

5. Arte Moderna e a Crítica Formalista da Primeira Metade do Século XX

5.1. Do discurso teórico e da narrativa histórica ao juízo crítico

Embora seja possível apontar o século XVIII como momento em que se forma, no esteio do Iluminismo, um pensamento crítico mais sistemático sobre a produção artística vinculado ainda ao campo da estética, a noção de crítica de arte como uma área distinta e especializada passa a ganhar corpo a partir das transformações mais amplas da cultura artística do século XIX, consolidando-se no século seguinte. A partir do Romantismo coloca-se a questão relativa aos critérios para avaliação de uma arte que já não segue mais os cânones clássico-acadêmicos. Como se sabe, não foi sem esforço, polêmica e confronto que arte moderna definiu seu espaço o que deu, inicialmente, um caráter de militância à crítica em sua defesa dos novos paradigmas da pesquisa artística. De acordo com Giulio Carlo Argan, no âmbito desse contexto, a crítica foi a princípio e quase sempre exercida por literatos entre os círculos de pessoas de cultura que, pela sua condição social, estavam em posição de exercer influência sobre a produção artística e o gosto, criando condições mais favoráveis à afirmação das novas tendências. Esses literatos, segue o autor, participavam dos novos movimentos artísticos promovendo e estimulando-os, sendo assim uma “presença necessária no seio das vanguardas”, assumindo o papel de líderes da cultura mais avançada e sustentando a inevitável transformação estrutural de todas as atividades artísticas.¹⁸⁵ Como o valor da arte já não podia mais ser definido em relação às antigas categorias de representação mas relativamente à própria arte, o critério da qualidade torna-se uma categoria operacional para o juízo crítico, orientando-se pelo acompanhamento da trajetória da obra de um artista ou movimento. Levando em conta que a qualidade não se define por princípios *a priori* mas se verifica no decurso de um processo de produção, esclarecendo suas intenções, direções e coerência, caberia ao crítico perceber a capacidade de uma poética particular

¹⁸⁵ ARGAN. Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte*. PP.132-139. Argan cita diversos exemplos de escritores que atuaram como críticos engajados e identificados com os vários movimentos da arte moderna tais como Baudelaire, Zola, Mallarmé, Fénéon, Apollinaire, Marinetti, Mayakovsky, Breton, entre outros.

“sustentar seu esforço criativo.”¹⁸⁶ Portanto, o conceito moderno de obra de arte está associado à densidade e singularidade poética do artista.

De um modo geral, a diferença entre o trabalho do crítico e o do historiador da arte consiste em que o primeiro se concentra na análise da arte que lhe é contemporânea, ainda que, para o sucesso de seu ofício, seja de fundamental importância o conhecimento da arte do passado, ou seja, da história. Por outro lado, conforme afirmado em vários de seus textos, Argan, absorvendo a concepção de seu mestre Lionello Venturi (1885-1961), considera que a historiografia da arte é também e sempre uma atividade crítica.¹⁸⁷ Ainda segundo o autor, desde sua origem, a crítica é averiguação do caráter artístico da obra de arte e a “novidade e originalidade – conotações necessárias da obra – se verificam comparando a obra que se estuda àquilo que foi feito antes [sendo que] seu caráter artístico não é diferente de sua historicidade e o juízo crítico é juízo histórico, de modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte.”¹⁸⁸ (grifo meu)

Tendo em conta os esclarecimentos de Argan, é possível apontar as décadas em torno da virada do século XX como momento em que se consolida a atividade do crítico especializado que sente-se, antes de tudo, comprometido e identificado com a arte de seu tempo. O trabalho do crítico que incorpora esse perfil ganha nitidez e destaque, entre outras razões, pelo fato de que o fluxo acelerado das novas pesquisas artísticas, concentradas em Paris, toma uma dimensão de resistência contra as forças conservadoras e, conseqüentemente, de defesa da nova arte como uma causa em que as diversas orientações demandam um desempenho simultaneamente atuante e reflexivo. Acrescente-se que o próprio artista, ou grupo de artistas que se reúnem em torno de uma determinada tendência também assumem essa tarefa crítica, de modo a formar uma espécie de aliança entre críticos, escritores e artistas, resultando na produção de manifestos, textos, debates, difusão de idéias e influências recíprocas. Essa característica peculiar da arte moderna corresponde à já mencionada configuração do sujeito

¹⁸⁶ Idem. PP. 133-134.

¹⁸⁷ A título de exemplo, Argan questiona: “Se uma coisa é a crítica e a outra a historiografia da arte, poder-se-á sustentar que esta última seja não-crítica, quando é sabido que o processo da construção da história é um processo crítico?” ARGAN, Giulio. *Op. Cit.* P. 141.

¹⁸⁸ Idem. P. 142.

auto-reflexivo da modernidade e é um fator que esclarece a crescente importância do crítico de arte. Se Fiedler pode ser considerado responsável pela elaboração da teoria mais consistente da arte moderna, Wölfflin o mais imediatamente influente e Riegl o mais especulativo e denso entre os historiadores que, seguindo as bases do pensamento fiedleriano, prenunciam os princípios que orientam a investigação artística da modernidade, ou seja, delimitam sua especificidade e autonomia colocando em primeiro plano a potencialidade da forma, o pensamento crítico se define pela abertura de um conjunto de leituras que desdobram esses princípios em várias direções ao efetuar interseções entre outras e diversas fontes da vertente formalista somando-as ao desenvolvimento de noções próprias. E, se na maior parte dessas leituras críticas é possível remontar de algum modo à teoria da Pura Visibilidade, por outro lado elas conformam menos um corpo teórico do que uma atitude que se contrapõe à tradição e conjuga a visão de uma *arte ou forma pura*, atenta às articulações dos elementos da linguagem visual, ou ao que Hans Ulrich Gumbrecht define como “operações da linguagem” em que o significante passa a ser o principal componente provedor de sentido.¹⁸⁹ Trata-se de um processo irreduzível em que do rompimento com a noção clássica de representação decorre uma radical experimentação que testa seus limites através de estratégias diversas que comportam tanto o desvio conceitual de Duchamp como a elementarização drástica da arte abstrata que ganha, talvez, na obra de Mondrian sua articulação mais paradigmática .

5.2. Os críticos do Grupo de Bloomsbury

Entre os críticos que nas duas primeiras décadas do século XX obtiveram razoável repercussão colaborando com o processamento da tendência formalista destacam-se os ingleses Roger Fry (1866-1934) e Clive Bell (1881-1964). Ambos eram membros do chamado Grupo de Bloomsbury, uma reunião de artistas, filósofos, cientistas e escritores que tinham em sua diversidade de interesses o compromisso comum com a modernidade em sentido amplo. Fry foi diretamente responsável por romper a alienação de seu país no que tange à grande revolução que se operava nas artes visuais na França desde a virada do século ao organizar em 1910 e 1912 duas exposições com obras de artistas que ele próprio cunhou

¹⁸⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Op.Cit.* P. 19.

como Pós-Impressionistas.¹⁹⁰ No ensaio “Retrospecto”, que encerra a coletânea de textos elaborados entre 1900 e 1920 e reunidos no livro *Visão e Forma*, Fry comenta que na “Inglaterra, a arte às vezes é insular, às vezes provinciana. [...] Após os vinte anos regulares de atraso, a Inglaterra provinciana havia tomado consciência do movimento Impressionista na França, e os pintores promissores mais jovens estavam produzindo sob a influência de Monet”.¹⁹¹ A base do pensamento de Fry encontra-se porém profundamente vinculada à produção artística desenvolvida a partir da pesquisa sistemática da pintura de Cézanne. O crítico teve um inequívoco entendimento de que aí operava-se uma inflexão decisiva para os rumos da arte moderna e, de acordo com Robert Kundiélka, ele “viu com clareza o deslocamento do terreno sobre o qual ambos os campos, tanto o de Picasso como o de Matisse, haviam baseado suas reivindicações [pois] a óbvia divergência desses desenvolvimentos não impediu seu reconhecimento de que a obra de ambos os artistas tinha origem em Cézanne.”¹⁹² O argumento teórico desse entendimento encontra-se na percepção de que as possibilidades abertas “pelo exame mais científico da cor empreendido pelos impressionistas” deu lugar a compreensão de que nele encontrava-se ausente o que denomina *desenho estrutural*.¹⁹³ Essa compreensão levou-o ao estudo dos grandes mestres do Renascimento italiano “na esperança de aprender com eles o segredo daquela idéia arquitetônica que fazia tanta falta na obra de meus contemporâneos.”¹⁹⁴ (grifo meu). Quando mais adiante entra em contato com o trabalho de Cézanne, Fry considera que sua questão encontrava-se nele resolvido pois associava a “visão moderna como um todo e o desenho construtivo dos mestres do

¹⁹⁰ Sobre essas exposições Fry, comenta: “Quando, dois anos atrás, realizou-se nestas galerias a primeira exposição Pós-Impresionista, o público inglês tomou plena consciência, pela primeira vez, da existência de um novo movimento na arte, um movimento ainda mais desconcertante por não ser mera variação em torno de temas aceitos, mas por implicar uma reavaliação dos próprios objetivos e fins, assim como dos métodos, da arte pictórica e plástica. Não surpreende, portanto, que o público, que fora admirar em um quadro a habilidade com que o artista produzia ilusão, se tenha ressentido de uma arte na qual tal habilidade encontrava-se totalmente submetida à expressão direta do sentimento. Acusações de inépcia e incompetência foram lançadas a torto e a direito, mesmo contra um artista tão singularmente consumado como Cézanne. (grifo meu). FRY, Roger. “Os Pós-Impressionistas Franceses”. In: *Visão e Forma*. P. 257.

¹⁹¹ Idem. “Retrospecto”. P. 301.

¹⁹² KUNDIELKA, Robert. “Roger Fry e a Estética de seu Tempo”. In: *Visão e Forma*. Prefácio, P. 12.

¹⁹³ Fry, Roger. “Retrospecto”. *Op. Cit.* P.302.

