outro contexto, sobre o que era possível e o que não era possível dizer sobre arte. O que está dentro da esfera do discurso razoável sobre arte? Você mencionou propriedades físicas e....

GREENBERG: Quando usei a palavra “tentativa”, quis dizer, por exemplo, que ao descrever uma obra de arte – qualquer obra de arte – a descrição deve ser considerada uma tentativa não exaustiva. É possível descrever uma pintura de Ticiano e descrevê-la de forma relevante, na minha opinião, de uma dúzia de maneiras diferentes – talvez de um número infinito de maneiras – e sempre com uma certa hesitação, porque não sabemos se estamos realmente descrevendo o quadro como uma obra de arte ou como outra coisa. Podemos estar descrevendo-o como um objeto físico, ou como um documento, ou como um sintoma do estado de espírito de Ticiano e assim por diante. Estou abordando algo que quero tratar mais tarde, ou seja, por que uma obra de arte escapa ao discurso. Mas vou me antecipar e dizer – repetindo o que foi dito por outros, e com razão – que tudo em uma obra de arte se torna relacional, pois a obra escapa a qualquer descrição ou caracterização que se queira fazer dela. E quando se trata de qualidade, isso se torna mais evidente do que nunca.

Rascunho do Capítulo 1⁶⁹ para *Estética Doméstica*

A arte não pode ser definida nem descrita de forma satisfatória. Podemos reconhecê-la, apontá-la, mas não podemos nos apoderar dela com palavras ou conceitos. Para fazer isso, teríamos de ser capazes de observar muito mais do que acontece dentro de nós quando experimentamos ou fazemos arte. Mas nem a introspecção nem a psicologia experimental se aproximaram o suficiente dos processos mentais ou psíquicos envolvidos na experiência ou na criação da arte.

Essa impermeabilidade a palavras e a conceitos – ao discurso – não é específica da arte; ela pertence a toda atividade intuitiva. A arte, a experiência estética, torna-se evidente apenas como uma questão de intuição, de percepção direta e não mediada. O mesmo acontece com a percepção sensorial comum, assim como a introspecção. Não podemos raciocinar ou inferir nossa maneira de ver, ouvir, cheirar, tocar, degustar ou sentir diferenças de temperatura. Tampouco podemos raciocinar ou inferir nosso caminho para o conhecimento do que acontece dentro de nossa consciência. Em suma, não conseguimos nos aproximar o suficiente da intuição por outros meios que não por ela mesma para substituí-la por qualquer outra coisa. Conhecemos a intuição somente por meio da própria intuição. O que significa que se você não puder exercitar a intuição espontaneamente, ninguém poderá ensinar ou mostrar como fazê-lo. Cabe somente a você ver, ouvir, tocar, cheirar e provar. Da mesma forma, cabe somente a você obter a arte como arte, a experiência estética como experiência estética. É assim que acontece com a atividade intuitiva: o *como* não pode ser comunicado, transmitido ou ensinado; e, porque o *como*, o significado disso, não pode ser comunicado ou ensinado, tampouco o *quê*, os resultados, pode ser.

No entanto, existe um consenso efetivo sobre os resultados da intuição sensorial e, até certo ponto, sobre os da intuição introspectiva também. Todas as pessoas razoavelmente sãs e fisicamente livres de limitações *reconhecem* as mesmas cores, ruídos, superfícies, sabores e cheiros da mesma forma, independentemente de reagirem ou não a eles da mesma maneira ou de aplicarem exatamente as mesmas palavras. Elas também concordam que dois mais dois são quatro e que, quando olham para dentro de si mesmas, conseguem se lembrar de certas coisas que outras pessoas em posição de decidir concordarão que aconteceram. Com base nesses tipos de concordância, somos capazes de nos comunicar uns com os outros e embarcar com confiança em cadeias de inferência ou raciocínio. Os resultados da intuição *estética* não são universalmente aceitos, não são autoevidentes e, portanto, não podem ser

⁶⁹ O texto que se segue, escrito no início de 1980, é um rascunho incompleto do que seria o primeiro capítulo do livro projetado por Greenberg, a ser chamado *Estética Caseira*. (Nota da edição original.)

fundamentados com tanta confiança e não fornecem uma base tão confiável para a comunicação.

A intuição sensorial e introspectiva – que chamarei de intuição no modo primário – é necessária para a sobrevivência e também para a comunicação. A intuição estética não é. A intuição no modo primário é instrumental; é um meio para outros fins que não ela mesma, fins que incluem e vão além da sobrevivência, muito além dela, mas que ainda são fins externos. A intuição estética contém em si mesma seus próprios fins e propósitos, suas próprias satisfações autossuficientes. A intuição primária fornece dados para a ação e a reação, para a identificação e a classificação; ela leva a possibilidades e consequências; ela funda o conhecimento útil. A intuição estética fornece matéria, substância, mas não dados; ela se detém em si mesma, descansa em si mesma e é valorizada por si mesma. Seus resultados, ao contrário dos da intuição primária, também não podem ser abstraídos de si mesmos. Na intuição estética, meios e fins se fundem indissolivelmente. A intuição estética é tudo o que a intuição estética representa. Ela é o seu próprio valor. E tudo o que a intuição estética pode intuir é valor, assim como tudo o que a intuição primária pode intuir são propriedades (para adotar a distinção de G. E. Moore).

A diferença entre a intuição primária e a intuição estética não é obscurecida pelo fato de que a primeira é uma pré-condição necessária para a segunda: é preciso ser sensível no modo primário para ter experiência no modo estético. Ou seja, se você não usa seus sentidos ou é incapaz de registrar o que acontece dentro de você, você não só é incapaz de sobreviver, mas também é incapaz de ter uma experiência estética. Ainda assim, para experimentar algo esteticamente, é preciso fazer uma mudança definitiva do modo de intuição primária para o modo de intuição estética.

No entanto, toda e qualquer coisa que possa ser intuída no modo primário também pode ser intuída, experimentada, no modo estético. Isso significa que toda e qualquer coisa que entre na percepção e/ou na consciência pode ser experimentado esteticamente. E ainda mais: o que a própria consciência gera pode ser experimentado esteticamente; refiro-me a processos mentais como raciocínio e generalização, embora eles não sejam intuitivos em si mesmos. Em resumo, não há nada de que possamos ter consciência de alguma forma que não possamos também ter consciência ou intuir esteticamente.

Acontece também que o que é chamado de arte não pode ser definitivamente separado da experiência estética em geral. Qualquer coisa que se diga sobre esta última também pode ser dita sobre a experiência da arte. Qualquer coisa experimentada no modo

estético pode ser considerada arte também, arte como tal. A noção de arte, posta à prova, confirma que não depende da habilidade de fazer (como os antigos defendiam), mas de um ato de distanciamento mental: arte significa simplesmente, e não tão simplesmente, uma mudança de atitude em relação a algo que você percebe ou introspecta. Chamo essa mudança de atitude de “ato de distanciamento”, porque ela gera uma mentalidade pela qual o que quer que seja percebido é aceito por sua própria experiência, e não pelo que significa em outros termos – não pelo que pode significar em termos diferentes de si mesmo, não pelo que sugere em termos de consequências, não pelo que significa para você como uma pessoa específica com interesses pessoais, práticos ou teóricos específicos. Esses interesses e esses termos são aquilo de que você se “distancia” pela mudança de atitude envolvida na experiência estética e, portanto, artística.

A arte, então, como a estética em geral, pode coincidir com tudo e qualquer coisa concebível. Toda e qualquer coisa concebível pode ser convertida em algo que se torna arte. Portanto, existe algo como arte universal, arte em geral, arte que é ou pode ser realizada em qualquer lugar e a qualquer momento – mesmo que seja, em sua maior parte, arte inadvertida, momentânea e solipsista: isto é, privada e inadequada para ser adequadamente comunicada *como arte* pela pessoa que a experimenta. A grande diferença entre essa arte em geral e o que o mundo concorda em chamar de arte é entre a arte que não é comunicada à atenção de outra pessoa e a arte que é. A uma chamo de arte privada e “bruta”, e a outra chamo de arte pública e formalizada. Elas são diferentes, mas, para fins atuais, não as considero radicalmente diferentes. Ambas são áreas de experiência constituídas por um certo tipo de valor final. E, por meio de sua orientação para esse tipo de valor, ambas as variedades de arte se confundem, e a diferença entre elas se torna uma questão de graus de valor mais do que qualquer outra coisa – mais até do que uma questão de comunicabilidade, ou da diferença entre privado e público.

Quando lidamos com a experiência estética ou arte como experiência estética ou como arte – como nada além de experiência estética ou arte –, lidamos com valores e avaliações. E, como já disse, os valores aqui são valores finais, intrínsecos ou últimos. A arte não é o domínio de nenhum desses valores. Há valores morais que são definitivos, e esses também são (como eu penso) acessíveis apenas à intuição, ao *insight* direto. No entanto, nem todos os valores morais ou éticos são intrínsecos, últimos; alguns deles são instrumentais – isto é, meios para outros valores morais adicionais – e que, por serem instrumentais, podem ser descobertos por meio do raciocínio, não da intuição. Isso não se aplica a nenhum valor estético ou artístico: Todos eles são valores intrínsecos finais, nenhum deles instrumental. É no fato de se tomar

valor final e intrínseco que a arte, ou a experiência estética, se identifica e se realiza, se faz sentir pelo que ela é exclusivamente.

Se a arte, ou a experiência estética, tem sua realidade essencial como valor, então a intuição estética é essencialmente uma questão de valoração, avaliação e julgamento. Com a mesma imediatez com que a intuição primária obtém as propriedades das coisas – atributos descritivos e identificadores (para usar a distinção de G. E. Moore) –, a intuição estética obtém um certo tipo de valor intrínseco e, ao obter esse valor, o avalia. A intuição estética faz isso automaticamente, caso contrário, não é intuição estética. Em resumo, você não experimenta e não pode experimentar a arte como arte sem julgá-la simultaneamente; na medida em que algo é experimentado esteticamente, na mesma medida é avaliado e julgado, seja consciente ou inconscientemente.

