

# Contribuições da estética de Kant para as teorias da arte moderna

[Contributions of Kant's Aesthetics to Modern Art Theories]

Rosa Gabriela Gonçalves<sup>1</sup>

Universidade Federal da Bahia (Salvador, Brasil)

DOI: 10.5380/sk.v23i2.97623

## Resumo

Em grande parte, a estética de Kant passou a ser considerada formalista no âmbito da teoria da arte contemporânea devido ao fato de Clement Greenberg ter remetido sua ideia de autocritica ao modo como esta é apresentada na Introdução da *Crítica da razão pura* e por tê-la tomado como um paradigma do modernismo, na medida em que a crítica seria um processo de delimitação dos próprios meios, o que o levou a defender a ideia de que a arte é moderna quando é pura, o que acontece quando cada modalidade artística se restringe apenas àquilo que lhe é inerente, sem se deixar contaminar por elementos provenientes de outras modalidades artísticas. O presente artigo se volta para a recepção de tais ideias a partir do desenvolvimento da arte contemporânea em meados do século XX.

**Palavras-chave:** formalismo, autocritica, modernismo, Greenberg, Kant.

## Abstract

Kant's aesthetics has largely been regarded as formalist within contemporary art theory, due to Clement Greenberg's interpretation of his idea of self-criticism as presented in the Introduction to the Critique of Pure Reason. Greenberg took this concept as a paradigm for modernism, viewing criticism as a process of defining the medium's own boundaries. This led him to argue that art is modern when it is pure, meaning when each artistic form limits itself strictly to what is inherent to it, without being contaminated by elements from other art forms. This article focuses on the reception of these ideas in the context of the development of contemporary art in the mid-20th century.

**Keywords:** formalism, self-criticism, modernism, Greenberg, Kant.

---

<sup>1</sup> Doutora em Filosofia e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. E-mail: rosagabriella67@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8555-7486>.

## O momento formalista

O crítico de arte estadunidense Clement Greenberg foi um dos principais teóricos da arte moderna, tendo estabelecido algumas das questões centrais que nortearam este campo entre as décadas de 1940 e 1960. Ensaios como *Vanguarda e Kitsch* (1939, 1997c) e *Rumo a um novo Laocoonte* (1940, 1997b) fazem parte da constituição do momento inaugural da crítica de arte feita nos Estados Unidos a qual, por sua vez, nasceu ao mesmo tempo que a primeira expressão plástica genuinamente norte americana, o expressionismo abstrato. Pode-se dizer que, com Greenberg, surgiu uma terminologia específica para se discutir arte moderna. De acordo com Thierry de Duve, quando em 1961, Greenberg publicou uma coletânea com seus principais ensaios, *Arte e cultura*, o livro logo tornou-se uma leitura obrigatória para todas as pessoas envolvidas de algum modo com arte, e o ensaio mais conhecido que compõe o livro, *Pintura Modernista*, tornou-se uma espécie de cânone para toda uma geração de artistas, críticos e historiadores da arte. Greenberg oferecia uma interpretação segura, ainda que simples, da história da pintura moderna, dando uma renovada credibilidade intelectual à pintura e propondo, no lugar da imagem romântica do artista como fonte instintiva da criatividade e sem laços com a história, uma estética coerente e racional (De Duve, 1997, p. 201). O estilo didático de Greenberg, suas referências à história da arte e suas análises de exposições e obras tornaram suas ideias acessíveis a um amplo público, estendendo-se a estudantes de arte e artistas iniciantes.

Para Greenberg o cubismo, assim como o impressionismo, é considerado um momento inaugural daquilo que chamamos de arte moderna (Greenberg, 1997c, p. 45-59). Não que exista unanimidade acerca do período exato da duração da arte moderna, mas se considerarmos como seu início o último quarto do século XIX, após o advento da fotografia e do cinema, a urbanização de Paris, dentre outros fatores, é inegável que em algum momento a arte ocidental, europeia, rompeu com o modelo mimético, com a perspectiva renascentista e com uma série de ideias acerca do que seria ou deveria ser a arte, para procurar outros paradigmas. Também poderíamos mencionar o romantismo, o realismo, Courbet, ou Manet, mas em seu conjunto foi o impressionismo o movimento que rompeu com o modelo geométrico da perspectiva renascentista, propondo substituí-lo por um modelo óptico, apoiado sobre as teorias das cores.