¹⁹⁴ Idem.

passado.”¹⁹⁵ (grifo meu). O crítico inglês acredita que sua “descoberta” baseava-se numa “explicação lógica” e “coerente”, a de que o “movimento moderno era essencialmente um retorno às idéias de desenho formal que quase haviam se perdido em meio à frenética busca de uma representação naturalista”¹⁹⁶ e que a “diferença essencial” que ele percebeu na obra dos artistas nomeados Pós-Impressionistas seria “evidenciada pelo subsequente desenvolvimento do Cubismo.”¹⁹⁷

Conquanto se possa questionar alguns pontos dessa “explicação lógica” através da qual Fry articula seu raciocínio, especialmente a problemática idéia de que haveria no modernismo o “retorno” de uma estrutura formal do passado, sua especulação teórica, de natureza deliberadamente não-sistemática, contém elementos singulares e relevantes no que se refere à concepção formalista da crítica moderna. Essa singularidade diz respeito a referenciais teóricos diferentes que incluem desde o ensaio “O que é Arte?” de Léon Tolstói – especialmente sua idéia de que a obra de arte é a expressão da emoção sentida pelo artista¹⁹⁸ – a um vínculo com a estética inglesa do século XVIII – com a noção de atitude ou atenção desinteressada desenvolvida por E. Burke, F. Hutcheson e Shaftesbury¹⁹⁹

¹⁹⁵ Idem. P. 303. Em “Os Pós-Impressionistas Franceses”, Fry afirma que “Por mais variadas que sejam as direções nas quais os diversos grupos [de artistas Pós-Impressionistas] estão explorando as recém-descobertas regiões da forma expressiva, todos devem algo ao grande criador da idéia como um todo, Cézanne. E como sempre devemos nos referir a ele para entender a origem dessas idéias [...]”. Idem. P. 260

¹⁹⁶ Sobre esse argumento de Fry, Kudielka observa que “Nessa construção são evidentes as emendas grosseiras e as arestas protuberantes. Seria o Impressionismo, na verdade, um ‘naturalismo’ desprovido de ‘desenho estrutural’? De que modo a elaboração das sensações por Cézanne relaciona-se com a ‘idéia arquitetônica’ da pintura do Renascimento italiano? No entanto, são exatamente essas conexões e equações toscas que constituem a força do raciocínio de Fry, tão ousado e prático quanto a abordagem do próprio Cézanne.” KUDIELKA, Robert. *Op. Cit.* Prefácio, P.15.

¹⁹⁷ Idem. “Retrospecto”. P. 304.

¹⁹⁸ De acordo com Fry “Foi o gênio de Tolstói que nos livrou desse impasse [a especulação sobre a natureza do belo], e creio que podemos remontar ao surgimento do *O que é arte?* o início de especulações proveitosas em estética. [...] Tolstói percebeu que a essência da arte estava no fato de ela ser um meio de comunicação entre os seres humanos. Ele a concebia como sendo a linguagem *par excellence* da emoção. Foi nesse ponto que seu viés moral o levou à estranha conclusão de que o valor de uma obra de arte correspondia ao valor moral da emoção expressa. [...] Porém o que restou de imensa importância foi a idéia de que uma obra de arte não era o registro da beleza já existente em outra parte, mas a expressão de uma emoção sentida pelo artista e transmitida ao espectador”. Idem. P.306.

¹⁹⁹ A noção de atitude ou atenção desinteressada surge na Inglaterra vinculada inicialmente a questões de natureza ética e religiosa e foi estendida depois para o campo da especulação estética até ser assimilada por Kant, em lugar da perspectiva empirista do pensamento inglês, desenvolve o conceito de “prazer desinteressado” no quadro amplo da lógica sistemática do Juízo Crítico. Fry assimilou algumas idéias dos filósofos ingleses citados, principalmente a interpretação

– o que dá ao seu pensamento contornos significativamente distintos da base germânica original do formalismo.

Ainda que não caiba no âmbito dos interesses desta pesquisa tentar esclarecer o quanto Fry estava informado acerca da teoria da Pura Visibilidade, é relevante que ele tenha sido, conforme já assinalado no capítulo III, responsável em 1903 pela primeira publicação em língua inglesa do livro *Arte Clássica* de Wölfflin, em cujo prefácio da primeira edição alemã (1898) o historiador suíço faz diversas referências ao pensamento e ao livro *O Problema da Forma nas Belas-Artes* (1893) de Hildebrand. Além disso, nesse livro, a leitura que Wölfflin faz da arte clássica é pautada por princípios que enunciam, em sua segunda parte, as categorias formais que seriam consolidadas mais tarde em *Conceitos Fundamentais* (1915). O exame dos textos de Fry leva a crer que suas fontes do pensamento formalista germânico se restringem a esses dois autores. No texto “Um Ensaio de Estética” ele trata do que chama “métodos pelos quais são obtidos os elementos emocionais da forma” e ao descrever esses elementos percebe-se uma nítida correlação com aquelas categorias formais que Wölfflin utiliza para distinguir diferentes concepções artísticas – no caso, entre Renascimento e Barroco – tais como linha, massa, espaço, luz, sombra, etc. Mas em Fry elas são sempre associadas à intenção do artista de “despertar nossas emoções”, intenção essa que é considerada a etapa última do trabalho, o qual principia pela busca de ordem e variedade sensuais.²⁰⁰ É possível notar também uma proximidade entre a noção de “desenho estrutural” defendida por Fry e a de “plasticidade arquitetônica” de Hildebrand, pois ambas se opõem “tanto à teoria da imitação

de Shaftesbury da “atenção desinteressada” como contemplação e absorção total da consciência no momento da apreciação do objeto de arte, caracterizando um “estado de espírito” especial. Tal noção – assim como o “senso interno de beleza” de Hutcheson – enuncia, entre outras, a de “estado mental puramente estético” e “emoção estética” de Clive Bell, a “contemplação desinteressada” e Fry e Bell e, mais adiante, a “atitude estética” de Jerome Stolnitz para quem Shaftesbury deu o primeiro passo decisivo para destacar a experiência estética como distinta de qualquer outra, uma idéia então radicalmente nova para o pensamento ocidental.

²⁰⁰ Fry finaliza o ensaio afirmando que “a preocupação principal das artes figurativas é nos proporcionar

antes de tudo, ordem e variedade no plano sensual para, em seguida, dispor a apresentação sensual dos objetos de maneira a despertar os elementos emocionais [da forma] por meio de uma ordem e uma adequação completamente distintas daquelas proporcionadas pela própria natureza [e] quando o artista passa das sensações puras às emoções despertadas por meio das sensações, ele usa formas naturais que, em si mesmas, são calculadas para afetar nossas emoções, e as apresenta de maneira que as próprias formas suscitam em nós estados emocionais baseados nas necessidades fundamentais de nossa natureza física e fisiológica. FRY, Roger. Um Ensaio de estética. In: *Op. Cit.* PP. 69-70.

como ao Impressionismo.”²⁰¹ No entanto, o escultor alemão desenvolve em torno da sua noção toda uma fundamentação teórica que não se encontra nos argumentos do crítico inglês. Muito próximo de Fiedler, Hildebrand recorre à teoria da representação desenvolvida por seu colega para sustentar um pensamento que visa articular essa teoria à sua experiência artística, à atividade prática propriamente dita, distinguindo os modos de ver, ou como a visão opera em posições e situações distintas para, em última instância, entender como a percepção visual procede na dimensão da representação artística, concluindo que nela o artista deve construir uma estrutura autônoma de relações capaz de abranger suas sensações e concepções visuais. Para Robert Kudielka o discernimento de Hildebrand seria bem mais profundo “pois inadvertidamente revela em que medida o grupo de Bloomsburry subestimava o problema da representação” e J. B. Bullen chega a considerar que Fry “nunca chegou a solucionar o problema da representação na arte.”²⁰² De fato, Fry e Bell não abordaram esse problema, muito menos sua relação com a linguagem no sentido fiedleriano de que apenas ela permite, ainda que provisoriamente, a “construção ordenada e estruturada da realidade elevada à luz do conhecimento.”²⁰³ E aqui, nesse ponto, apresenta-se uma diferença crucial entre o formalismo de raiz germânica e o inglês: enquanto Fiedler, seguido por Riegl e Wölfflin, vincula sua análise da forma à teoria do conhecimento de Kant, desdobrando-a para o campo específico da representação artística, Fry e Bell restringem as respectivas noções de “estrutura lógica” da forma e de “forma significativa” ao campo da expressão de emoções. Novamente, o ensaio “Retrospecto”, uma espécie de balanço que Fry empreende de sua trajetória e idéias, demonstra essa diferença e esclarece seu ponto de vista:

Eu considerava a forma da obra de arte como sua qualidade mais essencial, mas acreditava que essa forma era o resultado direto de uma apreensão pelo artista de uma emoção da vida real, embora, sem dúvida, essa apreensão fosse de um tipo especial e peculiar, e implicasse um certo distanciamento. Também achava que, ao contemplar a forma, o espectador deve inevitavelmente seguir o mesmo caminho trilhado pelo artista, mas na direção oposta, e sentir ele próprio a

²⁰¹ Cf. KUDIELKA, Robert. *Op. Cit.* Prefácio, P. 18.

²⁰² KUDIELKA, R. Idem. Prefácio, P.19. BULLEN, J.B. Idem. Introdução, P. 38.