O julgamento estético, a avaliação estética, significa fazer distinções de extensão ou grau, de mais e menos. Não há como separar isso do julgamento estético, assim como não há como separar esse último da experiência estética como tal. Existe o tipo de julgamento que se apresenta como um simples ou-ou, sim ou não, culpado ou inocente, mas esse não é o tipo estético usual. O último significa classificação e sombreamento, até mesmo medição – embora não com a exatidão quantitativa do que normalmente se considera como medição. O julgamento estético é mais da ordem de *avaliação* do que de julgamento puro e simples. O fato de que ela tende a continuar sem palavras, símbolos ou sinais – sem cálculo ou até mesmo meditação, se não for inconscientemente – isso não a torna menos uma questão de avaliação. A intuição estética distingue e pondera os valores com o mesmo imediatismo que a intuição primária faz com as propriedades físicas, e opera da mesma forma “opaca”.

A avaliação estética tem a ver com o fato de gostar mais e menos, e com o fato de não gostar mais e menos. O que se gosta ou não se gosta é *afeto*. A experiência estética, o valor ou a qualidade estética são afetos, uma certa maneira de ser movido ou agitado. (O afeto não deve ser equiparado aqui simplesmente à emoção; o afeto pode compreender algo mais ou diferente da emoção). São os graus de gostar ou não gostar que são afetos, e eles se traduzem em graus de valor. Mas todos esses “momentos” – efeito, gostar, valor, qualidade, avaliação – são sinônimos entre si e distinguíveis apenas na reflexão discursiva sobre a experiência estética, e apenas para fins de conceituação. Na experiência estética real, eles são um só. O que não significa de forma alguma que esse “um” seja simples; caso contrário, eu não estaria usando palavras ou “modelos” diferentes no esforço de isolá-lo...

O julgamento estético não é voluntário – não é decidido *por* você, mas sim *para* você – não precisa ser enfatizado. Tudo o que você precisa fazer é refletir por um momento sobre o que acontece quando você ouve, olha ou lê obras de arte. Mas as pessoas se comportam como se você escolhesse do que gostar ou não gostar, e como se suas escolhas traíssem boas ou más intenções. É por isso que o que é chamado de *odium aestheticum* (literalmente, “ódio estético”) porque é abundante, por isso as pessoas investem as discordâncias sobre arte com tanto rancor pessoal. No entanto, você mesmo não escolhe gostar ou não de uma obra de arte, assim como não escolhe ver o sol como brilhante ou a noite como escura. Todas as reações intuitivas, sejam elas primárias ou estéticas, são involuntárias (aliás, o mesmo acontece com todas as reações racionais ou inteligentes). Elas são dadas, não são tomadas. O que é tomado, desejado ou decidido quando se trata de experiência estética é o direcionamento e a focalização da atenção (e sobre o que acontece com a atenção, nenhuma disciplina do conhecimento, seja psicológica ou filosófica, ainda foi capaz de dizer muito que seja útil). Em outras palavras, os julgamentos estéticos, sendo indissolúveis, inseparáveis e indistinguíveis da própria experiência estética; sendo de fato constitutivos desse tipo de experiência – os julgamentos estéticos, sendo tudo isso, são reflexivos, automáticos. Não se chega a eles por meio de reflexão, ponderação ou decisão deliberada; eles são – mais uma vez – dados, dados porque são inerentes à própria experiência estética, porque *são* essa experiência. E por serem dadas, são recebidas.

(É claro que há, e tem havido, muita desonestidade no relato de reações estéticas. Não há ninguém, provavelmente, que professe interesse em arte que não tenha sido culpado desse tipo de desonestidade em um momento ou outro. Há a pessoa que olha para a placa de identificação em uma pintura antes de decidir como olhar para a pintura em si. Há a pessoa que prefere os Beatles a Mozart, mas não ousa admitir isso, nem mesmo para si mesma. Isso depende, é claro, dos círculos que você frequenta. Há também a pessoa que permite que interesses não estéticos ou ideias fixas interfiram em suas reações. Nesse caso, é menos uma questão de desonestidade do que de deslealdade – deslealdade à arte. Mas, seja uma coisa ou outra, ainda é má-fé no contexto da estética. E talvez seja a prevalência da má-fé a responsável por grande parte do *odium aestheticum*. Mas isso deve ser permitido ao mesmo tempo em que a má-fé desse ou de qualquer outro tipo prevalece na sociedade em geral).

Immanuel Kant (que tinha mais percepções sobre a natureza da experiência estética do que qualquer outra pessoa que eu conheça) sustentava que o “julgamento do gosto” sempre “precede” o “prazer” obtido com o “objeto” estético. Não é necessário aqui analisar as razões que ele apresentou para afirmar isso. Prefiro lidar com as razões que minha própria

experiência fornece para concordar com ela. Sua afirmação, por si só, aponta – mais uma vez – como o "momento" do julgamento é essencial para a experiência estética como tal. Minha suposição é que a própria involuntariedade da intuição, que é um *juízo estético*, permite que você se *comprometa* consigo mesmo com o “prazer” – ou “desprazer” – da própria intuição. O fato de o julgamento ser recebido, em vez de tomado, torna-o necessário, por assim dizer, e essa necessidade o liberta, entrega-o ao compromisso, a toda a sua espontaneidade e “pureza”. Um julgamento feito de forma deliberada e ponderada seria limitador e contingente, em vez de libertador; o “prazer” ou “desprazer” estaria infectado com a possibilidade de qualificações e dúvidas; seria uma noção em vez de uma intuição – pelo menos no início. Resumindo: se o “julgamento do gosto” “precede” o “prazer”, é para *dar* o “prazer”. E o prazer, por sua vez, dá o julgamento.

Se a separação de Kant entre o “juízo” e o “prazer” é feita em um sentido temporal ou quase lógico, não sei dizer pelo que ele diz. Minha própria experiência insiste no último sentido. Acho impossível separar o “momento” do julgamento do “momento” do prazer em qualquer sentido que não seja metaforicamente lógico, certamente não em um sentido temporal. O julgamento e o prazer significam um ao outro, são sincrônicos e sinônimos. O prazer ou desprazer está no julgamento; este último dá o prazer ou desprazer e, ao mesmo tempo, o prazer ou desprazer dá o julgamento. Eles se fundem um com o outro. O fato de uma coisa tornar outra possível não significa necessariamente que ela a precede no tempo. O que é logicamente discreto não precisa ser temporalmente discreto. O pensamento conceitual tenta colocar a experiência em seu próprio domínio, espalhando no tempo ou no espaço coisas que existem instantaneamente e, às vezes, em lugares não especificáveis...

No início, disse que o que acontece dentro de nós quando vivenciamos a arte não pode ser adequadamente observado e, portanto, não pode ser adequadamente conhecido. Depois, continuei dizendo que a experiência estética sempre se identifica por meio de, e como, um julgamento de valor que consiste em um afeto, que consiste, por sua vez, em gostar ou não gostar. Dizer tudo isso ainda não significava dizer nada de fato sobre o que acontece dentro de você ao vivenciar a arte. Mas agora farei uma tentativa de sugerir – da melhor forma que puder entender por meio da introspecção – algo do que acontece dentro de mim quando vivencio a arte.

De novo, tenho que partir de Kant. Não que ele tenha dado uma pista antecipada sobre os resultados de minha introspecção, mas antecipou alguns dos termos que tenho de usar para descrever esses resultados. N’A *Crítica da Faculdade de Julgar*, ele fala do “prazer” estético

como consistindo no “livre jogo” e na “harmonia” das “faculdades cognitivas”, em sua “atividade harmoniosa” e no jogo mais fácil de ambas os poderes mentais – imaginação e razão – animados por sua “harmonia mútua”. A “harmonia”, o “livre jogo”, a “intensidade” e a “atividade” são ocasionados pelo objeto estético, que é em si uma “representação dada” tal como “geralmente adequada para a cognição”. Isso, apesar de não haver cognição como tal, nenhum acréscimo ao conhecimento – ou alimento para o conhecimento – na experiência estética como tal (o que não significa que algum tipo de conhecimento – não é geralmente um corolário da experiência estética, mesmo que seja apenas o conhecimento de ter tido a experiência).

Não preciso aceitar a classificação de Kant das faculdades mentais ou cognitivas para descobrir que a essência do que ele diz sobre o papel da atividade cognitiva na experiência estética é confirmada pelo que faço de minha própria experiência estética. Como eu vejo, como eu sinto, como eu recebo o prazer da arte – quando ela dá prazer – consiste em uma sensação de cognitividade exaltada que transcende a cognição como tal. É como se por enquanto eu pudesse comandar, por força do conhecimento transcendente, tudo o que poderia afetar minha consciência e, com isso, minha existência. Eu *sei*, e ainda sem ter nada específico ou definido para saber. A definição ou especificidade a esse respeito extingiria a sensação, o sentimento, o estado. Pois é uma questão de “-idade”, presente em quantidade, não de que -idade; de um estado de consciência, não de um ganho ou adição à consciência. Quanto mais difuso ou “geral” o estado ou sensação de cognitividade, mais abrangente ele é, e quanto mais abrangente, mais exaltado e exaltante. É por sua maior “generalidade” ou difusão, que é também sua elusividade, que a melhor arte se torna evidente como melhor.

O que normalmente se entende por emoção ou sentimento é absorvido em experiência estética. É como se o estado ou sensação de cognitividade emoção contida, junto com sensualidade e conhecimento e intelecto, como coisas transcendidas – contidas e transcendidas – em uma totalidade da consciência (para pegar emprestado o termo de Susanne Langer, mas para mudar aplicação um pouco). A emoção, como a percepção sensorial imediata e conhecimento e regras de lógica, torna-se “conhecido” e “sentido” e “sentido” de fora de si, de um ponto de vista que comanda e controla para fins de pura consciência. O “prazer” da experiência estética é o prazer da consciência; o prazer que a consciência leva a possuir a si mesmo e seus poderes e a operação daqueles poderes. Na experiência estética satisfatória, a consciência da experiência revela-se como se estivesse no sentido de si mesmo (como os teólogos costumavam dizer que Deus fazia).