O cubismo, por sua vez, ao abolir a distinção entre figura e fundo e a delimitação dos objetos, ao usar de modo arbitrário os contrastes entre luz e sombra e, por fim, introduzindo a colagem, rompendo assim de modo radical com a perspectiva renascentista, foi o ponto de partida para o uso da grade, ou *grid*, tal como definida por Rosalind Krauss (1986, p. 9-22), adotada por praticamente todos os movimentos de vertente construtiva, bem como para os pintores que adotaram um padrão *all over*, tal como Pollock. Esta é basicamente a cronologia da arte modernista apresentada por Clement Greenberg, um dos críticos de arte mais conhecidos e influentes do século XX.

Greenberg se declarou kantiano ao longo de toda sua longa carreira, o que acabou tendo por consequência uma recepção um tanto distorcida da *Crítica da Faculdade de Julgar*, mas, por outro lado, contribuiu para que o nome de Kant tenha sobrevivido na produção crítica, ainda que negativamente. Greenberg, de fato, apresenta muitos pontos de contato com a estética de Kant na sua maneira de entender a experiência estética e o gosto.

Primeiramente, em *Vanguarda e kitsch* (1997c), Greenberg apresentou sua ideia da arte abstrata como sendo uma imitação do ato de imitar, uma tese segundo a qual ao deixar de imitar a natureza, o artista moderno passa a imitar os próprios processos de sua disciplina artística, fazendo com que os meios, ou processos, pelos quais a arte imitava a experiência passassem a ser o tema da arte: “o conteúdo deve ser dissolvido tão completamente na forma que a obra de arte ou o trabalho de literatura não pode ser reduzido no todo ou em parte a algo que não seja ele próprio” (Greenberg, 1997c, p. 29).

Em um ensaio posterior, *Rumo a um mais novo Laocoonte* (Greenberg, 1997b), afirmou que nos últimos 50 anos a arte teria alcançado “uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade” (Greenberg, 1997b, p. 53), ponderando que, a partir do século XVII, a literatura teria se tornado a expressão artística dominante, um “protótipo” que as outras modalidades artísticas passaram a imitar e assim, tanto a pintura como a escultura, que já haviam atingido um aprimoramento técnico elevado, teriam passado a reproduzir os efeitos da literatura, deixando de enfatizar a pesquisa de seus próprios meios e passando a se preocupar exclusivamente com o tema – o qual não deve ser confundido com conteúdo:

A história da pintura de vanguarda é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio, resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista. Através dessa rendição, a pintura se desembaraça não só da imitação – e com ela da literatura – como também do corolário da imitação realista, a confusão entre a pintura e a escultura (Greenberg, 1997b, p. 55).

A compreensão da evolução da pintura exposta neste artigo foi condensada, nos anos 60, em *Pintura modernista*, que passou a ser considerado o cerne do debate em torno da crítica de Greenberg. A tese central, neste artigo, é a de que cada arte teria testado uma série de normas e convenções para determinar quais lhe eram realmente essenciais, descartando as que seriam supérfluas. Neste ensaio, Greenberg apresentou sua famosa tese segundo a qual o modernismo se identifica com a autocrítica que teve início com Kant, na *Crítica da Razão Pura*. Greenberg se refere à seguinte passagem:

Um convite à razão para de novo empreender a mais difícil de suas tarefas, a do conhecimento de si mesma e da constituição que lhes assegure as pretensões legítimas e, em contrapartida, possa condenar-lhe todas as presunções infundadas (KrV A, XI-XII).

Greenberg não era um filósofo, ou comentador especializado. Embora formado em letras e capaz de ler em alemão, nunca foi um acadêmico. Sua produção foi publicada em críticas semanais em jornais, como *The Nation*, ou revistas de arte e catálogos, bem como em alguns ensaios. Assim, sua aproximação com a filosofia e suas referências a filósofos são bastante livres. Daí sua apropriação da passagem citada de Kant foi expressa no ensaio *Pintura modernista* do seguinte modo:

A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas de entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou (Greenberg, 1997a, p. 101).