²⁰³ FIEDLER, Konrad. *Op. Cit.* P. 176.

emoção original. Para mim, a forma e a emoção que esta transmitia estavam inextricavelmente interligadas no todo estético.²⁰⁴

A flexão do tempo verbal no passado indica que houve uma revisão das idéias apresentadas acima. E, de acordo com os termos de Fry, ela de fato se deu quando notou que “alguns artistas mais sensíveis às relações formais das obras de arte, as quais os comoviam profundamente, quase não tinham noção das emoções que eu havia suposto que elas transmitiam.”²⁰⁵ Considerando então que faltava definir “os elementos estritamente estéticos” envolvidos na produção e reação artísticas, o autor recorre à seu interlocutor, Clive Bell, para concluir que

A observação desses casos de reação à forma pura que levou o senhor Clive Bell, em seu livro *Art*, a propor a hipótese de que, por mais que as emoções da vida pareçam desempenhar um papel na obra de arte, na realidade o artista não estava preocupado com elas, mas apenas com a expressão de um tipo específico e único de emoção, a emoção estética. Uma obra de arte possuía a propriedade peculiar de transmitir a emoção estética, e isso em virtude de ser dotada de uma “forma significativa”. [...] No que se refere à expressão das emoções na obra de arte, creio que foi de grande valia o arguto desafio lançado pelo senhor Clive Bell à concepção mais aceita da arte como expressiva das emoções da vida. Ela desencadeou um esforço para se tentar isolar o sentimento estritamente estético de todo o complexo de sentimentos que pode acompanhar, e em geral o faz, o sentimento estético por ocasião da contemplação de uma obra de arte.²⁰⁶ (grifos meus)

Nessa revisão permanece o foco no aspecto emocional que se encontra associado à chamada “forma pura”. O que de fato Fry revisa é a fonte da expressão das emoções que é deslocada da dimensão da “vida real” para a dimensão da própria atividade artística enquanto um “tipo específico e único de emoção”. Em “Um Ensaio de Estética”, pautando-se nas idéias de Tolstói, Fry afirma que “A arte avalia a emoção em si e por si mesma” e por isso é necessário que se abandone juízos da obra de arte “por sua reação diante da vida para considerá-la uma expressão de emoções consideradas como fins em si mesmas [pois ela é] expressão da vida imaginativa.”²⁰⁷ Não haveria nesse pensamento nada de diferente do que já se vinha afirmando desde meados do século XIX – a natureza autônoma e exclusiva da produção artística – não fosse a ênfase de que tais predicados situam-se no campo da manifestação e apreensão de emoções. Fry, conforme a citação acima, absorve também parte das idéias que Bell desenvolve e

²⁰⁴ FRY, Roger. *Op. Cit.* P. 307.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ Idem. PP. 307-308.

²⁰⁷ FRY, Roger. Um Ensaio de Estética. In: *Op.Cit.* PP.62-63.

publica no livro *Art* (1913) e cuja maior pretensão é a de desenvolver uma teoria que viesse a responder qual o substrato comum que unifica e caracteriza todos os objetos de arte acreditando com isso descobrir sua essência. Assim como *Visão e Forma*, *Art* obteve grande repercussão no meio da crítica moderna, especialmente a norte-americana que desenvolve uma versão do formalismo a partir do reprocessamento desse referencial. Na Introdução de seu livro Bell supõe que apresentou

Uma hipótese para a qual a respeitabilidade, e não a validade, de todos os julgamentos estéticos podem ser testados, e à luz dos quais a história da arte torna-se inteligível, pois demos fundamentos intelectuais para convicções antigas e universais: a de que todos acreditam que há uma diferença entre as obras de arte e o conjunto dos demais objetos. Minha hipótese justifica essa crença. Todos sentimos que a arte é imensamente importante. Minha hipótese proporciona razões para se pensar assim. Na verdade, o grande mérito da minha hipótese é que ela parece explicar o que nós sabemos ser a verdade. Qualquer um que esteja curioso para descobrir porque chamamos um tapete persa ou um afresco de Piero della Francesca uma obra de arte, e um busto de Adriano ou uma imagem popular de entulho, encontrará aqui satisfação. Encontrará também que para os termos usuais da crítica – “bom desenho”, “projeto magnífico”, “mecânico”, “sem sentimento”, “mal organizado” – será dado um sentido definitivo. Em suma, minha hipótese funciona.²⁰⁸

A hipótese de Bell e seu “fundamento intelectual” têm por base a idéia de que qualquer sistema estético deve tomar como ponto de partida a experiência pessoal de uma emoção peculiar que só é proporcionada pela obra de arte, a “emoção estética” que por sua vez provoca o “estado mental puramente estético”. Descobrir a propriedade – que é ao mesmo tempo específica e comum a todas as manifestações artísticas – responsável por acionar essa emoção deve ser o problema central da estética pois só assim é possível desvendar sua qualidade essencial. E essa qualidade, de acordo com o crítico, encontra uma “única resposta” possível na chamada “forma significativa” na qual linhas e cores são combinadas de um modo particular criando certas relações formais que suscitam a emoção estética.²⁰⁹ Portanto uma combinação especial de linhas e cores define a forma esteticamente significativa, e essa é a qualidade comum de todas as obras de artes. Segundo os termos de Bell tem-se que

²⁰⁸ BELL, Clive. *Art*. Prefácio, P. 9.

²⁰⁹ Idem. PP. 16-17.

Para uma discussão sobre estética, é preciso concordar apenas que formas arranjadas e combinadas de acordo com certas leis misteriosas e desconhecidas nos tocam de um modo particular, e que esse é o trabalho do artista, o de arranjar e combiná-las para que elas nos toquem. Essas combinações e arranjos tocantes eu chamei, por uma questão de conveniência, de “Formas Significativas”.²¹⁰

Apesar da grande repercussão que as idéias de Bell alcançaram, é difícil não perceber uma certa redundância no raciocínio que leva a considerar a “forma significativa” como propriedade essencial, “realidade última” ou “a coisa em si”²¹¹, que diferencia o objeto de arte do objeto comum. Afinal tal essencialidade, que o crítico acredita ter desvendado, encontra-se em relações formais que paradoxalmente situam-se na dimensão do mistério. As noções de emoção estética e forma significativa, junto com arranjos formais, remetem a si mesmas numa articulação circular cerrada. Conforme Kudielka, “ao propor ‘uma qualidade comum a todas as obras de arte’ Bell dá prosseguimento à estética filosófica do século XVIII e, em especial, à tradição inglesa da psicologia especulativa [pois] sua concepção de ‘um estado mental puramente estético’ pode ser vista como uma versão moderna do ‘senso interno de beleza’ proposto por Hutcheson.”²¹² É possível também fazer uma analogia entre a preocupação do crítico em apontar uma tal qualidade e a busca por um “padrão de gosto” que permeia a teoria estética de alguns pensadores ingleses desse mesmo período. Embora se tratasse de uma questão do juízo, a busca de princípios universais que subsumissem a apreciação artística não deixa de ser correlata ao esforço de Bell – que acaba sendo resolvido pela noção de forma significativa. No entanto, na especulação em torno de um padrão de gosto percebia-se uma ambigüidade entre, por um lado, o reconhecimento de que a fonte da experiência estética encontra-se no sentimento, que como David Hume (1711-1776) reconhecia é subjetivo, e por outro, a busca de princípios que conciliassem as diferenças inerentes a esse sentimento. O próprio Hume em *Of The Standard of Taste* (1757), pressupôs que, para além da variedade de sentimentos, haveria uma resposta “apropriada” e “natural” a qualquer objeto de arte devido à constituição do espírito humano, de modo que um padrão poderia ser empiricamente descoberto pelo estudo do que sempre havia agradado “em todos os países e em todas as épocas”, ou seja, seria possível verificar princípios gerais do sentimento estético constitutivo da natureza humana

²¹⁰ Idem. PP. 17-19.

²¹¹ Idem. P. 53.

²¹² Cf. KUDIELKA, Robert. *Op. Cit.* Prefácio, P.16.

os quais definiriam normas do julgamento correto e, também pelo mesmo método, se chegaria a definir os princípios gerais do belo.²¹³ Hume apresenta em seu ensaio argumentos significativamente consistentes e coerentes para fundamentar seu ponto de vista, ainda que mais adiante essa sua proposta viesse a ser considerada inviável. A fundamentação da noção de forma significativa, no entanto, parece vaga apesar de apresentar-se como uma espécie de síntese bastante atraente para o discurso formalista. Definida como combinação e arranjo de formas de acordo com leis desconhecidas, a noção de Bell restringe a especulação teórica uma vez que a forma significativa cumpre a função de “nos tocar” ou provocar a emoção estética que corresponde também à “contemplação desinteressada”, finalidade última da apreciação artística. Como assinala Kudielka o próprio Roger Fry quando escreveu a resenha do livro de Bell em 1914 advertiu que a “forma significativa” não poderia ser “jamais um absoluto, pois na arte a forma é uma categoria essencialmente relativa, relacionada com a matéria sendo formada. ‘Em toda arte’, escreve Fry, ‘há uma fusão de algo com a forma, a fim de que essa forma possa torna-se algo significativo’; e, para resgatar a tese de seu amigo, ele propõe outra definição da forma significativa: ‘formas relacionadas entre si de uma maneira específica que sempre é o resultado da relação dessas formas com x (onde x é tudo o que não é a própria forma).’”²¹⁴ Apesar de flexibilizar o caráter incondicional da concepção de Bell, a alternativa de Fry mantém no x de seu raciocínio o mesmo espaço vago que indica a ausência de uma teoria mais forte. Como visto nas citações acima, Fry trata como excludentes a arte enquanto “expressão de emoções estéticas” e a arte enquanto “expressão de emoções da vida”, descartando esta última, de modo que do seu x, “que é tudo que não é a própria forma”, não se pode inferir uma aproximação com a noção de *visão de mundo* que o artista constrói, no sentido da articulação que Riegl estabelece entre concepções formais e referenciais do mundo extra-artístico que,

²¹³ HUME, David. Do Padrão do Gosto. IN: Os Pensadores. PP.319-329.

²¹⁴ Fry, Roger. “A New Theory of Art”. PP.160 e segs. Apud: Kudielka, Robert. *Op. Cit.* Prefácio, P. 16. Kudielka chama atenção também para o fato de que muitas vezes o pensamento de Fry e Bell são equivocadamente aproximados, “em função sobretudo da estreita ligação dos dois críticos com o grupo de Bloomsbury”. Porém, “por mais que partilhassem certas concepções e até mesmo um vocabulário comum, o entendimento que tinham da função estética e do significado de uma obra de arte diferia profundamente”. O autor cita como exemplo a “relutância de Fry em aceitar a noção de um ‘estado mental estético’ autônomo” desenvolvido por Bell e que Fry questiona perguntando como seria possível “isolar uma tal essência a partir da complexa alquimia da psique humana?” Cf Kudielka. Idem, Ibidem.

estando associados na obra de arte, criam uma nova percepção do mundo. Portanto o “tudo” de Fry é também algo da ordem do desconhecido e configura certo acento auto-referencial do formalismo. Em seu ensaio “Arte e Vida” a separação entre essas duas esferas aparece claramente quando afirma que

No movimento moderno da arte, assim como em tantos casos na história passada, a revolução na arte mostra-se em completo descompasso com qualquer mudança correspondente na vida como um todo. Ela parece encontrar suas fontes, se é que as encontra, naquilo que hoje consideramos como movimentos menores. Não tenho a menor idéia se, em retrospecto, a diferença entre os séculos XIX e XX irá parecer tão grande na vida quanto o é no âmbito da arte – pelo menos é curioso notar como estamos muito mais conscientes da mudança na arte que no pensamento e no sentimento em geral.²¹⁵

