



Revista Digital do LAV

E-ISSN: 1983-7348

revistadigitaldolav@ufsm.br

Universidade Federal de Santa Maria

Brasil

Butkus, Vitor

Clement Greenberg pelo avesso

Revista Digital do LAV, vol. 3, núm. 4, marzo, 2010

Universidade Federal de Santa Maria

Santa Maria, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337027036007>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Clement Greenberg pelo avesso¹

Vitor Butkus²

Resumo

Este artigo é o resultado de um esforço reflexivo tendo como tema o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, sua obra e sua atuação no campo das artes. Esse autor de posições teóricas polêmicas é, aqui, analisado pelo seu *antes* e pelo seu *depois*. O contexto cultural em que se produziu a sua escrita é visado, não como causa, mas como fornecedor de problemas teóricos aos quais a crítica greenbergiana responderá. Apontando esse rumor teórico, contemporâneo à atividade do autor, e atravessado por questões extra-artísticas, propomos um distanciamento crítico através do qual se busca a compreensão dos principais textos de Greenberg. A plataforma analítica estabelecida pela contextualização histórica também é experimentada em um breve levantamento do legado desses textos, observando-se como as reações ao formalismo ainda reverberam na contemporaneidade.

Palavras-chave: teoria da arte, crítica de arte, integração teórico-prática, Clement Greenberg

Abstract

This article is the result from a reflexive effort, having as a subject the american critic of art Clement Greenberg, his works and his activity on the art field. This author, known by his controversial theoretic positions, is analysed through his *before* and through his *after*. The cultural context where his writing has been produced is considered, not as a cause, but as a source of theoretical problems, to which his critical work answers. Showing the theoretic rumour, which is contemporary to the activity of this author and constituted by non-artistical questions, we propose a critical distance, through which we try to comprehend Greenberg's most important texts. The platform of analysis settled by the historical context is also used for a brief survey on the legacy of these texts, considering the reactions to formalism in our days.

Keywords: art theory, art critic, theoretical-practical integration, Clement Greenberg

I.

O tema deste texto é Clement Greenberg. Ele não pretende, propriamente, sistematizar as suas ideias, nem narrar a sua trajetória. O que se busca é cercar a atividade desse crítico com os rumores que a comoveram e com os rastros que ela deixou. Rumores que não são causas, e efeitos que não aparecem como consequências.

Por um lado, retoma-se o contexto histórico em que a prática teórica de Greenberg se fez: a estratégia não seria de simplesmente esboçar os fatos históricos paralelos à produção do crítico americano, mas a de captar, naquele momento, um certo rumor teórico, onde se elaboram os problemas que a intervenção greenbergiana vai reelaborar ou responder. A partir dessa via de análise, poderemos reconhecer as demandas às quais

¹ Pesquisa teórica desenvolvida no âmbito da disciplina *Ciências da Arte: Teoria e Prática*, sob a orientação da Profa. Dra. Mônica Zielinsky, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS).

² Artista visual. Graduando em Artes Visuais, com Habilitação em História, Teoria e Crítica da Arte, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integrante do grupo de pesquisa transdisciplinar *Corpo, Arte, Clínica*, do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional (PPGSSI/UFRGS).

o formalismo se dirige.

Na outra extremidade, recolhem-se os rastros da passagem. Tenta-se recolher o que poderiam ser os vestígios das ideias e do modo de crítica praticado por Greenberg. Um legado repartido entre seguidores e detratores. O texto greenberguiano inspira, pela veemência, e pela implicação em fabular um contexto para as obras. Mas também serve de exemplo às avessas, para quem decide se posicionar nos seus pontos cegos.

A estratégia deste artigo é, pois, a de inscrever distanciamentos. Sem ter que tomar partidos decisórios, movimentar um pensamento através da obra de Clement Greenberg, seja lá onde ela inicie, seja lá onde ela se feche.

II.