Ao longo do século XIX, segundo ele, cada arte teria levado a cabo a demonstração daquilo que seria único na experiência que propicia, determinando seus procedimentos exclusivos:

Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginado ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, 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 de autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical (Greenberg, 1997a, p. 102).

Greenberg chegou a sugerir que Kant teria sido o primeiro modernista, por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios do criticismo, acreditando que a essência do modernismo consistiria “no uso característico de uma disciplina para criticar a disciplina” (Greenberg, 1997a, p. 101). Greenberg não cita com precisão qual trecho da *Crítica da razão pura* está mencionando, mas tudo leva a crer que seria o momento do *Prefácio à primeira edição* no qual Kant anuncia

que para promover seu autoconhecimento a razão deve se submeter ao tribunal da sua própria crítica da razão pura.<sup>2</sup>

Quando a concepção de arte moderna defendida por Greenberg deixou de corresponder aos anseios dos novos integrantes do mundo da arte desde o final da década de 1950 e, sobretudo a partir dos anos 1960, quando passou-se a reivindicar que a arte e a crítica se voltassem para questões sociais e políticas, como a Guerra do Vietnã, o feminismo, as lutas pelos direitos civis dos negros, dentre outros pontos que não eram contemplados por suas críticas, ele passou a ser considerado obsoleto, reacionário, e excessivamente formalista.

## A tensão entre a crítica formalista e as questões contemporâneas

A arte contemporânea pôs em xeque muitas das premissas modernistas, fazendo com que a crítica formalista, tal como aquela praticada por Greenberg passasse a soar definitivamente anacrônica, depois de seu pensamento ter sido questionado por outros críticos, teóricos e artistas para os quais preocupações acerca do gosto pareciam obsoletas. Uma das primeiras críticas contundentes ao formalismo de Greenberg foi colocada por Leo Steinberg no artigo *Outros critérios* (Steinberg, 2008., p. 79-125). É igualmente possível perceber a animosidade entre Greenberg e os estudantes de artes no volume *Estética doméstica*. A perspectiva dos artistas pode ser exemplificada pelos textos críticos publicados pelo minimalista Donald Judd, reunidos em *Complete Writings, 1959-1975*.

É bem verdade que Greenberg parecia não ter assimilado ou compreendido inteiramente as mudanças que ocorreram no mundo da arte sob a pressão do mercado e das mudanças tecnológicas e que a linguagem formalista do modernismo não dialogava satisfatoriamente com formas de arte que emergiram a partir de meados nos anos 1960, mais preocupadas com o estatuto da arte enquanto linguagem do que com a ênfase de Greenberg no aspecto puramente visual das obras. A arte conceitual, que tem seu marco teórico com o ensaio de Joseph Kosuth *Art after Philosophy*, pode ser considerada como um marco desta transição.

Sensível a estas mudanças, Greenberg mergulhou na teoria para tentar refletir sobre aquilo que percebia na arte contemporânea, passando a recorrer com frequência a Immanuel Kant, como uma arma para reforçar a estética modernista, ameaçada pela crescente influência daquilo que ele entendia como um neodadaísmo, no qual a arte, livre de pressões propriamente estéticas, passou a ser governada por questões externas à arte. Embora não mencione nomes de artistas explicitamente, exceto o de Robert Rauschenberg, Greenberg expôs suas críticas a Marcel Duchamp e aos artistas que considera seus seguidores, sobretudo aqueles que participaram da Arte Pop e do minimalismo em alguns de seus últimos ensaios, *Counter Avant-Garde* e *Looking for the Avant-Garde*.

O efeito dessas reações negativas é mais visível em seu livro *Estética doméstica*, publicado postumamente, mas ao longo de toda a sua carreira Kant foi mencionado com frequência, inclusive na sua definição acerca da essência do modernismo que seria, segundo ele, herdeira do projeto crítico de Kant, porém, o interesse mais acentuado do crítico pela estética surgiu quando a arte passou a poder ser feita a partir de qualquer objeto: Desde então, o único dispositivo capaz de apontar o que faz de algo uma obra de arte seria o teste do gosto (Greenberg, 2003, p. 15).