Uma tal radical dissociação entre a produção artística e, no caso, as profundas transformações da vida, do comportamento e do pensamento que se processam no mundo ocidental pelo menos desde a Revolução Industrial, se faz presente, analogamente, na abordagem da obra de arte e isso se deve, em parte, ao referido fato de que Fry não chegou a levar em conta a questão da representação. Assim, no ensaio “Retrospecto”, que é um texto tardio, encontra-se o crítico defendendo que o tema de uma obra não tem qualquer relação com a sua configuração formal, sendo elas experiências distintas que não devem ser confundidas. Recorrendo a uma pintura de Rafael, *Transfiguração*, para defender seu ponto de vista, argumenta que o quadro fomenta um “imenso complexo de sentimentos, que se interpenetram e se afetam reciprocamente” no espírito de um espectador cristão “apenas por meio do conteúdo da pintura, de seu tema, da história dramática que ela conta” e para ser afetado por esse conteúdo “não é preciso que ele possua qualquer sensibilidade à forma enquanto tal.” Já um espectador dotado “em alto grau dessa sensibilidade à forma [mas] completamente ignorante, ou indiferente, no que se refere à narrativa bíblica [...] ficará muito emocionado, mas sua emoção nada terá a ver com as emoções que discutimos até aqui.” Fry supõe que esse espectador “pagão” é “movido pela pura contemplação das relações espaciais dos volumes plásticos [e] nesse ponto, parece que conseguimos isolar essa qualidade estética tão esquiva que é a única qualidade constante de todas as obras de arte, e que parece ser independente de todas as predisposições e associações que o espectador traz consigo de sua vida passada.”

²¹⁵ FRY, Roger. *Op. Cit.* P.52.

E conclui, “Na minha opinião, essa tentativa de isolar, na pura reação estética, o elemento elusivo dos compostos em que ocorre foi o mais importante avanço dos tempos modernos no campo da estética prática.”²¹⁶ Essa perspectiva do crítico apresenta uma concepção internalizada da forma que termina por colocar em pauta uma das questões mais controversas da chamada “crítica modernista”: a distinção dicotômica entre forma e conteúdo em favor da “forma pura” pela qual a representação, entendida apenas como tema gerador do “conteúdo”, deve ser desconsiderada para que a emoção ou reação estética assim “isolada” seja plenamente experienciada.

A fundamentação teórica da crítica inglesa formalista mostra-se a essa altura e de acordo com o que foi exposto bastante distante da base conceitual kantiana em geral e mais especificamente de seus conceitos de representação e forma. Pois se Kant considera que na “bela-arte” a forma é essencial, ela o é por ser um modo de representação da imaginação que atua na dimensão artística como uma “faculdade de conhecimento produtiva”²¹⁷ devido a um arranjo específico entre a imaginação e o entendimento, atuando subjetivamente para a “vivificação dos poderes do conhecimento.”²¹⁸ Por conseguinte, Fry e Bell encontram-se também distantes das fontes da teoria da arte de Fiedler que, embora movido inicialmente por uma preocupação semelhante em definir as propriedades “exclusivas da produção artística”, estas não são jamais identificadas com a pura emoção ou contemplação estética já que tais propriedades podem ser igualmente provocadas por outras experiências que não a que provém da arte. Para Fiedler, cabe lembrar, a arte é antes de tudo um modo particular de representação do mundo, no sentido de que ela, a representação, é sempre resultado de construções mentais que derivam e se efetivam através do potencial da consciência humana de processar a linguagem.²¹⁹ Portanto a configuração de formas na arte é também configuração, ou construção, de uma visão de mundo que gera a seu modo um conhecimento relativo do mundo e assim “enriquece sem mediações o domínio

²¹⁶ Idem. PP. 308-311.

²¹⁷ KANT, Immanuel. *Crítica do Juízo*. § 49. P.251.

²¹⁸ Idem. P. 253.

²¹⁹ Conforme citação anterior de Fiedler “O que resulta da configuração artística não é um segundo mundo paralelo a outro que existiria sem ela, mas, ao contrário, é ela mesma que o produz [e] por configuração artística não se pode entender outra coisa que a configuração do mundo que se realiza através da consciência humana e para ela”. FIEDLER, Konrad. *Sobre o Juízo das Obras de Artes Plásticas*. P. 85.

intelectual do homem”²²⁰, pois todo conhecimento da realidade, e portanto a própria realidade, só passa a existir quando se apresenta segundo as formas específicas, a linguagem, de sua representação.

Vinculando assim a arte ao campo do conhecimento, a chamada teoria da Pura Visibilidade não deixou de ser criticada pelo que se considerou uma valorização excessiva da cognição – vista como constituinte apenas do campo da objetividade – em detrimento do aspecto expressivo, subjetivo, do impulso formalizador. Uma tal polarização resulta em parte da falta de compreensão do sentido amplo que o conceito de representação possui no sistema kantiano e na teoria de Fiedler, uma visão estreita que tende associar representação ao tema da obra de arte de modo a desdobrar essa polarização na oposição entre forma e conteúdo. Muitos dos argumentos da crítica modernista atuante em meados do século XX parte, de acordo com a argumentação de Fry, dessa oposição para desenvolver uma narrativa do encaminhamento da arte moderna em direção à “forma pura”, o que em última instância explicaria o surgimento da arte abstrata. No entanto, vale recorrer mais uma vez ao texto de Hans Ulrich Gumbrecht para esclarecer que, se a chamada crise da representação alcança seu “nível mais radical” nas duas primeiras décadas do século XX, apontando um desequilíbrio entre significante e significado, devido a posição cada vez mais decidida entre os artistas de romper com a função de representação, esse rompimento diz respeito “às funções representacionais tradicionais da arte e da literatura.”²²¹ Ou seja, rompia-se com um determinado tipo de representação associado ao pensamento e ao modelo clássico que já não corresponderia, para usar o conceito de Riegl, ao *Kunstwollen* da modernidade. Logo, a própria arte abstrata é um modo de representação em que o significante por si, ou os próprios elementos constituintes da forma, evidenciam sua possibilidade de significar e propiciar conteúdos, revelando que a separação entre forma e conteúdo é uma falácia conceitual.

²²⁰ Idem. P. 83.

²²¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de Modernidade. In: *Modernização dos Sentidos*. PP. 18-19.

5.3. Difusão da crítica formalista nos Estados Unidos da América

A propagação do pensamento formalista nos Estados Unidos se dá, de modo preponderante, por meio da absorção do pensamento de Roger Fry e Clive Bell ao longo dos anos vinte do século passado. Inicialmente o principal representante dessa vertente do formalismo é o historiador e crítico Alfred H. Barr Jr. (1902-1981) cuja influência no meio artístico torna-se considerável ao ser nomeado diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque quando este foi inaugurado em 1929.²²² No final desse mesmo ano Barr organiza sua primeira grande exposição no novo museu reunindo justamente os principais artistas considerados Pós-Impressionistas por Fry: Cézanne, Van Gogh, Gauguin e Seurat. Em 1936 ele monta duas outras exposições: “Cubismo e Arte Abstrata” e “Arte Fantástica, Dada e Surrealismo”. Como curador dessas exposições, no âmbito de uma instituição cercada de prestígio, o crítico americano estava implicitamente constituindo e difundindo uma perspectiva do modernismo. No catálogo da primeira dessas duas exposições, Barr exibe na contracapa um diagrama das linhas de influências da arte moderna segundo um fluxo linear contínuo que viria a ser amplamente assimilado e desdobrado mais adiante. Já na segunda Barr afirma o propósito de mostrar que, ao contrário da tendência racional e abstrata exibida anteriormente, as obras agora expostas apresentavam o interesse humano pelo irracional, o espontâneo, o enigmático e os sonhos, caracterizando-as como obras românticas, geralmente figurativas e naturalistas. Conforme Francis Frascina, com essas duas exposições, Barr pretendia estabelecer uma dialética na arte moderna, uma “dialética de exaustão e reação entre estilos que tem origem no Cubismo [o qual] aparece no seu ‘fluxo diagramático’ como o maior e mais influente estilo, entendido como resultado de determinadas tendências da arte francesa do final do século XIX.”²²³

²²² Conforme Irving Sandler e Charles Harrison, os livros de Fry e Bell provocaram um impacto profundo na geração anglófona formada à sua luz. Harrison comenta que “[Bell] e seu amigo Fry foram em grande medida responsáveis pela divulgação do movimento moderno na arte para o público inglês e para o público americano por meio de autores como Sheldon Cheney, que leu os livros deles e absorveu suas idéias. O livro de Bell, *Art*, esteve à venda durante todos os anos 20 e 30.” HARRISON, Charles. *Impressionismo, Modernismo e Originalidade*. In: FRASCINA, Francis... [et alli]. *Modernidade e Modernismo. Pintura Francesa no Século XIX*. P.154.

²²³ FRASCINA, Francis. (org.). *Pollock and After – The Critical Debate*. Introdução. PP. 34-35.

A narrativa que Alfred Barr desenvolve no catálogo-livro da exposição “Cubismo e Arte Abstrata” foi questionada por alguns críticos e historiadores, especialmente Meyer Schapiro (1904-1996) que no ensaio “A Natureza da Arte Abstrata”, argumenta que

A oposição entre arte realista e abstrata pela qual Barr explica a mudança mais recente [da arte] apóia-se em duas suposições sobre a natureza da pintura, comum nas escritas sobre arte abstrata – que a representação é um espelhamento passivo das coisas e portanto essencialmente não-artística, e que a arte abstrata, por outro lado, é uma atividade esteticamente pura, não condicionada por objetos e baseada em suas próprias leis internas....