É nesse estado de cognição exaltada e transcendente que a estética afeto, qualidade estética ou valor, consiste; em vez disso, esse estado é aquele afeto, essa qualidade, esse valor. Todos os três significam a mesma coisa. Quanto mais e quanto menores forem os graus e diferenciações de qualidade ou valor estético, quanto mais e menos os graus e gradações desse estado, de sua intensidade e abrangência. A arte inferior ou experiência estética mostra-se, precisamente, ao falhar em provocar um estado suficientemente alto – ou intenso suficiente ou extenso o suficiente. Mas toda arte, toda experiência estética, boa e má, superior e inferior, identifica-se prometendo este estado de transcender a cognitividade, ou insinuando uma promessa dela. E só o gosto pode dizer até que ponto esta promessa é cumprida.

LATE WRITINGS

Contravanguarda⁷⁰

Das Gemeine lockt jeden: siehst du in
Kürze von vielen
Etwas geschehen, sogleich denke nur:
Dies ist gemein.
Goethe – *Venetian Epigrams*⁷¹

O caso do que passa hoje com a arte avançada-avançada tem seu fascínio. Não diz respeito à qualidade da arte; ao contrário, se deve à própria falta de qualidade. O fascínio é mais histórico, cultural, teórico que estético. Não que nenhuma arte avançada de qualidade superior não seja produzida no momento. É produzida em quantidades usuais, relativamente pequenas. Mas não é esse tipo que chamo de arte avançada-avançada. Nenhuma arte superior, de todo modo, tem um tipo de fascínio de que estou falando, que oferece mais desafios ao entendimento que ao gosto. Aqui, a compreensão requer ir às origens.

Como sabemos, a produção da arte no ocidente se divide há mais de um século em avançada ou vanguarda, de um lado; e acadêmica, conservadora ou oficial, de outro. Ao longo de todo esse tempo, foram poucos os artistas que inovaram, e muitos não inovaram. E as

⁷⁰ Publicado em *Late Writings*, organizado por Robert C. Morgan, para Editora da Universidade de Minnesota em 2003, o texto é escrito em 1971. Apesar de o volume ter sido publicado nove anos após a morte, Greenberg concordou e colaborou com a publicação. (Nota da tradução)

⁷¹ “O comum atrai a todos: no que é estreito de muitos tu vêes algo acontecer, imediatamente penso somente: isso é comum.” (Tradução Reginaldo Rodrigues Raposo)

melhores qualidades da arte sempre dependeram de maneira crucial dos fatores de novidade ou de originalidade. Mas nunca antes de 1860 na França houve dúvida quanto à novidade de qualquer coisa que fosse mostrada tão impressionante em arte elevada. Nem jamais houve resistência teimosa de modo tão chato do público especializado.

Foi aí que surgiu a noção atual de vanguarda. Mas, por um momento, essa noção não correspondia a algo prontamente identificável ou uma entidade definida. Você podia pintar uma imitação como um impressionista ou escrever versos como um simbolista, mas isso não significava necessariamente que você era parte de algo chamado vanguarda. Não era o suficiente para definitivamente fazer parte desse grupo. Você podia se juntar à boemia, mas antes da vanguarda, a boemia antecede à vanguarda e é um modo de vida e não estilo de arte. A vanguarda foi construída pouco a pouco por artistas – relativamente poucos a cada momento – em direção àquilo que parecia improvável. Foi somente depois da vanguarda – como a reconhecemos agora –, que ocorreu ao longo de 50 anos, que essa noção pareceu corresponder a uma entidade fixa com atributos estáveis. Foi, então, que a vanguarda se tornou o centro daquilo que se pode fazer parte. Foi também quando pela primeira vez começou a parecer com alguma coisa de que realmente fosse digno de se fazer parte; até ali poucas pessoas tinham consciência do fato de que cada um dos grandes pintores desde Manet e cada grande poeta desde Baudelaire (pelo menos na França) adentrava a maturidade de sua arte como “membro” da vanguarda. Até aquele momento também inovação e avanço passaram a parecer cada vez mais como algo dado, significado categórico da importância do artista para além da questão da qualidade estética.

Os futuristas podem não ter sido os primeiros a ver a vanguarda e o avanço sob esta luz, mas foram os primeiros a fazer a vanguarda sustentável, noção corrente e classificação. Eles foram os primeiros a pensar em termos de *vanguardismo* e vislumbrar a novidade na arte como um fim em si; e, aí, eles foram o primeiro grupo a adotar programa, postura, atitude, orientação conscientemente de “vanguarda”.

Não foi por acaso (falando como um marxista diria) que o futurismo se tornou o primeiro movimento ligado à vanguarda a ganhar atenção mais ou menos imediatamente, e que “futurístico” se tornou um adjetivo popular para a arte modernista. Os futuristas anunciaram, esclareceram e ilustraram suas intenções de procurar o “novo” como nenhuma intenção associada à arte de vanguarda havia feito antes. (A sensação produzida no Armory Show de Nova York, em 1913, pelo *Nu Descendo uma Escada*, de Marcel Duchamp, que lembra as versões futuristas do cubismo analítico, é o ponto em questão: este trabalho deu às pessoas

indicações que lhes permitiram ver a si próprias surpreendidas pelo “novo” – como não poderiam ficar surpresas da mesma forma com Picasso, Braque, Léger, ou mesmo pelas novidades de Matisse na mesma exposição.)

Os futuristas descobriram a novidade, mas isso foi deixado para Duchamp criar o que chamo de *vanguardismo*. Poucos anos depois de 1912, ele estabeleceu os precedentes para toda e qualquer coisa que arte avançada-avançada tivesse feito por cinquenta anos. O vanguardismo deve muito à visão futurista, mas isso só funcionou para Duchamp, como parece agora, a resolver todas as implicações dessa visão e bloquear a arte avançada-avançada naquilo que não foram mais do que elaborações, variações e recapitulações de suas ideias originais.

Com o vanguardismo, o choque, o escândalo, a surpresa, a mistificação e a confusão mantêm-se ligados como fim em si mesmos e, mesmo arrependidos com o tempo, como efeitos da novidade artística, eles poderiam se desgastar com a familiaridade. Agora, esses efeitos secundários seriam produzidos. A primeira reação desconcertante à arte inovadora foi ser único e apropriado; o trabalho vanguardista – o ato ou o gesto – foi para não manter nada latente, mas entregar imediatamente. E o impacto, no mais das vezes, dizia respeito aos hábitos culturais e expectativas, sociais também, invés de dizer respeito ao gosto. Ao mesmo tempo, a novidade, inovação, originalidade mesma eram padronizadas como uma categoria em que trabalho, um ato, um gesto, ou uma atitude poderiam inserir-se por um diadema realmente reconhecível e geralmente com características e estímulos indefiníveis. E enquanto a concepção do novo em arte era estreitada, por um lado; era obviamente, ordinariamente, ou apenas ostensivamente, espantosamente, era expandido, por outro lado, para incluir o espanto em geral, o espanto como todo o fenômeno ou todo o acontecimento.

Durante todo tempo, a vanguarda foi acusada de procurar a originalidade por si mesma. Durante todo o tempo, isso se tornou uma carga sem sentido. Como se uma originalidade genuína em arte pudesse prever no avanço, como se isso pudesse ser alcançado por força de mera vontade. Como se a originalidade nem sempre tivesse surpreendido o próprio artista original, excedendo a consciência de sua intenção. É o que pensa Duchamp e de onde o vanguardismo parte, contudo, deliberadamente para confirmar esta acusação. A vontade consciente, deliberada joga com a parte principal da arte vanguardista: isto é, recorre à ingenuidade invés da inspiração, ao artifício invés da criação, ao “chique” invés da “imaginação”; com efeito, ao conhecido invés do ignorado. O “novo” como o conhecemos previamente – a aparência geral do novo como era reconhecida a vanguarda do passado – é a

que se destina, e porque conhecida e reconhecível, pode ser desejada. Opostos, como sabemos, se encontram. Por ser convertido em uma ideia ou numa noção em si mesma e numa categoria fixa estabelecida, a vanguarda tornou-se sua própria negação. A iniciativa excepcional da inovação artística, para ser convertida em um caso de padronização de categorias, de parecer um conjunto de “aparências”, é colocado no aumento do cálculo sem inspiração.

Vanguardismo não era tudo ali o que havia para o futurismo, o dada ou Duchamp – mesmo o Duchamp pós-1912. Estava longe de ser tudo o que havia para o surrealismo, pois este havia feito mais que o futurismo para popularizar o vanguardismo. Mas é incerto se mesmo no auge do surrealismo, no final da década de 1920 e na de 1930, o vanguardismo tomou posse das práticas artísticas tão bem quanto tinha sido entre os poucos ousados, ou querendo ser, artistas ousados no tempo do dada. Para todas as “aberrações” concebidas da arte surrealista, dificilmente existiu um artista surrealista de consequência que sacrificasse o seu *gosto* ao único efeito do inovador.

No final da década de 1940 e 1950, quando a expressão abstrata e a *arte informal* estavam em ascensão, o vanguardismo recuou ainda mais em relação às atuais práticas artísticas. O pior dos artistas foi apanhado por essas tendências (e eles foram legião), assim como os melhores artistas (eram uma mão cheia) foram genuinamente a vanguarda, não o vanguardismo, em inspiração e aspiração, sabendo ou não. Eles queriam que seus trabalhos funcionassem como arte no sentido “tradicional” que o vanguardismo muitas vezes declarou repudiar.

Isso pode soar surpreendente para algumas pessoas. Se for assim, porque eles não tinham olhado suficiente de perto o expressionismo abstrato ou a pintura *informal* e/ou por ter uma crença excessiva no que foi escrito e falado sobre eles. (O próprio termo, *arte informal*, expressa e força um mal-entendido, para não mencionar “expressionismo abstrato”.)