---

<sup>2</sup> Embora Greenberg não explicita a qual passagem se referia, Greenberg provavelmente tinha em mente a passagem referida acima, bem como à nota na qual Kant menciona a necessidade de retificar as ciências, para além da matemática e da física, que já seriam rigorosas e bem fundamentadas: “Esse mesmo espírito mostrar-se-ia também eficaz nas demais ciências. A falta desta retificação, a indiferença, a dúvida, e finalmente, a crítica severa são outros modos de pensar rigoroso. A nossa época é a época da crítica, a qual tudo tem de submeter-se. A religião, pela sua santidade, e a legislação, pela sua majestade, querem igualmente submeter-se a ela. Mas então suscitam contra elas justificadas suspeitas e não podem aspirar ao sincero respeito, que a razão só concede a quem pode sustentar o seu livre e público exame”(KrV A, XI-XII).

Além disso, ao constatar que até no caso da pintura, quando levada ao seu limite, mesmo uma tela branca passou a poder ser explicada a partir de um desenvolvimento histórico, Greenberg reconheceu que até a pintura, linguagem à qual mais se dedicou e que foi praticamente um paradigma para a sua teoria, também passara a ser um tipo de arte genérico: além de bastar ser uma tela em branco para ser uma pintura, bastaria ser uma tela em branco para ser arte (Greenberg, 2003, p. 16). Estas reflexões foram reunidas no volume *Clement Greenberg Late Writings*. Suas considerações não agradavam àqueles que não se interessavam pela continuidade da autocrítica modernista, e, além disso, muitas vezes foram mal interpretadas sendo, frequentemente, associadas à defesa de um gosto burguês ou, até aristocrático. Greenberg foi considerado autoritário e dogmático, por conferir ao seu gosto pessoal um tom de verdade absoluta.

Um das críticas mais contundentes ao caráter dogmático do formalismo de Greenberg foi feita por Leo Steinberg em *Outros critérios*, um artigo apresentado primeiramente como conferência em 1968 e publicado originalmente em 1972. Apesar de mencionar outros críticos, como Baudelaire e Roger Fry, o alvo principal de Steinberg é a crítica estadunidense, por seu reducionismo e indiferença à cultura, à expressividade, e à iconografia. Clement Greenberg seria o seu principal representante, justamente por ter elegido a autocrítica e a autodefinição como sendo a essência do modernismo o que, no caso da pintura – linguagem a qual Greenberg mais se debruçou, a pureza consistiria em assumir o caráter plano da tela.

A aproximação do campo representado ao plano de seu suporte material – tal era o grande processo kantiano de autodefinição no qual estava engajada, bem ou mal, toda pintura modernista que se respeitasse. A única coisa que a pintura pode reivindicar como própria é a cor coincidente com o fundo do plano; e sua marcha em direção à independência exige o afastamento de tudo aquilo que lhe é exterior e a insistência exclusiva em sua propriedade singular. Mesmo agora, duzentos anos depois de Kant, qualquer busca por outros objetivos torna-se desviacionista [...]. [É] certamente motivo de suspeita o fato de a evolução da pintura norte-americana da segunda metade do século XX ter de depender de uma epistemologia alemã do século XVIII (Steinberg, 2008, p. 96).

Insistindo nos limites do formalismo greenberguiano para refletir tanto sobre a arte do passado, e principalmente da arte contemporânea, além de questionar a necessidade de recorrer a Kant em defesa do modernismo, o artigo de Steinberg foi muito bem recebido pelos artistas de gerações posteriores àqueles privilegiados por Greenberg. Caindo em uma espécie de ostracismo, Greenberg foi recuperado anos mais tarde por teóricos da geração seguinte a de Steinberg que não compartilhavam compartilharam sua visão. Rosalind Krauss, Michael Fried e Yves Alain Bois, por exemplo, viram no formalismo de Greenberg uma alternativa ao psicologismo e ao existencialismo que dominavam a crítica europeia, sobretudo francesa, no mesmo período.

Por outro lado, consideravam a leitura evolutiva da história da arte defendida por Greenberg um ponto vulnerável no interior de sua obra crítica. De acordo com tal leitura, cada artista ou movimento teria explorado até os limites de sua experiência e de sua inteligência formal os constituintes específicos de sua linguagem. Assim, esta fragilidade teria se revelado quando, a partir dos anos 60, a capacidade de uma obra de tornar sua conexão com o passado imediatamente perceptível passou a se tornar cada vez mais tênue.