Essa visão é completamente unilateral e funda-se na idéia equivocada sobre o que é uma representação. Não existe representação passiva, “fotográfica”, no sentido descrito. Os elementos científicos da representação da arte antiga – perspectiva, anatomia, luz e sombra – são princípios ordenadores e meios expressivos bem como dispositivos de representação. Toda representação de objetos, independente do quão exato eles pareçam, inclusive a fotografia, procedem de valores, métodos e pontos de vista que de alguma maneira formam a imagem e geralmente determinam seu conteúdo. Por outro lado, não há “arte pura”, incondicionada pela experiência; toda fantasia e construção formal, até mesmo um aleatório rabisco manual, é formado pela experiência.²²⁴

Escrito em 1937, um ano depois da exposição do MoMA, o artigo de Schapiro já apontava problemas conceituais que se encontravam na concepção de Barr e que foram até certo ponto a base da crítica modernista americana. De um ponto de vista contemporâneo, Frascina também chama atenção para aspectos problemáticos do que considera as duas premissas principais das teses de Barr: a primeira diz respeito à distinção entre arte “representacional” e “não-representacional”, distinção essa que incorre num “engano intelectual” já que “*Toda obra de arte representa ou significa alguma coisa.*” [grifo do autor]. Barr, associa “representação” com a arte que parece “interessar-se pelo mundo dos fatos”. No entanto, prossegue Frascina, ao se observar a produção artística ao longo do tempo e em diferentes culturas, “nota-se que existe uma gama enorme de modos pelos quais uma obra representa um tema e transmite conhecimento” até porque, muitas vezes, “combinações de símbolos e significantes provocam mudanças e ambigüidades de significação que podem parecer inconsistentes em relação ao que uma pintura se assemelha”. Considerando que “qualquer representação é construção baseada em convenções, referências, símbolos e significantes”, o autor conclui que “a característica de uma obra de arte que não

²²⁴ SCHAPIRO. Meyer. “Nature of Abstract Art”. PP. 85-86.

possui semelhança com objetos do mundo visível, pode, ainda assim, *representar* alguma coisa e ser simbólica.”²²⁵ [grifo do autor]. A segunda premissa de Barr que Frascina questiona é sua concepção historiográfica orientada basicamente pela busca de “similaridade formais” como “chave” para explicar a complexidade histórica. Com a intenção de construir um “modelo sistemático que desse conta da diversidade, Barr desenvolve uma perspectiva *historicista* que procura validar certas formas de ‘arte abstrata não-geométrica’ e ‘arte abstrata geométrica’. Essa ‘história’ ou explicação da arte moderna, desenvolvida e elaborada em diversos catálogos e publicações tornou-se enormemente influente apesar de críticas como a de Meyer Schapiro em 1937.”²²⁶ [grifo do autor]. De fato, Schapiro logo percebeu que na pretensão de elaborar uma narrativa histórica para a arte moderna Barr apresentava uma visão da arte abstrata “essencialmente a - histórica” pois a seu ver “ela surge porque a arte representacional havia se exaurido”. Liberando-se do “tédio da ‘pintura de fatos’ os artistas teriam se voltado para a arte abstrata como ‘atividade estética pura’”. Através de “um impulso comum e poderoso eles foram levados a abandonar a imitação das aparências naturais do mesmo modo que os artistas do século XV foram movidos por uma paixão para imitar a natureza”. A mudança moderna, segundo Barr, seria assim a conclusão lógica e inevitável para a qual a arte estava se dirigindo. Schapiro acrescenta ainda que a ênfase de Barr na teoria da exaustão e reação reduz a história a um padrão de idéias que são comumente usadas quando se trata de mudanças no mundo da moda.²²⁷

Tomando como referência os valores formais revelados de modo mais evidente na pintura, o trabalho de Barr situa-se entre os primeiros esforços de elaboração de uma história da arte moderna centrando no pressuposto de um encaminhamento lógico em direção a abstração como manifestação de uma consciência elevada da arte enquanto pesquisa da forma pura. Em seu quadro conceitual situa o Cubismo como ponto de inflexão desse encaminhamento, dando destaque à *Les Femmes d'Alger (O Jogo de Cartas)* (1907) de Picasso designada como primeira pintura cubista por “romper com as formas naturais, seja nas figuras, natureza-morta ou cortinas, em um todo semi-abstrato em que o jogo de planos

²²⁵ FRASCINA, Francis. *Op. Cit.* P.35.

²²⁶ Idem, *Ibidem*.

²²⁷ SCHAPIRO, Meyer. *Op. Cit.* P. 87.

inclinados é já cubismo; cubismo num estágio rudimentar, é verdade, mas muito perto do desenvolvimento do cubismo de 1909.”²²⁸ Todavia essa história veio a ser em seguida desdobrada e fundamentada com argumentos mais elaborados e sofisticados pelo crítico Clement Greenberg (1909-1994) que exerceu enorme influência no meio artístico principalmente entre as décadas de 1940 e 1960.

5.4. Clement Greenberg e a Crítica Modernista

Não seria possível nem cabível, no âmbito dos objetivos desta pesquisa, tentar dar minimamente conta da amplitude que veio a ter a obra crítica de Clement Greenberg considerando inclusive a repercussão, polêmica e debate que ela suscitou. Portanto a abordagem de seu trabalho se limitará aos pontos mais diretamente relacionados ao tema geral em pauta, o conceito de forma com o qual o crítico articulou seu pensamento e análise da arte moderna. Para tanto, o enfoque será dirigido aos textos teóricos do autor em detrimento dos textos propriamente críticos, apesar de muitas vezes, nesses últimos, as bases teóricas apareçam associadas à análise de obras, artistas e movimentos, e que neles toda a inteligência e acuidade visual de Greenberg se mostrem em toda sua evidência.

O primeiro ensaio teórico de Greenberg, “Vanguarda e Kitsch” de 1939, além de preocupações de ordem sócio-culturais frente ao que percebia como uma ameaçadora vulgarização advinda da cultura de massa contém um esboço de sua questão central que é a determinação da substância própria da arte moderna. E, desde então, essa substância é identificada com a auto-reflexividade da arte, com um crescente voltar-se para seus procedimentos e elementos exclusivos tendo em vista a criação formal que persegue sua depuração radical num processo que atinge sua plena realização quando se torna abstrata:

Foi na busca do absoluto que a vanguarda – e também a poesia – chegaram à arte “abstrata” ou “não-objetiva”. O poeta ou o artista de vanguarda tenta de fato imitar Deus, criando algo válido unicamente em seus próprios termos, tal como a própria natureza é válida, tal como uma paisagem – não a sua imagem – é esteticamente válida; algo *dado*, incriado, independente de significados, similares ou originais. O conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria.

²²⁸ BARR, Alfred. *Picasso: Forty Years of his Ar.* P. 60.

Mas o absoluto é absoluto, e o poeta ou artista, sendo o que é, cultiva certos valores relativos mais do que outros. Os próprios valores em nome dos quais ele invoca o absoluto são valores relativos, os valores da estética. Assim, ele acaba por imitar não Deus – e aqui estou usando “imitar” no sentido aristotélico –, mas os próprios processos e disciplinas da arte e da literatura. Essa é a gênese do abstrato.²²⁹ [grifo do autor]

A citação acima contém o esboço teórico de uma associação entre o que seria a busca de um absoluto (leia-se pureza) entre os artistas, conteúdo dissolvido na forma e arte abstrata. No ensaio seguinte, “Rumo a um mais novo Laocoonte”, escrito um ano depois, Greenberg amplia seu repertório de argumentos para estabelecer uma narrativa histórica capaz de demonstrar a “supremacia” da arte abstrata como consequência de um desenvolvimento lógico e conclusivo. A proposição do crítico parte da idéia de que a literatura, “por várias razões”, tinha sido a arte dominante ao longo dos séculos XVII e XVIII tornando então as outras artes “subservientes a ela”, sendo que a pintura foi sua “principal vítima” produzindo por isso obras de qualidade inferior²³⁰:

Ora, quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo de toda arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhe os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais. Disso resulta uma confusão das artes, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante.[...] A pintura e a escultura, as artes por excelência da ilusão, já haviam adquirido a essa altura uma destreza tal que as tornavam infinitamente suscetíveis à tentação de igualar os efeitos, não apenas da ilusão, mas das outras artes. Não só a pintura podia imitar a escultura, e a escultura imitar a pintura, como ambas podiam tentar reproduzir os efeitos da literatura. E foram os efeitos da literatura que a pintura dos séculos XVII e XVIII mais se esforçou por lograr. [...] Em geral, a pintura e a escultura nas mãos de talentos menores²³¹ – e é isso que conta – convertem-se em meros espectros e “títeres” da literatura. Toda ênfase é retirada do meio e transferida para o tema. Já não se trata sequer de imitação realista, pois isso já é ponto pacífico, mas da capacidade de interpretar temas para alcançar efeitos poéticos e assim por diante.²³² [grifos meus]

²²⁹ GREENBERG, Clement. “Vanguarda e Kitsch”. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília. (orgs). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. 29.

²³⁰ Cf GREENBERG, Clement. *Op. Cit.* P. 50.

²³¹ Greenberg acredita realmente que a qualidade da arte desses dois séculos é inferior a do século precedente: “Pois houve de fato um declínio. [...] As circunstâncias que cercaram o aparecimento dos grandes artistas individuais parecem transformar quase todos em exceções; pensamos neles como grandes artistas ‘apesar de’. Há uma escassez de eminentes pequenos talentos. E o próprio nível de ‘excelência’ baixa no confronto com a obra do passado”. GREENBERG, Clement. “Rumo a um Mais Novo Laocoonte”. *Op. Cit.* P. 47.

²³² Idem, PP. 46-47.

A partir de meados do século XIX, por um “embate relativamente lento”, Greenberg considera que a arte começa a romper com a literatura. Essa ruptura se dá inicialmente com o esgotamento do Romantismo²³³, que teria sido “a última grande tendência *diretamente* resultante da sociedade burguesa” [grifo do autor] e a necessidade de se “encontrar formas culturais novas e adequadas para expressão dessa mesma sociedade, sem sucumbir, ao mesmo tempo, às suas divisões ideológicas e à sua recusa em permitir às artes serem sua própria justificação.”