Em primeiro lugar, caberia uma pausa para pensar a noção de rumor teórico, trazida por Anne Cauquelin (2005). Essa autora esboça uma maneira particular, e muito fértil para os nossos propósitos, de conceber a integração da prática artística com a teoria. Para ela, a teoria não só envolve as obras de arte, não só decorre delas, não só as explica: a teoria sustenta a obra como tal: "a obra 'em si' não existe realmente; ela se diz 'obra' por meio e com a condição de serposta 'em sítio'. Fora do sítio que a teoria construiu e que as suas teorizações mantêm vivo, ela não é nada." (CAUQUELIN, 2005, p. 21)

A disposição e a classificação das teorias de arte é realizada, por essa autora, a partir dos modos como elas se relacionam com as práticas artísticas que visam: é nos efeitos constituintes, que essas teorias exercem no interior das práticas artísticas e experiências receptivas, que Cauquelin procura os traços distintivos dessas mesmas teorias. Nesse painel pragmaticamente distribuído, o rumor teórico ocupa um lugar singelo, mas que, no exercício de pensar criticamente um autor como Clement Greenberg, pode ser válido explorar mais detidamente.

Nos rastros e à sombra da autora, vamos, então, preparar o singelo lugar do rumor; como se ele já estivesse à nossa espera, esqueceremos que o estamos criando, desdobrado a partir de uma necessidade que nosso próprio assunto de estudo nos apresenta. Partiremos do princípio de que a obra (teórico-crítica) de Greenberg faz sentido, desde que situada em meio a um rumor teórico que, diferentemente de a preceder como causa, forma com ela uma certa ambientação simbólica e prática. O distanciamento que tomaremos para compreender criticamente o pensamento de Greenberg se valerá das indicações dessa atmosfera simbólico-prática, que lhe serviu, em certa maneira, de destinação e escuta. Além disso, tentaremos apontar em que

medida a escrita greenbergiana atuou ou interveio na situação que esses rumores preparavam para as artes.

O rumor teórico seria, então, uma espécie de murmúrio ativo, constituído de vozes sem dono, dissolvidas em curvas da fala, nas esquinas da história. Um conjunto de problemas, não necessariamente formulados como teorias de arte, mas já deitando os lastros dos estados de arte, tal como praticados e vividos por artistas, donas-de-casa, políticos e oficiais de alfândega. Nos Estados Unidos da década de 30, por exemplo, o rumor estava ligado principalmente aos comentários amadores, ao vai-e-vem das opiniões, ou mesmo aos cochichos acadêmicos – em todos esses recintos se forjava uma rede de preconceitos, malícias e discretas seduções, envolvendo questões artísticas. Sempre parciais, apaixonados e políticos, uma série de juízos trabalhavam, no silêncio das vírgulas ou nas entrelinhas das notícias impressas, a lenta consolidação de polos e divergências que, no pensar propriamente estético, aparecerão como elementos de análise quase naturais.

III.

País de alguns pais, a América anglófona via crescer seus primeiros filhos. Genuínos recentes, já brotavam, crianças rebeldes, os produtores de algo que se pudesse chamar de *ours*. A situação peculiar da cultura americana, com sua história fresca e nova, trabalhava à sua maneira uma herança desenraizada, que não cessava de chegar, novinha, do outro lado do oceano.

Para além de uma contextualização muito ampla da situação cultural dos Estados Unidos dos anos 1930, cabe ressaltar, aqui, aquele panorama sócio-cultural com o qual Greenberg irá se debater, e os aspectos, não somente artísticos, aos quais a sua teoria da arte vai responder.

Pois não houve um mestre, ao qual Clement teria sucedido, aprimorado ou evoluído. Num campo muito prático, pode-se dizer que não houve um velho crítico de arte com o qual o jovem Greenberg pudesse trocar as primeiras farpas. O caráter autodidata da sua formação está documentado nas curvas que seu pensamento percorre, nos textos que hoje temos a oportunidade de ler, de seu punho. Clement se cria em público, já que “sua formação sofreu os percalços de um meio artístico ainda um tanto incipiente, e suas idas e vindas de certo modo refletem as dificuldades de alguém que lidava com um ofício vago, sem lugar e continuidade definidos.” (NAVES, 1996, p. 7)