Rosalind Krauss e Michael Fried foram dois dos mais destacados herdeiros intelectuais de Greenberg. Segundo Krauss, o próprio Greenberg considerava o termo formalismo uma noção intelectualmente vulgar (Krauss, 1997, p. 166), mas o sentido desta classificação seria o de que ele, assim como Clive Bell e Roger Fry haviam expressado frequentemente hostilidade em relação ao conteúdo da obra de arte e sustentado que a qualidade da obra dependeria exclusivamente das relações formais.

No caso do modernismo foi precisamente sua metodologia o que pareceu importante a muitos daqueles que, como eu, começaram a escrever sobre arte no início dos anos

60. Esse método exigia lucidez. Exigia que não se falasse de nada que não pudesse designar na obra considerada. Implicava que aquilo que nosso modo de perceber a arte do presente estivesse vinculado à arte do passado. Implicava ainda o emprego de um tipo de linguagem que fosse aberto a algum tipo de verificação (Krauss, 1997, p. 166).

Michael Fried, por sua vez, ao reavaliar sua trajetória reafirmou sua adesão ao formalismo tal defendido por Greenberg, como fizera em um de seus primeiros artigos, *Three American Painters*, quando enfatizou que o desenvolvimento da pintura modernista, evidencia uma preocupação crescente com problemas e questões intrínsecos aos seus próprios meios, sendo a natureza de tais problemas e questões um problema de ordem formal. Nessa medida, a crítica formalista seria capaz de fundamentos objetivos para juízos de valor específicos, ainda que esta objetividade da crítica formalista não pretendesse ser mais do que relativa (Fried, 1998, p. 16-17).

Já Yve-Alain Bois, um dos maiores responsáveis pela revalorização do pensamento de Greenberg e, mais especificamente, do próprio formalismo, alertou ainda, ao retomar uma passagem de uma entrevista de Roland Barthes, que não se poder esquecer que próprio o formalismo não é a-histórico:

É notável o quanto se ouve repetidamente que a antipatia do formalismo pela história é congênita. Eu sempre procurei afirmar a responsabilidade histórica das formas. Graças à linguística, talvez evitemos finalmente o impasse ao qual a sociologia e a história sempre nos levaram: a redução inadequada da história a história dos referentes. Existe uma história das formas, das estruturas, dos textos, a qual tem seu tempo - ou tempos- particulares: é precisamente esta pluralidade o que parece assustar algumas pessoas (Bois, 1993, p. xii)<sup>3</sup>.

Ora, a própria ideia de autonomia da arte não é histórica? Existe obra sem significado? “Alguém seria capaz de pensar que um Mondrian, um Malevitch, ou um Rothko não significam nada? Sim, provavelmente muitas pessoas, pessoas que confundem referente com significado” (Bois, 1993, p. xxiv), mas a referencialidade do signo foi precisamente o principal *ethos* da arte mimética que a arte moderna quis questionar.

Além disso, modelos teóricos deveriam, segundo Bois, ser adotados pela sua função heurística:

Não se aplica uma teoria; conceitos devem ser forjados a partir do objeto de uma investigação ou importados de acordo com o que aquele objeto específico exige, e o principal ato teórico é definir o objeto, e não o inverso. Para definir um objeto é preciso conhecê-lo intimamente (Bois, 1993, p. xii).

## Recuperando o legado de Greenberg

Ao final de sua vida o pensamento de Greenberg voltou a ser valorizado e sua relevância para a crítica de arte permanece relevante, o que se pode constatar pela realização do *Colóquio Greenberg* no Centro Georges Pompidou em 1993, que contou com a presença de historiadores da arte internacionalmente reconhecidos, T. J. Clark, Jean Pierre Ciqui e Hubert Damish, além dos já mencionados Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois. Além disso, em 1999 foram editados e publicados por sua filha Janice Van Horne Greenberg, os seminários apresentados por ele no Bennington College em 1971. Na mesma época, John O'Brian publicou sua obra completa, composta sobretudo por críticas a exposições publicadas ao longo de décadas em jornais e periódicos. A publicação, intitulada *Clement Greenberg, The Collected Essays and Criticism*, compreende quatro volumes e suas ideias continuam a ser estudadas e debatidas.