Para o crítico

A campanha pela redenção da pintura [...] fez sua primeira ruptura com a literatura quando, na pessoa de Courbet, o *communard*, fugiu do espírito para a matéria. Courbet, o primeiro verdadeiro pintor de vanguarda, tentou reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos, pintando unicamente o que os olhos podiam ver, como uma máquina, sem o auxílio do espírito [...] Uma nova planaridade começa a aparecer na pintura de Courbet, e uma nova e mesma atenção a cada polegada da tela, fosse qual fosse sua relação com os “centros de interesse.”²³⁴ [grifos meus]

O Impressionismo seria responsável por levar adiante o pensamento de Courbet em sua busca de uma “objetividade materialista” recorrendo ao modelo imparcial da ciência e “imaginando, com isso, chegar à própria essência não só da pintura como da experiência visual.” E, assim como os impressionistas, Manet, com sua modelagem planar da cor “viu os problemas da pintura como problemas antes de mais nada do meio [...]” Nesse ponto o crítico enuncia a questão chave de seu discurso: “Estava se tornando importante determinar os elementos essenciais de cada arte.” [grifo meu].²³⁵

²³³ De acordo com Greenberg, “se a revolução romântica na pintura foi de início uma revolução mais temática do que qualquer outra coisa, com o abandono da literatura retórica e frívola da pintura do século XVIII em busca de um conteúdo literário mais original, mais pujante, mais sincero, ela trouxe também consigo uma maior audácia nos meios pictóricos. Delacroix, Géricault, e mesmo Ingres, foram empreendedores o bastante para encontrar forma nova para o novo conteúdo que introduziram. Mas o saldo final de seus esforços foi tornar a opressão da literatura sobre a pintura ainda mais fatal para os talentos menores que os seguiram. [...] O dano foi causado menos pela imitação realista em si do que pela ilusão realista a serviço da literatura sentimental e declamatória.” [grifos meus]. Idem. PP.48-49.

²³⁴ Idem. PP. 50-51.

²³⁵ Idem. P. 51. Não se estenderá aqui as referências ao percurso contínuo, historicista, que Greenberg traça para demonstrar o “processo lógico” que leva à arte abstrata e que se concentram nas páginas 56 e 57 desse ensaio. Ele já foi por demais visto, revisto e criticado. Cabe no entanto ressaltar a clareza com que expõe a “progressiva rendição à resistência dos meios” na história da pintura da vanguarda, destacando as qualidades formais desses meios, assim como a leitura que faz das articulações processadas pelo Cubismo.

Resumindo, a base do discurso de Greenberg nesse ensaio se pauta na idéia de uma mistura, uma “confusão” entre as artes, e que a modernidade seria uma reação “salutar contra os erros cometidos na pintura e na escultura, decorrentes dessa confusão nos vários séculos do passado.”²³⁶ [grifo meu]. Apesar de estar buscando meios para fundamentar, no âmbito das artes visuais, o processo geral de reflexividade e delimitação da competência própria de cada uma das esferas do pensamento e das atividades humanas que ocorre no século XIX, soa no mínimo estranho pensar que a arte possa ter durante alguns séculos gerado uma produção caracterizada pelo erro, assim como julgar que ela foi “pervertida” pela literatura descuidando-se dos “meios” em troca da ênfase no “tema”. Talvez Greenberg tivesse em mente, ao fazer tais considerações, uma possível influência negativa para a produção artística devido às rigorosas restrições, inclusive temáticas, impostas pela poderosa Academia Real de Pintura e Escultura francesa criada em 1648. Entretanto, ainda que esse seja o caso, não cabe, evidentemente, a generalização que parece ser apenas um recurso de retórica para operacionalizar seu discurso.

Se, logo no começo de “Rumo a um mais novo Laocoonte”, Greenberg pondera as razões pelas quais os chamados “puristas” fazem “exigências extravagantes à arte”, ele tem em conta que sua insistência em eliminar a literatura e o tema da arte, pode, no máximo, ser acusada de uma “atitude anti-histórica”.²³⁷ Para suprir então a ausência de historicidade do discurso purista, julga que

²³⁶ Idem. P. 45.

²³⁷ Greenberg, na verdade, faz uma defesa dos “puristas” sem se associar a eles. Considera que “o dogmatismo e a intransigência dos puristas da pintura ‘não-objetiva’ ou ‘abstrata’ não podem ser descartados [pois] uma boa parte do purismo é a tradução de uma extrema solicitude, de uma ansiedade quanto ao destino da arte, uma preocupação com sua identidade. Devemos respeitar isso. [...]. Não é tão fácil, porém, rejeitar a afirmação dos puristas de que o que há de melhor nas artes plásticas contemporâneas é abstrato. Neste ponto o purista não precisa reforçar sua posição com pretensões metafísicas. E quando insiste em fazê-lo, aqueles entre nós que reconhecemos os méritos do abstrato sem aceitar a totalidade de suas reivindicações, devemos apresentar nossa própria explicação para atual supremacia. A discussão quanto à pureza em arte e, estreitamente ligada a ela, as tentativas de estabelecer as diferenças entre as diversas artes não são inúteis.” Pelo exposto fica implícito que o autor se distingue dos puristas por uma questão de ausência de fundamentação histórica. Idem. P.45.

É bastante fácil mostrar que a arte abstrata, como qualquer outro fenômeno cultural, reflete as condições sociais e outras circunstâncias da época em que seu criador vive, e que não há nada na arte dissociado da história, que a force a seguir numa ou noutra direção. Não é tão fácil, porém, rejeitar a afirmação dos puristas de que o que há de melhor nas artes contemporâneas é abstrato.²³⁸ [grifo meu]

Na intenção de historicizar a arte abstrata, o que equivale à intenção de conferir-lhe uma legalidade no âmbito da cultura moderna, Greenberg incorre no equívoco de pensar o campo artístico segundo a noção de reflexo da estrutura social mais ampla de uma época. Essa noção aparece em outros trechos do mesmo ensaio como na passagem já mencionada em que define como tarefa da vanguarda “desempenhar, em oposição à sociedade burguesa, a função de encontrar formas culturais novas e adequadas para a expressão dessa mesma sociedade [...]”. Nesse ponto o crítico demonstra estar distante de um dos conceitos mais cruciais da teoria formalista elaborada por Fiedler que, quase um século antes, já entendera que a arte, assim como a filosofia e a ciência, são atividades que elaboram novas concepções do mundo, participando assim ativamente e sendo também responsável pela dinâmica geral de construção e representação da sociedade e não uma mera expressão ou reflexo dela. Esse entendimento, cabe lembrar, foi assimilado por Riegl que incorporou-o em seu sistema conceitual de análise da história da arte.

Ao final de seu texto, Greenberg conclui que não apresentou “nenhuma explicação para a atual superioridade da arte abstrata além de sua justificação histórica”. Assim o que escreveu “tornou-se uma apologia histórica da arte abstrata. [...] É suficiente dizer que não há nada na natureza da arte abstrata que a force a ser assim. O imperativo vem da história, da época em conjunção com um momento particular alcançado numa tradição particular da arte. Essa conjunção mantém o artista numa situação da qual, no presente momento, ele só pode escapar abrindo mão de sua ambição e retornando a um passado gasto.”²³⁹ Considerando então ter constituído uma fundamentação histórica para esclarecer porque a arte se tornara abstrata, algo que faltava aos puristas, o crítico parece ter obtido licença para defender livremente sua concepção de arte e de forma pura

²³⁸ Idem. Ibidem.

²³⁹ Idem. P.58.

pautando-se numa comparação com o que acredita ser a condição abstrata da música:

Os efeitos da música são, essencialmente, os efeitos da pura forma; os da pintura e da poesia são muitas vezes contingentes às naturezas formais dessas artes. 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 auto-suficiência que desejavam; ou melhor, que desejavam na medida em que eram artes da vanguarda. A ênfase, portanto, deveria incidir sobre o físico, o sensorial. A influência corruptora da “literatura” só se faz sentir quando os sentidos são negligenciados. A mais recente confusão das artes foi o resultado de uma concepção equivocada da música como a única arte imediatamente sensorial. Ocorre que as outras artes também podem ser sensoriais, desde que olhem para a música não para lhe macaquear os efeitos, mas para tomar emprestado seus princípios como arte “pura”, isto é, como uma arte que é abstrata porque não é quase nada senão sensória. [grifo meu]

Segue-se que

Norteando-se, quer consciente quer inconscientemente, por uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas “legítimas” fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarquia. A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica. Para provar que o seu conceito de pureza é mais do que uma tendência do gosto, os pintores apontam a arte oriental, a arte primitiva e a das crianças como exemplos da universalidade, naturalidade e objetividade do seu ideal de pureza.²⁴⁰

Na comparação com certas características da música Greenberg torna claro seu conceito de forma pura: ela está associada às sensações provocadas pela arte em seu investimento no próprio “meio”, pela “opacidade” do “meio” que restaura a “identidade de uma arte.” No caso das artes visuais o meio se “revela físico” e “por isso a pintura pura e a escultura pura buscam acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente.” Assim elas se “esgotam na sensação visual que produzem. Não há nada para identificar, associar ou pensar, mas tudo a sentir.” [grifo meu]. A pintura e escultura “são máquinas para produzir a emoção da ‘visão plástica’”²⁴¹ No esforço para expandir os recursos expressivos do meio, diz

²⁴⁰ Idem. PP. 53-54.

²⁴¹ Idem. PP. 54-55.

Greenberg, não há intenção de expressar idéias e noções mas sim a de “expressar mais imediatamente sensações, os elementos irredutíveis da experiência.”²⁴²

De certa forma e talvez pela premência do momento em delimitar os elementos específicos das artes visuais, e com isso esclarecer os rumos que arte moderna vinha tomando, a ênfase nos meios – que mais adiante é explicitamente delimitada tão somente pela planaridade da pintura – como mecanismo promotor da sensação, e principalmente a delimitação da apreciação artística ao nível dessa sensação física parece justificar e esgotar a experiência de uma arte que se tornara pura, uma “máquina” específica para provocar emoções/sensações específicas e auto-suficientes. Parece paradoxal que, de acordo com o processo geral de relexividade do pensamento humano, ou seja, do movimento pelo qual o pensamento dobra-se sobre si mesmo para se pensar, no âmbito de um novo paradigma do conhecimento que se tornara autocrítico na modernidade, a produção artística, desligada desse processo geral, se limite ao nível da pura sensação física, apesar de todo argumento de Greenberg se orientar pela reflexão da arte sobre si. No entanto para o crítico tal reflexão se esgota na determinação dos “meios”, não abarcando a reflexividade do próprio artista enquanto sujeito moderno que concebe sua obra pelo exercício do pensamento que lhe é próprio, nem tampouco o espectador, também ele destituído do potencial reflexivo na relação com a obra de arte. Ao contrário da vertente germânica do formalismo, para a qual a arte é sempre promotora de conhecimentos por constituir novas visões de mundo, a concepção de Greenberg mostra uma ascendência da visão de Roger Fry e Clive Bell pelo destaque que eles conferem à sensação e a emoção estética. No entanto, conforme Kant, e já amplamente reconhecido, a sensação é apenas o primeiro estágio, ou condição, da experiência. Como tal a sensação propulsiona os processos mentais da percepção e cognição já que a experiência quando se esgota em si mesma não introjeta nenhum valor mas se torna simples entretenimento.