Quase todas as novas manifestações da arte deram em mal-entendidos na primeira tentativa de explicação. Isso foi muito antes de a vanguarda aparecer, mas isso tinha tornado muito mais intenso desde então. Com o vanguardismo, contudo, surgiu um mal-entendido *forçado* – agressivo, inflacionado, pretensioso e enganoso. O vanguardismo, mesmo hoje, é mais cultivado profunda e amplamente na conversa e na escrita sobre arte que na sua prática. E o próprio cultivo na conversa e na escrita mais cedo apareceram na crítica de arte de Apollinaire antes mesmo das práticas futuristas incluir a atitude. O que Apollinaire escreveu em nome do dada, surrealismo – e expressionismo abstrato. A adulação dos anos 1950 sobre a

espontaneidade absoluta, sobre a libertação das restrições formais, e sobre romper com todo passado da arte – tudo isto não fazia apenas parte do vulgar lamaçal que tem afetado o discurso sobre a arte desde que as pessoas tentaram prestar contas pela primeira vez. Emergiu como um *aplausos*, apenas com o vanguardismo retórico. Talvez o tópico mais constante do vanguardismo retórico seja a afirmação feita ao inserir uma nova fase da arte de vanguarda, ou aparentemente vanguardista, de que o passado está agora finalmente encerrado e que uma mutação radical na natureza da arte tem lugar após o que já não se compôs como até aqui. Acontece que isto já foi dito mais ou menos sobre o impressionismo no seu tempo, mas também foi dito sobre cada novo passo do modernismo artístico – mas foi dito na altura apenas em condenação e oposição. Somente por volta de 1910 é que a mesma coisa começou a ser dita em louvor e boas-vindas. Mais uma vez – tal como com o negócio de perseguir a originalidade por si próprio – foi como se o vanguardismo estivesse tentando confirmar deliberadamente uma acusação *convencional* contra o vanguardismo.

A figura-chave na situação do expressionismo abstrato foi Jackson Pollock. Digo a figura-chave – ao lado dos valores de sua arte – como olhar para trás à luz do que aconteceu de mais importante na arte desde o expressionismo abstrato. As pinturas gotejadas *all-over* de Pollock de 1947 a 1950 foram, no seu tempo, tomadas de um entusiasmo arbitrário por seus contemporâneos do expressionismo abstrato, bem como pela maioria das outras pessoas. Estes colegas artistas podem ter se baseado no vanguardismo retórico sobre a “libertação” total, e podem ter eles próprios cedido a esse tipo de retórica, mas, como já disse, no fundo ainda acreditavam, e agiam, na pintura como uma disciplina orientada por valores estéticos. Porque pouco ou nada puderam discernir destes em Pollock, não o consideraram um “verdadeiro” pintor, um pintor que sabia pintar como um de Kooning, um Kline, ou um Rothko; eles o viram antes como uma aparição estranha que poderia significar algo em termos de drama cultural, mas quase nada em termos de arte propriamente dita. Os artistas mais jovens que nos anos 60 deslocaram os expressionistas abstratos na chamada “cena” também viram Pollock pintar em meio de carreira como uma aberração desarticulada, mas em vez de lamentarem isso, o saudaram. Não conseguiam “ler” Pollock⁷² mais do que os seus

⁷² Pollock morreu num acidente rodoviário, enquanto dirigia bêbado em 11 de agosto de 1956. Houve quem atribuisse o acidente à pressão que o artista sofria por sua desvalorização no mercado de arte e de uma crítica recém-publicada de Greenberg; Greenberg e Lee Krasner, esposa de Pollock, formavam um pequeno núcleo e eram as poucas pessoas ele ouvia. Após a morte de Pollock, o valor de suas pinturas se multiplicou e ele entrou definitivamente para o cânone da pintura como um herói solitário, como o cowboy norte-americano da pintura. Também no final de 1950, a pop ascendeu, e Andy Warhol, num *gesto*, resgatou Duchamp, que em seguida apresenta o texto de intervenção *Ato Criador* (1957), uma espécie de testamento artístico, juntamente com a entrevista que dá a Pierre Cabanne, publicado sob o título *O Engenheiro do Tempo Perdido*. Mesmo assim, por quase duas décadas Greenberg governa o mercado de arte com mãos de ferro, sendo considerado por muitos um czar. Porém, a grande pinimba

antecessores, mas o admiravam ainda mais precisamente por isso. E, à medida que a década de 1960 foi se passando, e a arte foi avançando, a reputação de Pollock se tornou cada vez mais sagrada, em segundo lugar apenas a arte de Duchamp permaneceu no panteão do vanguardismo.

As conclusões que os artistas vanguardistas dos anos 1960 extraíram com sua inabilidade usual de tomar a arte da maneira com que Pollock agiu, em muito da mesma forma, se parece àquela que Duchamp tinha extraído quase cinquenta anos antes da sua inabilidade em reconhecer o todo da arte no cubismo. Ele poderia parecer ter atribuído o impacto do cubismo – e particularmente o primeiro Picasso das colagens – ao que viu com surpreendente dificuldade; e isso é como a ideia da roda de bicicleta montada invertida sobre um banco e um suporte de garrafa comprada numa loja que ele produziu em 1913, enquanto Picasso projetava uma direção melhor. Artistas jovens nos anos 1960 pensavam de maneira similar de suas interpretações equivocados em relação à arte de Pollock e concluíam igualmente que o principal era perceber as dificuldades e que dificuldades surpreendentes era o novo evidente e que o aspecto mais recente e, com isso, você pode fazer história da arte. Repetindo: não era o expressionismo abstrato como tal que traz de volta o grande ressurgimento do vanguardismo nos anos 1960, mas os equívocos que eram propagados pelo vanguardismo retórico e a recepção calorosa pelas deficiências dos artistas jovens, isto é, o gosto acadêmico.

“Acadêmico” é um termo inútil a menos que seja constantemente redefinido e situado. Uma das coisas notáveis feitas por Charles W. Millard, num artigo chamado “Dada, Surrealismo e a Academia da Vanguarda”, publicado na *Hudson Review*, na primavera de 1969, foi definir e indicar o academismo como uma tendência agressiva no vestíbulo da vanguarda, e não apenas uma questão imitativa ou algo que veio depois.⁷³ O Sr. Millard aponta o dada e o surrealismo como sendo em parte como um esforço para “modificar o modernismo, para torná-lo ‘mais fácil’ e reintroduzir nele conteúdo literário”. Eu acrescentaria que o dada e o surrealismo, na medida em que eram vanguardistas (o Sr. Millard não usa esta categoria),

de Greenberg e Duchamp é que este compreendia a arte como experimento ao passo que aquele a compreendia como experiência, que talvez diga respeito às posições que ocupavam. (N.T.)

⁷³ Aqui há um movimento interessante a ser esclarecido. Nos Estados Unidos, a “academia” nos anos 1930 está afastada e ridicularizada das principais forças políticas. Em 1950, se aproxima da crítica e do mercado de arte, mas com a situação insustentável da guerra no Vietnã volta a se afastar com sua posição contrária à guerra. Greenberg ridiculariza em muitos pontos a academia, mas não teme se aproximar de muitos de seus membros. Além disso, na década de 1960 e 1970, mais do que nunca, mantém relação com diversas instituições e diálogos próximos com Michael Fried e Rosalind Krauss, por exemplo. Também mantém uma relação heterodoxa com o Bennigton College. *Estética Doméstica*, publicado postumamente e organizado por Janice van Horne Greenberg, sua ex-mulher, é produto de nove conferências cuja finalidade é a manutenção de seu legado por meios mais duradouros. (N.T.)

constituíram uma primeira tentativa não só de modificar, mas de capturar a vanguarda – de dentro, por assim dizer – para se voltar contra si própria.

As dúvidas acadêmicas são onipresentes, como esporos de bolor no ar. Surgem da necessidade de segurança que os artistas sentem tanto quanto os demais seres humanos. Até recentemente, todo tipo de arte em que esta necessidade predominava declarava-se explicitamente mais ou menos como acadêmica. Havia, claro, graus e graus; e nunca será fácil distingui-los entre eles. No entanto, quando olhamos para trás, parece que antes era mais fácil de saber do que agora quando tantas ovelhas passam a usar roupa de lobo. Na década de 1950, os velhos tempos, a arte acadêmica característica começou a ser empurrada para fora do primeiro plano da atenção do grande público pelo expressionismo abstrato e a arte informal. No entanto, foi deixado à arte pop terminar o trabalho; e, no início dos anos 60, a pop conseguiu terminá-lo, porque era mais fundamentalmente e viavelmente acadêmica do que o expressionismo abstrato alguma vez foi, mesmo nos seus piores dias. O primeiro plano então era o ambiente natural da arte acadêmica, e era, mais do que isso, um ambiente que não toleraria qualquer outro tipo de arte. Tendo sido expulso desse lugar em todas as suas velhas aparências, a arte acadêmica apressou-se a regressar às novas. Isso marcou o início do atual revivalismo do vanguardismo. Entretanto, o público atraído por tudo o que pudesse ser considerado arte avançada tinha crescido enormemente, de modo que no início da década de 1960 tinha chegado a coincidir, para todos os efeitos, com o público da arte contemporânea em geral. Mas este público, embora tivesse um maior apetite pelo aspecto do que fosse avançado, acabou por não ter concretamente mais estômago para a sua substância do que qualquer outro público de arte anterior havia tido.

A sensibilidade acadêmica tem levado a esculpir de formas que parecem desafiar e negar todas as noções do passado acadêmico. Será que o acadêmico não depende, sempre, do provado e experimentado, e não será que todo o tipo de coisas não experimentadas e não provadas são uma aventura tratada aqui? Bem, tal como não há quase nada que não possa (sob suficiente pressão de gosto e inspiração) ser transformado em arte elevada e original, também não há quase nada que não possa ser convencionado no local, incluindo o não convencionado em si mesmo. É um dos grandes serviços teóricos do vanguardismo é ter demonstrado que o olhar, pelo menos, do não convencional, do aventureiro, do avançado, pode ser estandardizado o suficiente para estar disponível à mais verdadeira sensibilidade.

Mas ainda se pode perguntar exatamente por que é que toda a novidade fenomênica, configuracional e física que abundam na arte hoje em dia deveriam evocar tão pouca novidade

genuinamente artística ou estética – por que é que a maior parte dela sai tão banal, tão vazia, tão incontornável ao gosto? No passado, a novidade fenomênica era quase sempre utilizada para coincidir com a autêntica novidade artística – no caso de Giotto ou Donatello, na realidade, tanto quanto em Brancusi ou Pollock. Por que é que a equação entre novidade fenomênica e estética parecem já não se manterem hoje em dia?