<sup>3</sup> Bois se refere a uma entrevista de Roland Barthes por Raymond Bellour publicada no volume *On the fashion system and the structural analysis of the narrative* (1967).

O objeto central de Greenberg foi a arte modernista, a qual identificou como essencialmente autocrítica, e por isso disse ter se inspirado no Prefácio da primeira edição da *Crítica da Razão Pura*. Mas alguns anos mais tarde, Greenberg recorreu novamente a Kant e, neste segundo momento, se valeu da *Crítica da Faculdade de Julgar*, mais precisamente das seções relativas aos juízos de gosto, como as seções 13 e 14, em um contexto no qual a arte contemporânea vinha pondo em xeque muitas das premissas modernistas. Como bem observou Robert Morgan, na apresentação do volume dedicado aos últimos ensaios de Greenberg, a crítica de arte foi se transformando em uma espécie de crítica da cultura em geral, e, com isso, juízos baseados na qualidade, na originalidade ou no gosto individual, como aqueles defendidos por Greenberg, passaram a ser considerados não apenas irrelevantes como autoritários (Morgan, 2003, p. x).

É bem verdade que Greenberg parece não ter compreendido inteiramente as mudanças que ocorreram no mundo da arte sob a pressão do mercado e das mudanças tecnológicas. A linguagem formalista do modernismo não dialogava satisfatoriamente com formas de arte que emergiram a partir de meados nos anos 1960, como a arte pop, o minimalismo, ou a arte conceitual, mais preocupadas com o estatuto da arte enquanto linguagem do que com a ênfase de Greenberg no aspecto puramente visual das obras.

Greenberg começou a escrever com mais frequência sobre estética, deixando bastante de lado a crítica de arte propriamente dita. Contudo, o fato de ter resistido aos movimentos que sucederam o Expressionismo Abstrato não significa que Greenberg fosse um conservador no sentido mais radical do termo. Suas considerações não agradavam àqueles que não se interessavam pela continuidade da autocrítica modernista, e, além disso, muitas vezes foram mal interpretadas sendo, frequentemente, associadas à defesa de um gosto elitista. Greenberg foi considerado autoritário e dogmático, por conferir ao seu gosto pessoal um tom de verdade absoluta, (Morgan, 2003, p. xi) mas a questão é que, para ele, a arte era um processo contínuo e, por isso, ela sempre deveria ser julgada em relação à arte anterior e medida em relação a esta; Greenberg não via a arte moderna como uma série de rupturas incoerentes, mas como uma progressão inteligível, ideia esta que o acompanhou ao longo de toda sua carreira, mas que foi enfaticamente defendida no ensaio *Pintura Modernista* (Greenberg, 1997a, p. 101-110). Porém, ao que parece, quem estava vivendo um momento de ruptura era o próprio Greenberg.

Em 1971, ao abrir o primeiro seminário da série que proferiu no Bennington College, depois publicada sob o título *Estética doméstica*, declarou:

Penso, sim, que nos encontramos neste momento, em uma posição especialmente vantajosa para fazer algo um pouco novo, por conta do que aprendemos com a arte contemporânea nos últimos dez anos. Creio que se tornaram claras certas verdades gerais acerca da arte, as quais nenhum filósofo da estética poderia ter descoberto anteriormente (Greenberg, 2002, p. 135).

Face à arte contemporânea, que o desafiou contrariando muitas das expectativas que mantinha, a saída encontrada por Greenberg foi defender aquilo que ele entendia por qualidade: “é pela qualidade que me interessa, e a assim chamada arte avançada dos últimos dez anos colocou em pauta a questão da qualidade como nunca se fizera antes” (Greenberg, 2002, p. 135). Surpreendido pela confusão de fronteiras da arte contemporânea entre os limites de cada linguagem, confusão entre erudito e popular etc., Greenberg viu como única alternativa o exercício do gosto porque para ele, a despeito das aparências, não poderia haver confusão quanto ao valor: uma obra é ou não é boa (Greenberg, 2002, p. 153).