No texto “Queixas de um Crítico de Arte” (1967) Greenberg também define a atividade crítica como “experiência imediata da arte”. Os juízos estéticos, afirma, “não são algo a que se chegue posteriormente através da reflexão ou

²⁴² Idem. P. 51.

pensamento, [eles] são imediatos, intuitivos, não deliberados e involuntários.”²⁴³ Embora essa definição tivesse talvez em vista negar categoricamente qualquer possibilidade de se estabelecerem padrões, critérios, regras ou preceitos para o juízo, ela também delimita a crítica à pura sensação imediata. No entanto, algum tempo mais tarde Greenberg afirmaria que tudo se resume em saber distinguir a boa arte da má arte – a questão da qualidade sempre presente em seu discurso como representação do efeito – e que só se chega a essa distinção “[...] através da experiência, e da reflexão sobre a experiência. [...] Apenas a experiência governa essa área – e, por assim dizer, a experiência da experiência.”²⁴⁴ Esse é apenas um pequeno exemplo das ambigüidades que permeiam o discurso crítico e teórico de Greenberg e que Yves-Alain Bois denomina, mais apropriadamente, “hesitações”, conforme estudo minucioso das “emendas” que crítico fez em seus textos originais ao organizá-los para publicação em 1961 no livro *Arte e Cultura*. A partir desse estudo Bois chega à conclusão de que a obra de Greenberg divide-se em duas fases, detectando em meados dos anos cinquenta uma “reviravolta”, uma “ruptura” em seu sistema teórico que teria afetado sua leitura da obra de alguns artistas e seu esquema geral do desenvolvimento do modernismo. Bois sugere que essa reviravolta se deve a passagem de uma “posição inicial caracterizada por Tim Clark como a de um ‘trotskismo eliótico’ [para] a de um ‘anticomunismo kantiano.’”²⁴⁵ O historiador francês nota que a conversão ideológica encontra sua contrapartida no campo estético (embora com alguns anos de atraso, e de maneira progressiva), e acrescenta: “Mudando seu fuzil político-ideológico de ombro, Greenberg faz o mesmo com as armas de seu discurso estético: do materialismo dos fatos positivos à transcendência da miragem, da taticidade à opticalidade, etc.”²⁴⁶

É à luz dessa reviravolta apontada por Bois que se inscreve o terceiro texto teórico importante de Greenberg, “Pintura Modernista”²⁴⁷ escrito em 1960.

²⁴³ GREENBERG, Clement. “Queixas de um Crítico de Arte”. *Op. Cit.* P.117.

²⁴⁴ GREENBERG, Clement. *Collected Essays*. Vol. IV, P. 118. *Apud*: NAVES, Rodrigo. IN: GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura – Ensaios Críticos*. Introdução, P. 12.

²⁴⁵ BOIS, Yves-Alain. “As Emendas de Greenberg”. In: Gávea 12. P. 344. No trecho desse ensaio onde Bois se refere às “hesitações” de Greenberg, ele acrescenta que com o tempo percebeu que essas “hesitações” do crítico na verdade “formava um sistema.” *Idem*, P. 340.

²⁴⁶ *Idem*. PP. 344-345.

²⁴⁷ De acordo com Bois esse ensaio que ele chama de texto-fetice “fixou de uma vez por todas, eu diria mesmo congelou, o pensamento de Greenberg [...] as realizações de Pollock, Newman e

Ancorado desde o início em Kant, eleito agora o primeiro verdadeiro modernista “por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica”, o autor investe na questão da autocrítica para sustentar de modo mais radical a mesma narrativa do modernismo que já se encontrava em “Rumo a um mais novo Laocoonte”, com a crucial diferença de que ela agora não só inclui mas culmina com a pintura abstrata americana. Porém o que marca nesse ensaio a reviravolta mencionada por Bois é que a partir de uma leitura muito particular de Kant, Greenberg defende que a “essência do modernismo [...] reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência.” Por isso as artes, “se viram na contingência de definir sua própria área de competência a fim de demonstrar que o tipo de experiência que propiciava era válido por si mesmo.” Para tanto cada arte precisaria determinar o que é “único e irreduzível” em seu campo, sendo que esses atributos coincidiam com o que era único na natureza dos “meios” de cada arte. Uma vez determinados seus meios irreduzíveis cada arte “se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. ‘Pureza’ significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical.”²⁴⁸ A explanação de Greenberg, pautada sempre no tempo pretérito, adquire um nítido caráter de narração, e é estruturada de modo que possa apresentar a mencionada missão de autodefinição radical da pintura moderna, radicalmente, como se percebe na famosa passagem que de certo modo resume e explicita o ponto culminante de seus argumentos. Pois de todas as características presentes nas obras que vão de Manet a Pollock

alguns outros tendo, segundo todas as aparências, confirmado as proposições gerais, tingidas de historicismo, enunciadas desde ‘Para um novo Laocoon’, a longa marcha na direção de um ‘positivismo artístico’ se vê dotada, em ‘Pintura Modernista’, de um estatuto dogmático comparável, diz o próprio Greenberg, ao da empresa de Kant”. Idem. PP. 338-339.

²⁴⁸ GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”. *Op. Cit.* PP. 101-102.

Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo. Pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica. A forma circundante do quadro era uma condição limitativa, ou norma, partilhada com a arte teatral; a cor era uma norma e um meio partilhado não só com o teatro mas também com a escultura. Por ser a planaridade a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte, a pintura modernista se voltou para a planaridade e para nada mais.²⁴⁹

Para Greenberg o “espaço pictórico da bidimensionalidade literal” é a “garantia da pintura como arte.” O problema central da pintura pura deixa de ser, como apresentado no Novo Laocoonte a “confusão com a literatura” e passa a ser a necessidade de se distinguir da escultura enquanto arte tridimensional. Tendo em vista “preservar sua autonomia” a pintura teve que se “despojar de tudo que podia partilhar com a escultura, e foi nesse esforço, e não tanto para excluir o representativo ou literário, que ela se tornou abstrata.” Por isso, “parte dos maiores feitos da pintura ocidental se deve ao esforço que tem feito ao longo dos últimos quatro séculos para se libertar do escultural.”²⁵⁰ Com essa afirmativa o crítico faz sua narrativa teleológica retroceder até a pintura veneziana do século XVI, passa por outros momentos até que em meados do século XIX “todas as tendências ambiciosas da pintura haviam convergido, conservando suas diferenças, numa direção anti-escultural” e o “modernismo, seguindo essa direção, tornou a pintura mais consciente de si mesma” convertendo-se em “puramente óptica” sem quaisquer associações táteis. Pautando-se na esquematização Wölffliana, Greenberg declara:

Foi em nome do pura e literalmente óptico, não em nome da cor, que os impressionistas puseram-se a minar o sombreado, a modelagem, e tudo mais na pintura que parecesse sugerir o escultural. Foi, mais uma vez, em nome do escultural, com seu sombreado e sua modelagem, que Cézanne, e após ele os cubistas, regiram ao impressionismo, como David havia regido contra Fragonard. Mais uma vez, porém, assim como as reações de David e de Ingres haviam culminado, paradoxalmente, num tipo de pintura ainda menos escultural que a anterior, a contra-revolução cubista resultou num tipo de pintura ainda mais plana do que tudo o que a arte ocidental conheceu desde Giotto e Cimabue – tão plana, de fato, que mal comportava imagens reconhecíveis.²⁵¹

À passagem acima segue-se um novo parágrafo que inicia nos seguintes termos, “Nesse meio tempo...”, e com esse tom um tanto prosaico, que parece um

²⁴⁹ Idem. P. 103.

²⁵⁰ Idem. P.104.

²⁵¹ Idem. PP. 104-105.

relato-conto de algo que *realmente* aconteceu, no sentido positivista de conter a verdade dos fatos, Greenberg chega ao Expressionismo Abstrato: “A pintura mais recente tenta consumir a insistência dos impressionistas no óptico como o único sentido que uma arte completa e plenamente pictórica pode invocar. Ao compreender isso, começamos a compreender também que os impressionistas, ou pelo menos os neo-impressionistas, não estavam de todo equivocados ao flertarem com a ciência. [...]”.²⁵²

Não há necessidade de se estender mais sobre esse texto tendo em vista que sua argumentação se constrói em função de um *télos* predeterminado, e mais do que isso, trata-se de uma perspectiva aporética da história do modernismo, senão de quase toda a história da arte, no sentido que Luis Costa Lima confere ao termo. Pela ausência de poros, e portanto da própria reflexividade tão proclamada pelo crítico, em seu discurso não há espaço para o Dadaísmo, e principalmente para manobras conceituais como as de Duchamp, entendidas pelo crítico como “A primeira investida frontal contra o ‘formalismo’ surgida no seio da vanguarda”. No pequeno texto “A necessidade do Formalismo” (1972) Greenberg considera que essa investida logo se firmou como “rebaixamento de aspirações”, e que a prova disso está “no único lugar em que a prova artística pode estar: nas produções efetivas de Duchamp e da maioria dos dadaístas.” E essa prova – que também se encontra no que designa “neodadaísmo dos últimos dez anos”, uma referência a arte Pop – está na “qualidade inferior” de suas obras. Coerente com sua concepção crítica e histórica do modernismo Greenberg conclui: “Assim, se o modernismo continua sendo uma condição necessária para a melhor arte de nosso tempo, como ele o foi para a melhor arte dos cem anos anteriores, logo o ‘formalismo’, ao que parece, continua sendo também uma condição necessária, o que é a justificação única e suficiente tanto do modernismo quanto do ‘formalismo.’”²⁵³

É de se notar que esse texto tinha em vista rebater o já então disseminado “debate crítico” em torno das concepções de Greenberg, especialmente as contidas em “Pintura Modernista”. E que a demolidora crítica de Leo Steinberg – cujo ensaio “Outros Critérios” desconstrói a narrativa do crítico – assim como as

²⁵² Idem. P. 106.