Em parte, isso se esclarece por um contexto. Toda a arte depende de uma forma ou de outra do contexto, mas há uma grande diferença entre um contexto estético e um contexto não estético. Este último pode variar desde o geralmente cultural, passando pelo social e político, até o meramente sexual. Desde o princípio, a arte vanguardista recorreu extensivamente a efeitos que dependem de um contexto extraestético. Os primeiros ready-mades de Duchamp, sua roda de bicicleta, seu porta-garrafas, e mais tarde o seu urinol, não eram de todo novos na configuração; assustaram-se quando vistos pela primeira vez apenas porque foram apresentados num contexto de arte, que é um contexto puramente cultural e social, e não um contexto estético ou artístico. (Não importa neste contexto que a “influência” do cubismo possa ser detectada na escolha da roda de bicicleta e do porta-garrafas). Mas de “contexto”, falarei um pouco mais adiante.

Mas os ready-mades de Duchamp ainda mostraram que a diferença entre arte e não arte era uma diferença convencional, não uma diferença experimentada com segurança. (Como também mostraram que a condição de ser arte não era necessariamente de reconhecimento). Desde então, tornou-se também mais claro que tudo o que pode ser experimentado pode ser experimentado esteticamente; e que tudo o que pode ser experimentado esteticamente também pode ser experimentado como arte. Em suma, arte e estética não se sobrepõem, elas coincidem (como Croce suspeitava, mas não concluiu). A noção de arte, no sentido mais estrito, prova significar não “fazer habilmente” (como os antigos a definiam), mas um ato de distanciamento mental – um ato que pode ser realizado mesmo sem a ajuda da percepção dos sentidos. Tudo e qualquer coisa pode estar sujeito a tal distanciamento, e assim se converter em algo que produza efeito como arte. Acontece, portanto, que existe uma coisa como a arte em geral, arte que é realizada ou realizável em todo o lado, mesmo que na maior parte das vezes inadvertidamente, momentânea e solipsisticamente: arte que é privada, “crua”, e não-formalizada (o que não significa “sem forma”, de que não existe tal coisa). E porque esta arte pode e se alimentar de qualquer coisa dentro do reino da conceptibilidade, é virtualmente onipresente entre os seres humanos.

Esta arte “crua” e ubíqua não move, em regra, ninguém mais do que minimamente em termo estético, por muito que o faça e sirva de consolo ou terapia ou mesmo do “sublime”. É literal e verdadeiramente uma arte mínima. E é capaz de permanecer assim porque na sua privacidade habitual está protegida da pressão das expectativas e das exigências. A arte parte da expectativa e da satisfação, mas apenas sob a pressão de uma expectativa elevada – a expectativa como instruída e aumentada por uma experiência estética suficiente – a arte sai do seu estado “bruto”, torna-se comunicável e aquilo que a sociedade considera ser a proporção da arte, a arte pública.

O feito “teórico” de Duchamp foi mostrar que a arte “crua” podia ser formalizada, tornada pública, simplesmente colocando-a em situação de arte formalizada e sem tentar satisfazer as expectativas – pelo menos não a princípio. Desde Duchamp que esta formalização da arte “crua”, [arte] por fazer, se tornou um estereótipo da prática vanguardista, sempre com a reivindicação de que novas áreas de não arte estão a ser conquistadas pela arte. Tudo isto, na verdade, equivaleu, no entanto, para chamar a atenção do público para algo que para começar era arte, e banal como isso, e que é feito não mais interessante intrinsecamente ao ser colocado num contexto artístico reconhecido. Novas áreas são assim conquistadas, não pela arte, mas apenas pela má arte formalizada. A expectativa estética para a qual a arte por fazer é dirigida são geralmente rudimentares. A surpresa, que é um fator essencial na satisfação de mais do que expectativas estéticas mínimas, é aqui concebida em relação principalmente às não estéticas, e deriva somente do ato de oferecer algo como arte formalizada que, de outra forma, é considerado e esperado que seja tudo, menos arte – como uma roda de bicicleta ou um urinol, um chão sujo, ou a temperatura multiplicada pela pressão barométrica em cem lugares diferentes ao mesmo tempo ou em mil alturas diferentes. (Ou então a surpresa vem da reprodução ou da representação de objetos em material ou tamanhos incongruentes, ou da fixação de objetos incongruentes em quadros, ou da oferta de reprodução de fotografias como quadros, e assim por diante, com o estresse sempre colocado em incongruência no “modo material”. E embora não haja nada que diga que a pressão não possa ser um fator estético integral, até agora quase nunca conseguiu ser, exceto na literatura).

A questão para a arte não é meramente expandir os limites do que é considerado arte, mas ampliar o repertório do que é experimentado como arte “boa e melhor”. Isto é o que estender os “limites” da arte significava para as clássicas vanguardas. A questão continua a ser a qualidade: isto é, dotar a arte de uma maior capacidade de mover. A formalização por si só – colocar uma coisa em um contexto de arte pública – não faz isto, ou o faz excepcionalmente.

Nem a surpresa por causa da surpresa o faz. A arte, como já disse, depende da expectativa e da sua satisfação. Ela move e satisfaz de forma acentuada uma expectativa surpreendente; mas não o faz por uma expectativa surpreendente em geral; faz o que faz melhor por expectativas surpreendentes que são de uma certa ordem. Ao conformar-se a elas mesmo quando as choca, a surpresa artística não aumenta apenas a satisfação estética, mas também se torna uma surpresa autorrenovável e mais ou menos permanente – como mostra toda a arte superior.

Arte superior, quase sempre, vem de fora de uma tradição – mesmo a arte superior que vem antes – e uma tradição é criada pelo jogo que relaciona expectativa e satisfação através da surpresa como um jogo que opera não somente entre trabalhos de arte individuais, mas entre eles. O gosto se desenvolve *como* um contexto de expectativas, baseado previamente na experiência de expectativas surpreendentes. Quanto mais completa a experiência desse tipo, maior, mais verdadeiramente sofisticado, é o gosto. A qualquer momento, o mais sofisticado, o melhor gosto em relação à arte nova do momento é o gosto implícito que requisita por novas surpresas e está pronto para ter suas expectativas revisadas e expandidas pelo aprimoramento das satisfações que ele pode trazer. Apenas o artista superior responde a esse tipo de desafio, e a arte maior procede como um quadro de expectativas que evolui a partir daí. (É necessário lembrar a todos de que essa evolução, para todos seus ganhos, não necessariamente significa “progresso” – o que mais a própria palavra *evolução* significa?)

O artista superior alcança suas ambições, entre outras coisas, à medida que tem experiência de gosto, do seu próprio gosto. Nenhum artista que se saiba – pelo menos não onde a evidência é clara o bastante – para chegar à arte importante sem ter assimilado efetivamente o melhor da nova arte do momento, ou momentos, até o seu próprio momento. Somente quando compreende as expectativas expandidas, criadas pela melhor arte nova que se torna capaz de surpreendê-las e desafiá-las por sua própria vez. Mas suas novas surpresas – suas inovações – jamais serão totalmente desconcertantes; se fossem, as expectativas do gosto não receberiam qualquer satisfação. Repetindo em outras palavras o que acabei de dizer: surpresa exige um contexto. De acordo com o que se sabe, novas e surpreendentes formas de satisfação na arte sempre estiveram estreitamente ligadas a formas imediatamente anteriores, por mais que se oponham a estas formas ou tenham estado de fato. (Isso se aplica tanto a Cavallini e Giotto quanto a David e Manet, e aos Pisanos quanto a Picasso como construtor e escultor). Não houve grandes lápides do futuro, nem inovações do nada, nem rupturas de continuidade na grande arte do passado – nem nada parecido foi testemunhado

nos nossos dias. Subidas e descidas de qualidade, sim, mas compreensão em evolução estilística ou não-evolução. (A continuidade parece pertencer ao caso humano em geral, e não apenas ao artístico.)

O artista acadêmico tende, com menor frequência, ser alguém que toma as expectativas expandidas de sua época, mas cumpre também com essas expectativas. Longe muitas vezes, no entanto, ele é alguém que as constrói e, portanto, orienta sua arte por expectativas formadas por um tipo de arte ou de uma fase. O único interesse histórico do caso Duchamp permanece em sua recusa como um artista acadêmico de segundo tipo, seguir esta segunda maneira, e em sua decisão, em vez disso, causa sua frustração sobre as expectativas artísticas em geral. Assim como ao misturar contextos literários e culturais com contextos visuais, tentou desconcertar as expectativas, esquivando-se para trás e para a frente entre pictóricos e escultóricos (como ele deve ter pensado que Picasso estava a fazer nas suas construções de colagem).⁷⁴

Mais uma vez, não há nada necessariamente errado ou qualitativamente comprometedor no malabarismo de expectativas entre um meio e outro. A ênfase clássica da vanguarda na “pureza” do meio de comunicação é uma ênfase de duração limitada no tempo e não mais vinculativa na arte do que qualquer outra ênfase de duração limitada. O que tem estado errado no malabarismo vanguardista do malabarismo das expectativas é que o apelo de um quadro de expectativas para outro tem estado normalmente afastado das expectativas mais sofisticadas que funcionam num meio para as menos sofisticadas que operam num outro qualquer. É a menor pressão do gosto literário a que o artista pop apela contra uma maior pressão do gosto pictórico ou escultural; é uma menor pressão do gosto pictórico a que o artista minimalista apela contra uma maior pressão do gosto escultórico. A invocação do literalmente tridimensional num contexto bidimensional (como na tela), e do bidimensional num contexto tridimensional (embora haja aqui importantes exceções), isso significou, em geral, a tentativa de escapar às mais altas pressões do gosto e, ao mesmo tempo, de disfarçar. Essa é talvez a forma mais sucinta de descrever o vanguardismo em qualquer das artes – da literatura, da música e da arquitetura, bem como da pintura e da escultura.