A qualidade da arte para ele seria diretamente proporcional à densidade da decisão que tomada para que ela fosse feita, e boa parte dessa densidade seria gerada pela pressão da resistência imposta pelas convenções de um determinado meio (Greenberg, 2002, p. 95). O que chama a atenção é o fato de Greenberg ter continuado a julgar a arte contemporânea segundo sua perspectiva formalista, sem se dar conta de que seu discurso não era pertinente para tratar

de fenômenos artísticos que tinham uma natureza inteiramente diferente daquela manifestada pelo modernismo. Apesar de todas as outras intenções da arte contemporânea, Greenberg continuou insistindo na ideia de que a experiência estética deveria ser experimentada do mesmo modo que a arte moderna.

A ideia de qualidade no pensamento de Greenberg pode ser relacionada com a posição assumida por ele no âmbito da estética, quando procurou se situar na discussão acerca da subjetividade ou objetividade dos juízos de gosto. Defendendo a segunda posição, inferiu que o gosto que prevalece e forma um consenso ao longo do tempo acerca de quais as melhores obras é o gosto das pessoas que realmente se dedicam a julgar a arte, aquelas que exercitam este tipo de juízo e, portanto, estão aptas para isso. Ora, é evidente que, por mais abstrata que a palavra “qualidade” possa ser, esse ponto-de-vista custou caro a Greenberg e, em grande parte, estimulou sua fama de arrogante, pois o critério da qualidade parece se associar a uma série de limitações quanto a coisas que não poderiam receber este rótulo, e proibições não são bem-vindas na arte contemporânea.

Segundo Serge Guilbaut, a questão definitiva em torno da qual poderíamos discutir a falência ou o sucesso do modernismo seria a sua relação com a cultura de massa, e qualquer tentativa séria de considerar esta questão precisa levar Greenberg em conta, na medida em que ele forneceu um dos mais influentes enquadramentos teóricos tanto para a pintura modernista, como para o fenômeno da vanguarda. Historicamente, o significado de Clement Greenberg repousa sobre o fato dele ter analisado uma preocupação profunda, compartilhada por muitos intelectuais de esquerda na década de 1940: a necessidade de uma resistência e de uma negação modernistas ao positivismo da sociedade de consumo. A uniformidade que tanto a cultura que o *kitsch* (propagado pelo capitalismo) como a arte difundida como propaganda financiada por regimes autoritários simbolizavam tinha de ser criticada para proteger a liberdade que ambos os sistemas negavam (Guilbaut, 1983, p. 34).

A rejeição de Greenberg à arte produzida após os anos 1960 deu continuidade às suas críticas ao *kitsch*. Em 1968, ao ministrar uma conferência posteriormente publicada como artigo com o título *Avant Garde Attitudes: New Art in the Sixties* (Greenberg, 1995, p. 292-303), Greenberg concluiu que a vanguarda já não o chocava mais e que já havia se tornado o *mainstream*, algo aceito por toda a sociedade, algo assimilado de uma maneira praticamente institucional, atribuindo a decadência do expressionismo abstrato o fato de ter surgido um espaço no qual a arte pop havia se tornado possível. Para ele, a popularidade e a falta de qualidade do expressionismo abstrato no seu estágio terminal criaram as condições para o que aconteceu e para o tipo de arte que, nos anos 60, o substituiu. Segundo sua análise, a arte pop seria excessivamente fácil e familiar e, por isso, não representava nenhum desafio para o gosto tendo, tendo assim, se difundido rapidamente e, logo, se desgastado (Greenberg, 1995, p. 297).

A falência da arte pop seria uma consequência da excessiva obviedade das suas formas e os artistas que a sucederam teriam tentado remediar esta situação por meio de artifícios para tornar a arte “difícil”. Isso apenas reforçaria a ligação entre a *Novelty Art* e a Pop. *Novelty Art*, segundo ele, é aquela que mascara a banalidade da Pop mostrando-se extravagante e hermética:

A ideia de difícil é evocada por uma fila de caixas, por um simples bastão, por uma pilha de lixo, por projetos de paisagismo, pelo plano de uma trincheira cavada ao longo de centenas de milhas, por uma porta entreaberta, por uma parede branca, enfim... (Greenberg, 1995, p. 302).