É certo que Greenberg acusa, nos jogos e remissões da sua matéria escrita, haver lido

Lessing, Kant, Diderot, Wölfflin. Porém, o sentido de seu pensamento não se constitui apenas de um diálogo com os mestres mortos, mas também dos humores e das disposições de uma cultura em formação. Ainda que a reflexão acerca da essência da pintura moderna se apoie sobre pilares conceituais irredutíveis à esfera mundana dos interesses, caberia ler essa reflexão, sem prejuízo à profundidade, naquilo que ela responde às resistências de uma ética baseada no valor do trabalho – e as ideias de arte que aí serão possíveis.

Também assim se justifica a opção de, neste texto, buscar compreender o pensamento greenbeguiano tendo em vista os rumores que soavam desde uma contemporaneidade vivida, a qual os seus escritos vão tentar dar conta de reformular e – às vezes apressadamente – resolver. Muito cuidado, claro, deve ser tomado quando se trata de vincular fatos históricos com os desenvolvimentos de uma teoria de arte. A noção de rumor teórico vai ser experimentada, aqui, como possível ponte, ligando territórios e experiências distintas, e evitando vícios redutivos. Ao invés de causas e efeitos, ousaremos desta vez trabalhar com hipóteses e sugestões.

IV.

De volta àqueles rumores, portanto. Considerando, preliminarmente, o rumor teórico como um conjunto de quadros discursivos e diagramas de forças, operantes nas práticas sociais de uma atualidade, uma pergunta pode encaminhar o seguimento de nossa estratégia: que eventos ou acontecimentos podemos destacar como componentes ou disparadores do campo problemático que incidia na produção de uma teoria da arte, nos Estados Unidos, nos anos 30 e seguintes? Rapidamente, poderíamos arrolar os seguintes fatos, para depois desenvolvê-los mais detidamente:

- > consolidação de espaços públicos destinados à arte moderna, nas grandes cidades americanas, a partir das primeiras décadas do século XX;
- > migração de intelectuais e artistas europeus para os Estados Unidos, escapando dos conflitos das duas Grandes Guerras;
- > o debate público em torno do Projeto Guggenheim, que relançou a questão das finalidades de uma arte abstrata;
- > o Projeto de Arte Federal (1935-45), garantia de sustentabilidade do trabalho dos artistas, já considerados como classe;
- > a reconstrução da Europa à imagem da América americana, depois das Grandes Guerras, estabelecendo a posição dos Estados Unidos como “exemplo” para o mundo.

A partir de tais eventos históricos, podemos nos dedicar ao desenvolvimento de uma geografia de ideias, conflitos e debates notáveis, que, neste espaço, não poderá ser

exaustivo, ainda que tente esboçar uma plataforma de análise crítica. Todos esses temas, de significativa importância na configuração cultural americana – e internacional –, desembocam ou tangenciam, aqui e ali, em questões da arte – pelo menos tal como elas se apresentavam àquela contemporaneidade. Os caminhos da assimilação das artes plásticas de cunho abstrato alimentam um debate público onde os vértices de um pensamento crítico da arte vão sendo delineados, acompanhando os movimentos de uma reordenação global da cultura.

No incipiente meio artístico norte-americano dos anos 30, é provável que as ideias reformadoras dos artistas e intelectuais que buscavam guarida em cidades como Nova Iorque, durante as duas Grandes Guerras, tenham sido de extrema importância para a formação de um vocabulário analítico voltado para as artes ditas modernas. Mesmo um empreendimento como a exposição Armory Show faz propagarem-se os ventos de ideias vindas do contexto cultural europeu, onde haviam surgido como questionamentos muito singulares a respeito de uma tradição artística milenar. Porém, como os progressismos europeus seriam mobilizados, nas cidades americanas? Como as ideias vanguardistas, marcadas pelo questionamento das convenções artísticas, *soariam* ali, e que diferença aquele ambiente e aquela escuta conformariam?