Por boas razões, a tendência da disputa vanguardista em relação ao meio (*medium*) na arte visual tem se deslocado cada vez mais em direção ao não-pictórico e ao tridimensional.

⁷⁴ Para ser totalmente justo com Duchamp, como artista, devo salientar que ele fez várias coisas (a rede de pintura “direta” de *Rede de pontos* de 1914; e *Glasses*, ligeiramente posterior) que atingem uma qualidade genuinamente grande, grande mesmo, e que são também proféticas na forma como vislumbram uma virtude a partir da sua oposição ao cubismo sintético. Nesses anos, Duchamp poderia cair na inspiração. (Nota do autor)

Agora que a abstração total é tida como certa, tornou-se mais difícil abordar os “limites” da arte num contexto pictórico; agora toda e qualquer coisa bidimensional se diz automaticamente como pictórica – um trecho de lama (em baixo-relevo) bem como uma parede ou tela em branco – e ambos são expostos assim de maneira imediata e nua ao gosto pictórico. (Alguma consciência disto está por trás do recente grito de que a pintura “acabou”.) Por outro lado, o gosto, mesmo o melhor gosto, parece funcionar hoje em dia de forma muito mais incerta no tridimensional do que no bidimensional. A diferença entre a escultura abstrata (ou “criação de objetos”) e a “não arte” parece ainda relativamente tênue. A experiência da escultura não só produziu ainda uma ordem de expectativas que ajudaria o olho a separar firmemente a escultura abstrata não só da arquitetura e do *design* utilitário, mas até mesmo das aparências tridimensionais em geral. (Isto pode ajudar a explicar as repetidas decepções da escultura abstrata até agora.) Apareceu algo como uma quebra na continuidade do gosto cultural: algo que se parece com um vazio de gosto. Esse vazio ostensivo surgiu oportunamente para uma sensibilidade acadêmica que quer disfarçar a si mesma. Aqui está a oportunidade de escapar, não apenas do gosto estrito, mas do gosto enquanto tal. É nesse vazio que a arte vanguardista produziu e realizou suas mais ousadas e espetaculares novidades. Mas este vazio também explica, finalmente, porque é que todas elas saem tão inéditas, porque é que a inovação de aparência e ordem não coincide com a forma, como costumava ser com a arte genuinamente artística.

A arte que se realiza – e formaliza – por si mesma, em relação às expectativas artísticas de qualquer tipo, ou em resposta apenas às rudimentares, afunda-se da mesma forma que aquela arte não-formalizada e infinitamente realizável, subacadêmica, subpopular – aquela subarte que é ainda arte – cuja ubiquidade chamei anteriormente a atenção. Este tipo de arte mal se faz sentir, mal se diferencia como arte, porque tem tão pouca capacidade de se mover e de se elevar. Nem qualquer quantidade de novidade aparente ou ordem pode aumentar esta capacidade na ausência do controle de expectativas informadas. Ironicamente, esta própria incapacidade de se mover, ou mesmo de interessar – exceto como aparição momentânea – tornou-se a característica mais apreciada, a característica mais definitiva da arte atual aos olhos de muitos seguidores de arte. Alguma arte recente que, por acaso, não é de toda vanguarda em espírito é admirada precisamente quando não consegue mover e devido a que a faz não fazer.

Mas para adaptar novamente o ditado de Horácio: pode ser que se deite fora o gosto pelos dispositivos mais modernos, mas mesmo assim logo estará de volta. O gosto – o bom gosto, o gosto abjecto, o gosto acadêmico, o “bom design” – volta constantemente a vazar

para fora e para dentro do vazio do gosto. A quebra na continuidade é reparada de forma constante. Finalmente, acontece que não houve realmente uma ruptura, apenas a ilusão disso. No confronto, a escultura abstrata é vista e julgada. O vazio do gosto desaba.

A inexorabilidade com o que o gosto persegue é aquilo a que a arte vanguardista na sua fase mais recente tem reagido. É como se a arte conceptualista, em todas as suas variedades, fizesse uma última tentativa desesperada de escapar à jurisdição do gosto através da canalização de perspicácias remotas da subarte – como se o gosto não fosse capaz de ir tão longe. E também como se o tédio não constituísse um juízo estético.

Ornamento e Crime,⁷⁵ Adolf Loos (1908)

No útero humano, o embrião passa por todos os processos evolutivos do reino animal. Quando um homem nasce, suas impressões sensoriais são como as de um filhote de cachorro recém-nascido. Sua infância leva-o por todas as metamorfoses da história humana. Aos 2 anos, ele vê o mundo com os olhos de um papuano; aos 4, com os de um ancião teotônico; aos 6, com os de Sócrates; aos 8, com os de Voltaire. Quando está com 8 anos, toma consciência do violeta, a cor descoberta pelo século XVIII, porque antes disso o violeta era azul; e o púrpura [*purple-snail*], vermelho. Os físicos apontam hoje as cores que já foram nomeadas no espectro solar, mas o significado delas está reservado ao homem do futuro.

A criança é amoral. A nossos olhos, o papuano também o é. O papuano mata seus inimigos e os come. Ele não é um criminoso. Mas quando o homem moderno mata alguém e o come, ele é um criminoso ou um degenerado. O papuano tatua seu corpo, seus barcos, seus remos, e tudo o que houver a seu redor. Ele não é um criminoso. Mas um homem moderno que se tatua do mesmo modo é um criminoso ou um degenerado. Há prisões em que 80% dos detentos possuem tatuagens. As tatuagens que não são de prisioneiros são de criminosos latentes ou de aristocratas degenerados. Se alguém que é tatuado morre em liberdade, isso significa que ele morreu antes de cometer um crime.

O impulso de ornamentar o rosto e tudo o que estiver ao alcance é o início das artes plásticas. É o balbucio da pintura. Toda arte é erótica.

⁷⁵ LOOS, A. "Ornament and crime". In: *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1974. pp. 19-24. Disponível em: https://www2.gwu.edu/~art/Temporary_SL/177/pdfs/Loos.pdf. Acesso em: 10 dez 2023. (Nota da tradução)

O primeiro ornamento que nasceu, a cruz, era erótico na origem. O primeiro trabalho de arte, o primeiro ato artístico do primeiro artista, para usar sua energia excedente, manchou a parede. Um traço horizontal: a provável mulher. Um traço vertical: o homem a penetrando. O ser humano que a criou sentiu o mesmo impulso que Beethoven, ele estava sob o mesmo céu que Beethoven ao criar a *Nona Sinfonia*.

Mas o homem dos nossos dias que, em resposta ao impulso interior, *esfrega* a parede com símbolos eróticos é um criminoso ou um degenerado. Escusado será dizer que esse impulso mais frequentemente ataca pessoas com tais sintomas de degeneração nos banheiros públicos. A cultura de um país pode ser avaliada pela extensão com a qual as paredes de seus banheiros são manchadas. Na criança isso é um fenômeno natural: sua primeira expressão artística é rabiscar símbolos eróticos nas paredes. Mas o que é natural ao papuano e à criança é um sintoma de degeneração no adulto moderno. Eu fiz a seguinte descoberta e a transmiti ao mundo: “*A evolução da cultura corresponde à eliminação do ornamento nos objetos utilitários*” [“*The evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from utilitarian objects*”]. Acredito que com esta descoberta trouxe alegria ao mundo; e não houve ninguém que me agradecesse. As pessoas estavam tristes e ligadas às próprias preocupações. O que as deprimia era a percepção de que poderiam produzir sem novos ornamentos. Será que estamos sozinhos, as pessoas do século XIX, supondo-se incapazes de fazer o que qualquer negro é capaz, todas as raças ou períodos anteriores a nós têm sido capazes de fazer? O que a humanidade criou sem ornamento no primeiro milênio foi jogado fora sem reflexão e abandonado à destruição. Não possuímos nenhum banco de marcenaria da era carolíngia, mas toda bagatela que mostra o último ornamento foi colecionada e limpa, e prédios suntuosos foram erguidos para abrigá-las. Então, as pessoas andaram tristemente entre as caixas de vidros e se envergonharam da própria impotência. Cada época tem seu estilo; nossa época está sozinha por ter recusado um estilo? Por estilo, as pessoas entendem ornamento. Então, eu disse: Não chorem! Vejam, nisso reside a grandeza de nossa época, que é incapaz de criar um ornamento novo. Nós temos de superar, nós temos de combater à nossa maneira, temos de nos livrar do ornamento. Vejam, está na hora, e a satisfação nos espera. Em breve as ruas das cidades brilharão como paredes brancas. Como a cidade sagrada do Sião, a capital do paraíso. Então, a satisfação será alcançada.

Havia maus espíritos que não tolerariam isso. A humanidade continuava pintando escrava do ornamento. *O homem tinha ido longe o bastante para o ornamento não despertar sentimentos de prazer naquela época, longe o suficiente para que um rosto tatuado não*

*umentasse o efeito estético, como entre os papuanos, mas que o reduzisse.*⁷⁶ Longe o bastante para sentir prazer por uma carteira cigarro, enquanto um objeto ornamentado, pelo mesmo preço, não é comprada. Eles estavam felizes e contentes em suas roupas, não tinham de sair por aí em veludo vermelho de tranças de ouro como macacos de feira. E eu disse: “Veja, o leito de morte de Goethe é mais maravilhoso do que todo esplendor da renascença e uma peça lisa de mobília mais bela do que qualquer peça incrustada ou esculpida de museu. A linguagem de Goethe é mais maravilhosa do que todos os ornamentos de pastores de Pegnitz”.

Os maus espíritos ouviram isso contrariados, e o Estado, cuja tarefa é impedir o desenvolvimento da cultura das pessoas, faz questão de desenvolver e da renovar o interesse pelo ornamento em si. Ai do Estado cujas revoluções estão aos cuidados de Eufrates! Brevemente vimos no Museu de Artes Aplicadas de Viena num espaço conhecido como “a pescaria perfeita”, onde pouco antes havia um armário com o nome “princesa encantadora” ou algo semelhante, referindo-se ao ornamento com que essa peça infeliz de mobília foi coberta. O Estado austríaco tomou a tarefa de modo tão sério para se certificar de que as polainas fossem usadas para que as fronteiras da monarquia austro-húngara não desaparecessem. Isso obrigou todos os homens cultos de 20 anos a usar por três anos polainas em vez de sapatos industrializados. Depois disso, todos os Estados partiam da premissa de que um povo submetido a uma lei seguiam sob o domínio da lei.