²⁵³ GREENBERG, Clement. “A necessidade do Formalismo”. In. *Op. Cit.* P. 128.

restrições de Rosalind Krauss em “Uma Visão do Modernismo” – onde questiona a natureza do espaço pictórico como um “fato irrefutável” capaz de enunciar imediatamente uma nova estética²⁵⁴ – datam do mesmo ano desse último texto e, por essa razão, Greenberg reclama em seu Pós-pós-escrito, que sua “insistência na ênfase artesanal e ‘formalista’ do modernismo dá lugar a todo tipo de mal-entendido”. Porém os esclarecimentos ligeiros que apresenta a seguir soam confusos e são incapazes de contornar uma percepção quase generalizada de que a noção de formalismo tinha sido instrumentalizada para se adequar à suas perspectivas críticas resultando num esvaziamento de seus fundamentos conceituais. Não à toa Yve-Alain Bois propõe em seu ensaio “Viva o Formalismo (bis)” de 1989 que se reabilite o formalismo, conclamando porém que “em lugar de tomar Greenberg como modelo”, se olhe “mais para o lado de Riegl ou do formalismo russo (não o do início, mas aquele de Tinianov e Jakobson em seus textos de 1927-29), isto é, de um formalismo que via como uma missão essencial precisamente a definição de mediações entre o espaço semântico da obra, suas estratégias formais e tudo que ela não é. [...] Esse formalismo implica, diga-se de passagem, um respeito muito maior que o de um Greenberg em face da materialidade das obras analisadas, mas também uma mais alta consideração do que poderíamos chamar as tarefas da arte, sua dimensão epistemológica.”²⁵⁵

O que Bois e outros críticos perceberam é que houve uma diluição do conceito de formalismo, ou seja, que se perdera o legado de seus princípios mais relevantes elaborados a pautados por uma teoria sistemática e consistente em troca de uma visão materialista em que a ênfase no meio, físico e literal, reduzira o valor cognitivo e semântico da forma emancipada à pura e imediata sensação ótica, provocando o esgotamento da crítica formalista e do formalismo enquanto alicerce conceitual da pesquisa e da autonomia da arte moderna. A partir dessa diluição o formalismo torna-se apenas um termo, muitas vezes portador de conotações negativas, identificado pelo senso comum com a superficialidade e gratuidade formal do que se convencionou chamar de arte pela arte. No interior desse contraste de valores, de certo modo, está em jogo substratos culturais diferenciados em que se tem, de um lado, uma concepção idealista de base

²⁵⁴ Cf. termos de Glória Ferreira. IN: FERREIRA, Glória. Greenberg, um Crítico na História da Arte – Entrevista com Jean-Pierre Criqui. *Gávea* 12. P.323.

²⁵⁵ BOIS, Yve-Alain. “Viva o Formalismo (bis)”. *Op. Cit.* P. 248.

kantiana, cuja conceituação da arte e da forma está fortemente enraizada na especulação crítica e na teoria da linguagem, e que na tradição germânica soma-se ao influente conceito de *bildung*. Conceito esse estreitamente vinculado a uma dimensão pedagógica de formação e elevação da consciência individual pela cultura, envolvendo a noção de auto-aperfeiçoamento do sujeito como resultado do cultivo da sensibilidade artística.²⁵⁶ De acordo com essas características culturais é possível entender o projeto da Bauhaus como o investimento mais ousado e concreto na realização das aspirações modernas, levando em conta sua intenção de espiritualizar o cotidiano através da educação pela forma, pela liberação da sensibilidade e da pesquisa artística, pelo desenvolvimento de uma metodologia pedagógica crítica e o ideal de aglutinar todas as “ciências do espírito”²⁵⁷ tendo em vista a emancipação do homem e da sociedade. Na base do programa da Bauhaus é possível entrever a convergência de uma série de horizontes de expectativas e inspirações que foram delineadas desde o século XIX, mas, sem dúvida, entre elas encontra-se um vínculo com o crucial conceito de clareza formal, tal como concebido por Fiedler e absorvido como elemento propulsor da convicção bauhausiana acerca da potência educativa e elucidativa da forma, admitindo-se aí uma possível suposição universalista da forma como promotora de uma razão de matriz Iluminista. Segundo Giulio Carlo Argan “pode-se considerar a Bauhaus de Gropius como uma consequência direta e um desenvolvimento lógico da teoria da arte de Fiedler [pois] não se colocando mais como teoria do belo, mas sim como teoria da visão particular que se consegue

²⁵⁶ Conforme o teórico e crítico da tradução Antoine Berman, “A palavra alemã *Bildung* significa genericamente “cultura” e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico [...]. Utilizamos *Bildung* para falar do grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como um *processo*. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende apenas uma coisa decisiva: aprende a formar-se. BERMAN, Antoine. *Bildung et Bildungsroman. Le Temps de la Réflexion*. Vol. 4, P.142.

²⁵⁷ Esse termo é usado por Hans-Georg Gadamer para destacar a importância do conceito de *Bildung* considerando que ele é “[...] a idéia mais importante do século XVIII e é precisamente esse conceito que designa o elemento aglutinador das ciências do espírito do século XIX [tornando] evidente a profunda transformação espiritual que fez do século de Goethe ainda nosso contemporâneo.” GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Apud BERMAN, Antoine. *Op. Cit.* P. 141.

professando a arte, ela desemboca naturalmente numa pedagogia ou didática artística.”²⁵⁸

Na contrapartida dessa tradição cultural tem-se uma perspectiva sensualista vinculada à especulação filosófica anglicana que associada ao pragmatismo e materialismo norte-americano conduz a uma noção da arte como experiência física imediata, como ação, enfatizando a sensação ótica e a emoção estética em detrimento da dimensão epistemológica da arte. Dimensão essa que pressupõe, como assinalara Fiedler, a compreensão de que o conhecimento, sempre provisório, resulta das construções semânticas da linguagem que são capazes de promover uma associação entre a subjetividade individual e a formação discursiva. No entanto, a historiografia da arte identifica os críticos ingleses e americanos, ou seja, representantes do eixo anglófono, com Greenberg à frente, como sendo os representantes do formalismo. Essa identificação justifica-se em parte pela posição assumida por Nova Iorque como centro da produção artística no segundo pós-guerra, algo que se deve também à imigração de um número expressivo de grandes nomes da arte europeia que se refugiaram na cidade americana pouco antes ou durante o conflito, quando sua propagação generalizada tornou inviável a permanência no velho continente.

Embora a década de 1960 seja o momento em que Greenberg alcança amplo reconhecimento no meio da arte americana ela é também o momento em que os limites de seu sistema crítico tornam-se claros, não apenas pelos problemas existentes no interior desse mesmo sistema, mas também pela inflexão duchampiana da arte Pop e das novas questões apresentadas pelo Minimalismo

²⁵⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. P.22. No capítulo “A Pedagogia Formal da Bauhaus”, que encontra-se nesse livro, Argan dedica-se a análise detalhada da proximidade entre o pensamento de Walter Gropius – sua metodologia de ensino, concepção da criação da forma na arte e arquitetura, etc. – e a teoria de Fiedler. Argan estabelece também paralelos com algumas noções da historiografia de Riegl, considerando que ela “corresponde no plano da história à formulação do princípio da ‘pura visibilidade’ que procura justificar a arte como linguagem a serviço da consciência e não da finalidade estética, mas sim do seu ser fenomênico ou da textura de seus valores formais.” Por essa razão Riegl teria integrado seu conceito de *Kunstgeist*, da arte como manifestação da espiritualidade coletiva, ao de *Kunstwollen*, o querer da arte. A noção de Gropius, segundo os termos de Argan, de que “a arte não é uma forma que se deduz, mas que se imprime à realidade”, ou que ela é “o construir-se e evoluir simultâneo da consciência e do mundo”, e por isso seria uma “forma do nosso estar na realidade, tendendo irradiar-se no espaço vital da sociedade [e] fornecer o meio formal para precisar todo um conjunto de relações vitais com o mundo externo” é correlata a de Riegl, apesar de Gropius estar articulando suas idéias em termos do *standard* e da grande escala da produção industrial.

cujas articulações não se relacionavam mais, pelo menos diretamente, com princípios relativos a concepções formais ou ao formalismo, uma virada que o crítico não conseguiu assimilar. Todavia, uma avaliação do ponto de vista histórico, do legado de Greenberg, conforme proposto pelo colóquio organizado no Centro Georges Pompidou em 1993, encontra-se, entre as diversas análises apresentadas, um ponto de vista que de acordo com o historiador e crítico francês Jean-Pierre Criqui²⁵⁹, um dos organizadores do evento, parece resumir de modo ponderado o lugar do crítico norte-americano na história da arte quando considera que a “Lição de Greenberg é ao mesmo tempo magistral e incompleta.” Criqui considera que sua maior força, a atenção concentrada na obra que está diante de si, o olhar, a atenção visual, seria também seu ponto fraco, pois acreditava que a experiência visual, o puro olhar, seria um fim em si mesmo. A experiência encontraria assim sua justificação e seu fim na apreensão visual da obra o que significa que houve aí uma separação entre o olho e o espírito.²⁶⁰ A escolha do título do colóquio, “Greenberg, um Crítico na História da Arte”, designa, segundo Criqui, dois aspectos: a atividade crítica que Greenberg que “encarna bastante bem uma figura talvez em via de desaparecimento: a do crítico de arte no sentido baudeleriano do termo” e “sua inscrição real na arte dos últimos trinta, quarenta, ou mesmo, cinquenta anos. O que mostra que, efetivamente, Greenberg se tornou um ator preponderante e incontornável da arte em geral e mais especificamente da arte americana a partir de 1940.”²⁶¹

No entanto, por volta da década de 1980 começam a ser publicados alguns textos que não se limitam mais apenas a apontar os problemas e limites do sistema crítico de Greenberg e daqueles que ele influenciou – e conseqüentemente apontar os limites do próprio formalismo como princípio norteador de análise da produção artística tal como foi pensado e praticado pela chamada crítica “modernista”. Esses textos propunham também uma revisão do formalismo tendo em vista recolocá-lo em outros termos por entender que ele é ainda portador de um pensamento relevante para a crítica e história da arte.

²⁵⁹ Conforme apresentada em entrevista a Glória Ferreira. In: *Op. Cit.* PP. 326-335.

²⁶⁰ CRIQUI, Jean-Pierre. In: FERREIRA, Glória. *Op.Cit.* P. 330.

²⁶¹ Idem. P. 326.