Acontecido em 1913, o Armory Show foi um evento cultural importante, cujo reconhecido valor histórico pode guiar nossa compreensão de como a arte moderna foi sendo *absorvida* em terras americanas. Sonia Salcedo del Castillo (2008) aponta a originalidade dessa exposição, que teria sido a primeira a contar com a mediação de uma *curadoria*, na seleção e na apresentação das obras de arte ao público. Arthur Davies e Walt Kuhn, seus idealizadores, viajaram à Europa, trazendo amostras de diversos movimentos modernos (impressionismo, cubismo, fauvismo, expressionismo), além de selecionar obras de artistas americanos que já incorporavam aquelas inovações. Os critérios *curatoriais* eram, como aponta Castillo, estéticos: aproximando proveniências e momentos históricos diversos, o roteiro expositivo guiava os espectadores pelo plano do sensível.

Também a fundação do MoMA (Museum of Modern Art), em 1929, integra os monumentais esforços de uma nação disposta a correr atrás da arte mais nova. Certamente, nesse momento, as estéticas de vanguarda já dispunham de um reconhecimento menos conflituoso, se compararmos com a situação européia em fins do século XIX. Cabe ressaltar que, nos Estados Unidos, as vanguardas já chegam como uma novidade muito aguardada, e como que oficializadas – o que dá um *tom* singular aos rumores que a chamada “Arte Não Objetiva” faz circular.

É dessa mesma época (início dos anos 30) o Projeto de Arte Federal, conjunto de políticas públicas e incentivos estatais direcionado aos artistas. Organizados como classe de trabalhadores, os artistas norte-americanos amparavam-se em encomendas de obras temáticas, realizadas para decorar prédios governamentais. A tela *Going west*, de Jackson Pollock, surge na esteira dessa demanda³. Alguns desses artistas vão, nesse momento, organizar um grupo singular, a chamada Easel Section, priorizando o trabalho sobre telas móveis, em detrimento dos grandes murais públicos. Entre esses “rebeldes” estavam Pollock, Rothko e de Kooning, que trabalhavam, em Nova Iorque, sob a orientação do pintor abstrato Burgoyne Diller.

V.

Quando do anúncio do Projeto Guggenheim, em meados dos anos 30, prevendo a construção de um museu de arte moderna, nos moldes arquitetônicos pregados pelo Estilo Internacional, é possível imaginar que a dualidade figuração-abstração já fazia questão. A polêmica em torno do projeto se fez, numa disputa de interesses que certamente não eram apenas artísticos, e o que se precipita daí, como um rumor de teoria artística, é o problema: para que e por que um investimento tão grande de tempo, verbas e trabalho para fundar um espaço destinado às artes modernas? O que muito bem poderia ser ouvido como um chamado a uma teorização, a um enfrentamento do debate estético que já palpitava, aqui e ali, sem que se o levasse verdadeiramente a fundo.

Dois dos primeiros textos onde Greenberg contempla o debate, e o enfrenta, são *Vanguarda e kitsch* (1939) e *Rumo a um mais novo Laocoonte* (1940)⁴. São textos inaugurais de uma longa trajetória, através da qual vai se criando um modo de escrita crítica e uma teoria da arte. Seu tom é duramente contrastante com os textos mais recentes. Ali, antes de assumir de vez o posto de *connaisseur* que, pouco a pouco, vai se solidificando, Greenberg ainda se põe a pensar as relações da arte com a sociedade. Cria-se, a partir de uma concepção da vanguarda como autocritica inerente a meios específicos e exclusivos, um patamar que, uma vez consolidado como perspectiva de análise, sofrerá poucas modificações.

Esses textos marcam a formulação desse patamar, e a constituição desse platô recolhe algumas matrizes argumentativas em voga, naquele momento. Uma abordagem social,

³ O historiador Jonathan Harris (1998) analisa os efeitos do Projeto de Arte Federal sobre o campo artístico norte-americano, e a mudança de enfoques ocorrida através da atuação de Clement Greenberg nesse mesmo campo.