Muito bem, a doença do ornamento é reconhecida e subsidiada pelo dinheiro do Estado. Mas vejo nisso um passo em falso. Não aceito a objeção de que o ornamento aumenta a alegria na vida das pessoas cultas e não aceito a objeção contida nas palavras: “Mas se o ornamento é belo!”. O ornamento não aumenta minha alegria na vida ou a alegria na vida de qualquer pessoa culta. Se eu quero comer um pão de gengibre, escolho um mais macio e não um que represente um coração ou um bebê todo coberto de ornamento. O homem do século XV não me entenderia. Mas todo homem moderno, sim. Os defensores do ornamento acreditam que meu impulso pela simplicidade é da natureza da mortificação. Não, respeito o professor de artes aplicadas, não estou mortificando a mim mesmo! A exposição de louças de séculos passados, que mostram todo tipo de ornamento para fazer pavões, faisões e lagostas parecerem mais apetitosas, tem exatamente o efeito oposto. Fico horrorizado quando

⁷⁶ Grifo nosso. Nesta passagem, ao preparar o leitor para a defesa da planificação da produção e da vida, fica evidente que para Loos tudo isso passa pela planificação da percepção do mundo, das sensações e dos “sentimentos” individuais que não coadunam com aqueles que se supunham de acordo com a aurora de seu tempo que se abria. (N.T.)

caminho através de um banquete e penso o que significa comer esse tipo de carcaça. Eu como rosbife.

Os danos e devastações enormes causados no desenvolvimento estético pelo ressurgimento do ornamento poderiam ser suavizados facilmente, pois ninguém, nem mesmo o poder do Estado, nem mesmo eles podem deter a evolução humana. Podem somente retardá-lo. Nós podemos esperar. Mas isto é um crime contra a economia nacional que poderia resultar em perdas de trabalho humano, dinheiro e material. Nem mesmo o tempo pode restaurar este dano.

A velocidade da evolução cultural está reduzida pela luta. E talvez eu viva em 1908, e meu vizinho, em 1900, e o homem do outro lado da rua, em 1880. Infelizmente, para o Estado, a cultura de seus habitantes está espalhada por um grande período de tempo. Os camponeses de Karl vivem no século XII. E havia povos comemorando a parada do Jubileu [do imperador Franz Joseph] que poderia ser considerado atrasado mesmo durante as migrações das nações. Feliz a terra que não tem lutas e saqueadores. Feliz é a América!

Entre nós mesmos, há pessoas antiquadas mesmo nas cidades, retardatários do século XVIII, que estão horrorizados com a sombra púrpura num quadro, eles ainda não veem o violeta. O camponês sobre o qual o chefe tem trabalhado o dia todo pelos melhores gostos prefere a carteira de cigarro com ornamentos renascentistas ao liso. E o que é o mesmo que em um país? Roupas e mobília doméstica todas continuação de séculos passados. O camponês não é cristão, é pagão.

Os retardatários atrasam a evolução cultural das nações e da humanidade; o ornamento não é apenas produzido por criminosos, mas também um crime é cometido através do fato de que o ornamento inflige prejuízo sério à saúde das pessoas, sobre as despesas e também sobre a evolução cultural. Se duas pessoas vivem lado a lado com suas necessidades, as mesmas demandas na vida, a mesma renda, mas vindas de culturas diferentes, economicamente falando os processos que se seguem podem ser observados: o homem do século XX obtém mais e mais riqueza, o do século XVIII mais e mais pobreza. Assumo que ambos vivem de acordo com suas inclinações. O homem do século XX pode satisfazer suas necessidades com um desembolso bem menor e então poupar algum dinheiro. O outro homem gosta de igualdade apenas quando mel e amêndoas são adicionados e alguém passou horas cozinhando. Pratos ornamentados são muito caros, ao passo que a louça branca que o homem moderno gosta de comer é barata. Um acumula economias; o outro, débitos. É

o mesmo com todas as nações. Pobre da pessoa que permanece atrasada em relação à evolução cultural! Os britânicos estão mais ricos e nós mais pobres.

É maior o dano feito pelo ornamento às nações que os produzem. Pois o ornamento não é um produto natural da nossa cultura, de modo que é um fenômeno também do atraso e da degeneração, o trabalho do ornamentador tampouco é adequadamente remunerado.

A relação entre os ganhos de um escultor e um torneiro, salário criminalmente baixo pago às bordadeiras e às rendeiras, são bem conhecidos. O ornamentador tem de trabalhar vinte horas para obter o mesmo que um trabalhador moderno obtém em oito horas. O ornamento, em geral, aumenta os custos de um artigo; no entanto, ocorre que um objeto ornamentado cuja matéria-prima custa o mesmo e que toma três vezes o tempo para o material custa metade do preço do objeto liso. A eliminação do ornamento resulta na redução do tempo da manufatura e aumenta os salários. O escultor chinês trabalha por dezesseis horas, o americano, oito. Se eu pago o mesmo pela carteira lisa e pela ornamentada, a diferença no tempo de trabalho faz parte dos trabalhos. E se não houvesse ornamento algum – uma situação que talvez possa vir a ocorrer em alguns milhares de anos –, o homem poderia ter de trabalhar quatro horas em vez de oito, porque metade do trabalho feito hoje é dedicado ao ornamento. O ornamento é força de trabalho perdida, logo, saúde perdida. Tem sido sempre assim.

Desde que o ornamento não está ligado organicamente à nossa cultura, também não é uma expressão da cultura. O ornamento que é manufaturado hoje não tem conexão conosco, não tem absolutamente nenhuma conexão humana, sem conexão com o mundo da necessidade. Não tem capacidade de desenvolvimento. O que houve com o ornamento de Otto Eckmann ou Van de Velde? O artista sempre esteve na humanidade, cheio de vigor e saúde. Mas aquele que se propõe a produzir ornamentos modernos é um atrasado ou se trata de um fenômeno patológico. Ele mesmo repudiaria seus produtos três anos depois. Para educar as pessoas, eles são imediatamente intolerantes; outros tornam-se conscientes de sua intolerância apenas depois de anos. Onde Otto Eckmann trabalha hoje? O ornamento moderno não tem pais nem filhos, sem passado nem futuro. É saudado festivamente por pessoas sem educação, para quem a grandeza de nossa época é um livro fechado, e, logo depois, repudiado.

A humanidade concorda mais do que nunca: somente umas poucas pessoas estão doentes. Mas estes poucos tiranizam os trabalhadores que estão saudáveis e que não podem

inventar o ornamento. Eles o forçam a executar nos mais variados materiais os ornamentos que tenham inventado.

As mudanças do ornamento conduzem a uma prematura desvalorização do produto trabalhado. O tempo do trabalhador e o material empregado são bons capitais que são perdidos. Declaro a seguinte proposição: a forma de um objeto dura, isto é, permanece tolerável, desde que o objeto dure fisicamente. Vou tentar explicar isso. Um terno mudou sua forma muito mais vezes do que um valioso casaco de pele. Um vestido de gala, desejado apenas para uma noite, mudará de forma mais rápida que uma secretária. Mas se a secretária precisa de mudança como uma bola do vestido, porque a forma velha do vestido torna-se intolerável; naquele caso o dinheiro gasto na secretária foi desperdiçado.

Isso é bem conhecido do ornamentador, e do ornamentador austríaco tentam fazer o melhor para resolver essas deficiências. Eles dizem: “Preferimos um consumidor que tem um conjunto de móveis que se tornou intolerável após dez anos, e que conseqüentemente é forçado a redecorar a cada dez anos, a outro que apenas compra um objeto quando esgotou o velho. A indústria demanda isso. Milhões são empregados como resultado de mudanças rápidas.”

Isso parece ser o segredo da economia nacional austríaca. Como muitas vezes ouvimos alguém dizer quando há fogo: “Obrigado, Deus, agora haverá trabalho para o povo novamente”.⁷⁷ Nesse caso, sei que é uma solução esplêndida. Ponha fogo na cidade, ponha fogo no império, e todo mundo vai nadar em dinheiro e prosperidade. Móveis manufaturados que após três anos podem ser usados como lenha de lareira, assessorios metálicos que tem de ser derretidos após quatro anos, porque mesmo no leilão é impossível obter dez por cento do valor original do trabalho e do material, e devemos crescer mais e mais ricos.

A perda não atinge apenas o consumidor; acima de tudo atinge o produtor. Hoje o ornamento sobre coisas que tem evoluído bastante, mais que a necessidade de ser ornamentado, representa perda de trabalho e ruína material. Se todos os objetos durassem esteticamente na medida que durassem fisicamente, o consumidor poderia pagar um preço por eles que permitiria pagar o trabalhador para render mais dinheiro e exigiria menos horas de trabalho. Para um objeto, tenho certeza, posso usar para sua completa extensão vontade de pagar quatro vezes tanto quanto uma que é inferior na forma ou material. Felizmente pago

⁷⁷ Argumento muito semelhante àquele que se encontra no “Poema das abelhas”, de Mandeville, de que prejuízos privado geram benefícios públicos, isto é, se uma casa é roubada, então será necessário faça um portão de ferro para protegê-la. (.N.T.)

quarenta coroas por minhas botas, apesar de poder pagar dez em uma loja diferente. Mas naquelas lojas que se lamentam sob a tirania do ornamentador nenhuma distinção é feita entre o bom e o mau acabamento. O trabalho padece porque ninguém quer pagar o que realmente vale.

E isso é uma coisa boa, porque estes objetos ornamentados são toleráveis somente quando são de qualidade mais miserável. Supero um incêndio mais facilmente quando ouço que somente lixos inúteis foram queimados. Posso ficar contente sobre o lixo do museu, porque sei que isso será manufaturado em poucos dias e posto em pedaços. Mas lançam-se moedas de ouro em vez de pedras, acende-se um cigarro com papel moeda, pulverizando e bebendo uma pérola criada por um efeito antiestético.