⁴ *Vanguarda e kitsch* pode ser lido, em português, na coletânea *Arte e cultura* (GREENBERG, 1996). Nesse volume, o texto foi retrabalhado pelo próprio Greenberg, pouco antes da publicação do livro nos Estados Unidos, em 1961. A versão de 1939, assim como o texto *Rumo a um mais novo Laocoonte*, podem ser lidos na coletânea organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim (2001).

prezando as relações de trabalho e seu valor econômico na sociedade industrial, percorre a esteira de um pensamento de inspiração marxista que culmina com a defesa das artes de vanguarda como “única cultura viva que temos agora” (*Vanguarda e kitsch*, GREENBERG, 1996, p. 31). Já aí, Greenberg justifica o abandono do tema na pintura como correlato artístico da divisão social do trabalho. Assim como em Marx, o progresso civilizatório não se daria por um retorno às origens artesanais, mas por uma conscientização dos trabalhadores (leia-se “os artistas”) em relação às especificidades e à evolução técnica dos seus meios produtivos.

No segundo texto citado, Greenberg atualiza a estratégia de Lessing, filósofo e poeta do Iluminismo alemão, ligando a qualidade das obras com a reflexão que, em sua própria matéria, elas trazem ao meio técnico de onde provêm. Mais uma vez, o acento recai sobre a forma pictórica, num esforço analítico que traduz, dos aspectos visíveis da pintura, as vias de progresso ou regressão da tradição desse meio.

A relação com a tradição vai marcar a reflexão greenbergiana, demarcando também o modo como a herança artística europeia é absorvida como referência. Para Greenberg, a grandeza das obras de arte atuais é medida em relação à grandeza das obras de arte do passado, porém deve ser alcançada pelo adensamento reflexivo dos meios expressivos do presente. As grandes obras abstratas trariam a reverberação silenciosa da grande pintura histórica, mas avançando na evolução daquilo que distingue toda a pintura: a planaridade.

VI.

Os textos posteriores vão revelar um autor com seus critérios cada vez mais solidificados. Esses critérios são testados, a partir de textos monográficos dedicados a grandes expoentes das vanguardas europeias, bem como aos artistas que, na América, teriam conseguido dar continuidade a um percurso evolutivo de auto-affirmação da pintura. Greenberg cria, assim, uma articulação entre historiografia, teoria e crítica, onde o critério formalista, concebendo uma essência do modernismo, serve de fio condutor a uma história da arte mais recente – incluindo uma cadeia de mestres que, passando por Manet, Matisse, Picasso, Braque, culmina na pintura “de tipo americano”⁵, feita por Pollock e De Kooning.

Guilherme Bueno (2007) analisa, nesse sentido, a apropriação greenbergiana do projeto histórico moderno como uma *reinvenção* dos projetos vanguardistas europeus.

⁵ A continuidade evolutiva da auto-reflexividade do meio pictórico, com a narrativa histórica que ela permite estabelecer para o modernismo, é trabalhada no texto *Pintura 'de tipo americano'*, publicado (com modificações feitas pelo autor) na coletânea *Arte e cultura* (GREENBERG, 1996) e, na versão original, no volume organizado por Ferreira e Cotrim (2001) – onde figura sob o título *Pintura 'à americana'*.

Desalojadas do ambiente de conflitos em que surgiram, as propostas modernas são trazidas para a América sob o signo da novidade. Uma vez colocadas na disputa pelos olhares, urgia a formação de mediações simbólicas que distinguissem as obras e ordenassem o campo das artes. E é pelo viés progressista que Greenberg vai assumir essa questão, apontando os ápices de uma evolução que, iniciada no Velho Mundo, estaria atingindo seus mais altos graus de sucesso na nova potência mundial.

A posição geopolítica dos Estados Unidos, naturalmente protegidos das tragédias das duas Grandes Guerras que devastaram a Europa, permitiu que se forjasse um ambiente onde as teses de Greenberg cairiam como uma luva. O desastre europeu significava o crescimento americano como potência econômica – e cultural, dada a expressiva linha migratória que levou notáveis intelectuais e artistas ao repatriamento. A versão greenberguiana do formalismo, se alicerçou em um movimento cultural mais amplo, atuando no estabelecimento de Nova Iorque como pólo cultural internacional.