As coisas ornamentadas primeiro criam um efeito verdadeiramente antiestético quando são executadas no melhor material e com o maior cuidado ao longo de horas de trabalho. Não posso me exonerar de ter inicialmente exigido qualidade⁷⁸ de trabalho, mas naturalmente não para esse tipo de coisa.

O homem moderno que mantém o ornamento sagrado como signo da superabundância artística das eras passadas deveria reconhecer imediatamente a qualidade torturada, tensionada e mórbida dos ornamentos modernos. Nenhum ornamento pode mais ser feito hoje por qualquer um que viva no nosso nível cultural.

É diferente com indivíduos e grupos que ainda não tenham atingido este nível.

Estou rezando ao aristocrata, quero dizer que a pessoa que está no pináculo da humanidade e ainda tem a mais profunda compreensão da angústia e do que virá a seguir. Ele entende bem o Kaffir, cujas ondas ornamentam em sua produção de acordo com o ritmo particular que somente vem na visão quando não está revelada, o persa que tem ondas em seus tapetes, a camponesa eslovaca que borda sua renda, a velha senhora que borda maravilhas com contas de vidro e seda. O aristocrata deixa que fiquem como estão; ele sabe que as horas que trabalham são as horas sagradas. O revolucionário poderia ir a eles e dizer: "Isso não faz sentido." Assim como ele poderia destruir a velha senhora próxima ao crucifixo

⁷⁸ O debate sobre a qualidade feito de modo difuso na maior parte do tempo e de modo sub-reptício reafirma o argumento de que a arte deve se voltar ao essencial, no caso de Greenberg, o essencial seria manter cada linguagem limitada ao que fosse próprio meio: na pintura, a planaridade e o formato; na escultura, a dimensão do espaço e assim por diante. (N.T.)

ao dizer Ihe: “Não há Deus.” O ateu entre os aristocratas, por outro lado, levanta o chapéu quando passa por uma igreja.

Meus sapatos estão cobertos de ornamentos de vieira e de furos. Trabalho realizado pelo sapateiro que nunca foi pago. Vou ao sapateiro e digo: “Você disse trinta coroas por um par de sapatos. Vou pagar quarenta coroas”. Assim elevei esse homem às alturas da bem-aventurança, pelas quais ele me agradecerá pelo trabalho e pelo material infinitamente melhor do que seria exigido por um preço adicional. Ele está feliz. A felicidade raramente entra em sua casa. Aqui está um homem que o entendeu, que valora seu trabalho e não tem dúvida de sua honestidade. Ele sabe onde o melhor pode ser encontrado no presente momento; ele sabe a qual artesão confiar os sapatos; e os sapatos estarão cobertos de vieiras e buracos apenas como um sapato pode ser. E então eu digo a ele: “Mas sem condições. Os sapatos têm de ser completamente macios”. Com isso, o abato das alturas da bem-aventurança ao poço da desesperança. Ele tem menos trabalho, mas sente que retirei toda sua alegria.

Estou rezando pelo aristocrata. Tolero os ornamentos no meu próprio corpo, quando eles sentem alegria da minha companhia. Então, eles são minha alegria também. Posso ter tolerância aos ornamentos dos Kaffir, dos persas, das camponesas eslovacas, do meu sapateiro, pois para todos eles não há outra maneira de alcançar o ponto mais alto da existência. Nós temos a arte que tomou o lugar do ornamento. Após a labuta e os problemas do dia ouvimos Beethoven ou Tristan. Disto meu, sapateiro não é capaz. Não posso privá-lo de sua alegria, mesmo que não tenha nada para colocar no lugar. Mas qualquer um que ouve a *Nona Sinfonia* e então se senta e desenha um padrão de papel de parede é da mesma forma um vigarista ou um degenerado. Ausência de ornamento traz outra arte inesperadamente alta. A sinfonia de Beethoven pode nunca ter sido escrita por um homem que tem de andar sobre a seda, cetim ou bordado. Qualquer um que esteja coberto por um casaco de veludo hoje não é um artista, mas um bufão ou um pintor de parede. Nós nos tornamos mais refinados, mais sutis. Os pastores nômades tiveram que se distinguir por várias cores; o homem moderno usa suas roupas como uma máscara. Tão imensamente forte é sua individualidade que não pode mais ser expressa em artigos de moda. Liberdade do ornamento é um signo da força espiritual. O homem moderno usa os antigos ornamentos ou os de outras culturas como melhor servir. Ele concentra sua própria invenção em nada mais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Stanford Encyclopedia of Philosophy. Experiência Estética. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-experience/>. Acesso em: 25 jun. 2023. (Tradução nossa).

BATTCKOCK, G. *A Nova Arte.* (Trad. Célia Prada e Vera de Campos Toledo) São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOIS, Y.-A. "Abstraction, 1910-1925: Eight Statements". *October*. Published on march, 2013. N. 143. pp. 3-51. Disponível em: https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00130. Acesso em 30 jan. 2019.

_____. "Les Texte sur Pollock", *Macula*, N. 2, 1977.

_____. "Modernisme et Postmodernisme". In: *Encyclopadie Universalis*, Symposium, v.1: Le Enjeus, 1980.

_____. "Les Amendements de Greenberg", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, N. 45/46, outono/inverno 1993, p. 52-60. (Tradução brasileira: As Emendas de Greenberg", *Gávea*, N. 12).

_____. *Pintura como modelo.* Coleção Mundo da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2016.

DE DUVE, T. *Between the Lines.* Chicago: Chicago University Press, 2010.

_____. "Kant Depois de Duchamp". *Revista de Mestrado em História da Arte EBA.* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998. pp. 125-152.

FERREIRA, G & COTRIN, C. *Escritos de Artistas. Anos 60 e 70.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. *Clement Greenberg e o Debate Crítico.* Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ministério da Cultura/Funarte, 1997. pp. 101-111.

ELIOT, T.S. "Hamlet and his problems". In: *The Sacred Wood (1920)*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/57795/57795-0.txt>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

FOSTER, Hal. *Retorno do Real.* Cosac Naify: São Paulo, 2014.

FOSTER, H; KRAUSS, R. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism.* New York: Thames & Hudson, 2004.

FRIED, M. "How Modernism Works, A Response to T.J. Clark". In: *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 1, The Politics of Interpretation (Sep., 1982), pp. 217-234.

_____. *Art and Objecthood: Essays and Reviews.* Chicago and London: University of Chicago Press, 1998.

FREIRE, C. "Afasia na Crítica de Arte Contemporânea". In: *Os Lugares da Crítica de Arte*. (Lisbeth R. Gonçalves e Annateresa Fabris orgs.). São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005. pp. 63-76.

GONÇALVES, R.G. de C. *Forma e Gosto na Crítica do Juízo*. Maria Lúcia Mello de Oliveira Cacciola. 2008. 162 f. (Doutorado) – Filosofia, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. "Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a Crítica de Arte Durante a Guerra Fria". In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 101-114.

_____. *Forma e Gosto na Crítica do Juízo*. USP: São Paulo, 2006.

GREENBERG, C. *Arte e Cultura*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Collected Essays and Criticism*. Vol. 1: Perceptions and Judgments. (Ed. John O'Brian) Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

_____. *Collected Essays and Criticism*. Vol. 2: Arrogant Purpose. (Ed. John O'Brian) Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

_____. *Collected Essays and Criticism*. Vol. 3: Affirmations and refusals. (Ed. John O'Brian) Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____. *Collected Essays and Criticism*. Vol. 4: Modernism With a Vengeance (Ed. John O'Brian) Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____. *Estética Doméstica*. Tradução André Carone. Coleção Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Joan Miró*. New York: Quadrangle Press, 1950.

_____. *Matisse*. Harry N. Abrams, 1953.

_____. *Late Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

HANSEN, J. A. *Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo/Campinas: Hedra/Editora Unicamp, 2006.

KANDINSKY, W. *O Futuro da Pintura*. Edições 70: Lisboa, 2016.

_____. *Ponto, Linha, Plano*. Edições 70: Lisboa, 2017.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Caluste Gulbekian, 2013.

_____. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

KIPNIS, Jonathan. "The Immunologic System: The 'Seventh Sense'". Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5789422/>>. Acesso em: 30 abr. 2023.

LESSING, G.E. *Laocoonte, ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOOS, A. "Ornament and Crime". In: *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1974. pp. 19-24.

MACROUS, I.; CARRIOT, J. & SIMONEAU, M. "Learning to Use Vestibular Sense for Spatial Updating is Context Dependent". Disponível em: <<https://www.nature.com/articles/s41598-019-47675-7>>. Acesso em 30 abr. 2023.

MALIEVITCH, K. *Dos Novos Sistemas na Arte*. São Paulo: Hedra, 2007.

MICHAUD, Y. *L'Art à l'État Gazeux. Essai Sur le Triomphe de l'Esthétique*. Paris: Stock, 2003.

OZENFANT e JEANNERET [Le Corbusier]. *Depois do Cubismo*. Cosac Naify: São Paulo, 2005.

PASSOS, U. *A Possibilidade de Aprimoramento do Gosto em Greenberg*. Celso F. Favaretto. 2014. 90 f. (Mestrado) – Filosofia, FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. "O Juízo Estético em Clement Greenberg". *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.15, dezembro 2013.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

REINHEIMER, Patrícia. *Candido Portinari e Mario Pedrosa: Uma Leitura Antropológica do Embate entre Figuração e Abstração no País*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

_____. "Engajamento versus Autenticidade: Artistas e Críticos em Debate no Final da Segunda Guerra até o Início da Década de 1960". In: *Revista Proa*, no. 1, vol. 1. <http://www.ifch.unicamp/proa>, 2009.

ROSENBERG, H. *A Tradição do Novo*. Col. Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Objeto Ansioso*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SAUNDERS, F.S. *Quem Pagou a Conta: A CIA na Guerra Fria da Cultura*. Record: Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Hidden Hands: A Different History of Modernism*. (4 episódios) London: BBC, 1995.

STEINBERG, L. *Outros Critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WEINBERG, A. K. *Manifest Destiny: A Study of Nationalist Expansionism in American History*. By Albert K. Weinberg. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1935.