Um rumor teórico vai ser escutado, portanto, não da simples travessia espacial de ideias, mas a partir das modulações por que esses ideais e projetos passaram. Kant, uma influência confessa de Greenberg, foi lido de modo bastante conveniente, de modo a prover de fundamentos uma teoria da pintura abstrata, travestida de teoria da arte. Aquilo que a crítica kantiana carrega de problema e tensão, ou seja, a impossibilidade de critérios *a priori* para o julgamento estético, é, de certa forma, obliterado pelo critério único da percepção formal.

A teoria de arte de Greenberg responde, portanto, a um âmbito de questões que, mesmo tomando de empréstimo conceitos da filosofia da arte, já ocorrem revertidas para um contexto prático. O modo como foram lidos e reescritos pensamentos fundadores do paradoxal projeto histórico moderno, à luz das lâmpadas elétricas, sinaliza, assim, as vias de uma intervenção ativa na plataforma ética do presente.

VII.

Uma grande ressalva prepara uma leitura contemporânea do pensamento de Clement Greenberg. Tal ressalva atenta justamente aos modos como estão integrados, naquele pensamento, rumores teóricos que, em certa conjuntura histórica, eram vividos como questões imperativas. Assinalar essa ambientação da escrita greenberguiana pode tornar compreensível (ainda que pouco aceitável) sua postura renitente frente à *pop art* ou às propostas de Marcel Duchamp⁶.

⁶ Os textos publicados no volume *Estética doméstica* (GREENBERG, 2002) explicitam a exclusão de tais artistas do “sistema greenberguiano”. Segundo o crítico, Duchamp, por exemplo, teria sido um “inovador prematuro”, desvincilhando-se muito depressa de convenções que precisavam ser trabalhadas com mais detenção.

A inflexão que Greenberg pôde fazer daquele plano comum do pensamento, a ele contemporâneo, é um tema pertinente, inclusive para pensarmos os rumos de uma integração teórico-prática na contemporaneidade. O lugar que Greenberg insiste em ocupar, até os últimos dias em que ouvimos soar sua voz, é fundamentalmente o lugar de um *connaisseur*. Ou seja, o lugar que, através da escrita, ele cria e ocupa, é o de alguém que, frente à demanda de um juízo estético, responde com a positividade de critérios bem estabelecidos.

Isso se faz notar na decisão sem receios com que o crítico exilou, mesmo da condição de exceções à norma, propostas artísticas irredutíveis à visada formalista – que, na expressão de Jean-Pierre Criqui (1987, em FERREIRA & COTRIM, 2001), primava por uma “eficácia visual desencarnada”. É notável que tal articulação teórica não ceda lugar a um pensamento das práticas artísticas, visando prioritariamente as obras como objetos. Se formularmos diferentemente, a hipótese fica: a prática artística, para Greenberg, equivale à fabricação de objetos visualmente eficazes.

Retomando os termos de Cauquelin (2005), poderíamos concluir que a escrita de Greenberg ajuda a criar lugares ou sítios, e com isso também atua na formulação de uma posição da crítica. Porém, o ato de legitimação que a teorização implica não assume, ali, uma consciência reflexiva do seu papel na constituição do sentido das próprias obras.

Nesse sentido, Clement Greenberg é um maravilhoso contra-exemplo: fundamental para fornecer elementos a um pensamento contemporâneo voltado ao difícil propósito de uma integração teórico-prática. O debate gerado em torno de sua obra faz precipitar pontos notáveis de uma tal reflexão. Leo Steinberg (2001, em FERREIRA & COTRIM, 2001), por exemplo, estabelece dois modos ou posturas críticas, quando se apresenta a tarefa de lidar com “o novíssimo artista”. Uma delas consiste em *avaliar*, ou seja, conceber como significativas apenas aquelas inovações que reforcem os padrões adquiridos. Um outro modo de experiência crítica seria, mantendo estes padrões em estado de suspensão, buscar situar a intencionalidade da obra, sentindo as questões que, através dela, murmuram. É claro que esta segunda postura permite compreender a teoria inerente à formulação da obra enquanto tal, e portanto estaria mais apta à propostas que Greenberg decidiu ignorar.

São duas posturas que mobilizam sensibilidades diversas, e também limiares de disponibilidade diferentes. Mas as dualidades podem simplificar a complexidade da questão que se abre – já que a compreensão da obra, nos termos teóricos que ela exige, também oportuniza uma crítica avaliativa. Contudo, esta avaliação não se dará através

de critérios estabelecidos *a priori*, antes do momento decisivo do *sentir com a obra*.

Terá Greenberg nos legado uma lição às avessas?

VIII.

Pensar sobre as posturas críticas frente às obras, assim, é um dos modos de situar o pensamento greenbergiano como contra-exemplo. Não deixa de ser esse um dos legados de Greenberg: ocupar no pensamento de gerações futuras o *locus* ou a posição de alvo para os ataques virulentos daqueles críticos ou artistas que decidiram tomar o partido dos excluídos do seu sistema.

Um outro modo de abordar esse mesmo legado seria seguir a produção de Greenberg no interior de suas próprias limitações. Poderíamos apontar que escritos como *Pintura modernista* (1960) ou *Abstração pós-pictórica* (1964)⁷ cumpriram um propósito específico: o de guiar a experiência fruitiva para uma percepção que, seguindo de perto as formas e as singularidades da obra, conduz para algo além da presença do visível. Uma tarefa obviamente difícil, que terá exigido a construção lenta e gradual de elementos de análise: a planaridade, o aspecto *all over*, a noção de "inovadores relutantes" - que traduz bem a difícil postura do artista moderno ante a tradição.

O texto que assina a exposição *Abstração pós-pictórica* elabora e vivifica todo um contexto para as obras visadas, apresentando as soluções cristalinas e lineares que se precipitam da profusão do expressionismo abstrato – e da sua transformação em *cliché*. Com isso, é atribuída às obras uma atividade pensante que as liga em um *continuum* histórico, que, characteristicamente, não se confunde com as continuidades e rupturas da – assim chamada – história política. Pode-se ler, correndo paralelo à tão investida ideia de autonomia da pintura, uma defesa da autonomia da arte como modo de pensamento, cujas singulares operações se dão no plano do sensível. O plano do sensível, intimamente atravessado por um tempo próprio:

A beleza lancinante daquelas obras residia, para nós, em sua constante invenção de formatos que condensavam em um acordo instantaneamente percebido, os sons de todas aquelas portas do passado batendo ao mesmo tempo, permitindo que o sentimento de seus criadores se manifestasse vigorosamente no espaço deixado vazio. (KRAUSS, in FERREIRA & COTRIM, 2001, p. 167)

⁷ Ambos os textos podem ser lidos, em português, no volume organizado por Ferreira e Cotrim (2001). *Abstração pós-pictórica* é de fundamental interesse por mostrar um andamento posterior da leitura feita por Greenberg da pintura abstrata norte-americana. Além disso, é o texto feito para a exposição homônima organizada por Greenberg em 1964 – uma amostra, portanto, de como a escrita do autor agia ativamente na formulação do campo das artes, justificando a inclusão dos seus "escolhidos".

Este belo trecho, em que a teórica, também americana, Rosalind Krauss expressa a atuação do mestre *connaisseur* na formação de sua geração, vai finalizar este pequeno exercício, apontando para os rumores novos que Greenberg teria contribuído para transmitir ao futuro – seja pelo som das portas batendo ou pelo espaço vazio que ele terá sido o último a ocupar.

Referências

BUENO, G. **A teoria como projeto**: Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

CASTILLO, S. S. **Cenário da arquitetura da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, G. & COTRIM, C. (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GREENBERG, C. **Arte e cultura**: ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.

GREENBERG, C. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HARRIS, J. Modernismo e cultura nos Estados Unidos: 1930-1960. In: WOOD, P. et alii. **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

NAVES, R. As duas vidas de Clement Greenberg. In: GREENBERG, C. **Arte e cultura**: ensaios críticos. São Paulo, Ática, 1996.