Como se a dificuldade em considerar algo arte fosse igual à dificuldade em se experimentar pela primeira vez uma obra de arte profundamente original, como se uma dificuldade esteticamente extrínseca, meramente fenomenal ou conceitual pudesse reduzir a diferença entre bom e mau na arte a ponto de tornar-se irrelevante. Em suma, Greenberg usou os adjetivos como banal, superficial, irrelevante, artisticamente insignificante, para falar da arte contemporânea (Greenberg, 2003, p. 7) Ainda assim, os ensaios reunidos no livro *Arte e cultura*

tornaram-se um *best-seller* entre os artistas logo que foi publicado, em 1961 e, sobretudo, o ensaio *Pintura modernista* (Greenberg, 1997a, p. 101-110) se transformou numa espécie de *Organon* da estética para toda uma geração, mesmo para aqueles que o rejeitavam. Afinal de contas, Greenberg forneceu uma explicação coerente para a pintura moderna e para o Expressionismo Abstrato, apesar de suas considerações acerca da arte realizada no período subsequente não terem sido bem acolhidas.

Em *Counter-Avant-Garde* (Greenberg 2003, p. 5-18), Greenberg afirmou que aquilo que havia de novo na arte em termos fenomênicos, configuracionais e físicos evidenciava muito pouco de novidade propriamente artística ou estética, constatando que, na arte do passado a novidade fenomênica coincidia com a novidade genuinamente artística, mas que esta equação teria se perdido. Aquilo que a arte vinha apresentando como novidade nos anos 70 era, a seus olhos, uma banalização do que já havia sido feito: Duchamp já havia mostrado que a diferença entre arte e não arte era convencional e, desde então, ficara claro que tudo poderia ser experimentado esteticamente e que tudo o que pode ser experimentado esteticamente poderia ser experimentado como arte (Greenberg, 2003, p. 11). Duchamp já teria provado que a noção de arte não significava uma habilidade do fazer, mas um ato de distanciamento mental que poderia ser executado mesmo sem a percepção. Este teria sido o início de algo que se poderia chamar de arte em geral, ou de arte em um sentido ampliado.

O feito de Duchamp teria consistido, segundo Greenberg, em ter mostrado que para ser arte, basta que algo se coloque numa situação artística formalizada, sem tentar satisfazer expectativas. Desde Duchamp, este teria se tornado o estereótipo da arte de vanguarda e isso teria chamado a atenção para algo banal e que para Greenberg não era capaz de enriquecer a experiência estética. A surpresa, que para ele era um fator essencial na satisfação das expectativas estéticas mais básicas, passara a ser concebida apenas em relação a coisas não-estéticas, derivando do fato de apresentar como arte algo que usualmente não é considerado como tal: uma roda de bicicleta, um urinol, a pressão atmosférica medida ao mesmo tempo em diferentes lugares, a representação de objetos em materiais ou escalas incongruentes... Enfim, Duchamp poderia atrair a atenção do público para algo banal, mas este algo não se tornava mais interessante por estar em um contexto artístico. E isso teria aberto espaço para arte mal formalizada, pois as expectativas estéticas às quais este tipo de arte “por decreto” se dirigem são, usualmente, rudimentares. Daí Greenberg não considerar Duchamp um grande artista e, sim, um fenômeno cultural relevante, pois a questão da arte não deveria ser, simplesmente, ampliar os limites daquilo que pode ser considerado arte, mas aumentar o repertório daquilo que pode ser considerado boa arte: Isso é o que significava estender os limites da arte para a vanguarda clássica. As vanguardas históricas estavam interessadas em qualidade, em dar reconhecimento a um tipo de arte capaz de mobilizar as pessoas, o que a mera formalização da arte, colocar um objeto inusitado num contexto artístico não seria capaz de fazer.

Para Greenberg, o que poderia haver de atraente na arte contemporânea, associada a essa vanguarda “mais acessível”, não teria nada a ver com a qualidade: seu interesse poderia ser histórico, cultural, teórico, mas não estético (Greenberg, 2003, p. 7). Ela significaria um desafio maior para o entendimento que para o gosto. Segundo o crítico, os futuristas descobriram a vanguarda, mas coube a Duchamp criar o “vanguardismo” (*avant-gardisme*) (Greenberg, 2003, p. 7). Com este, o choque, o escândalo, a mistificação e a confusão teriam sido tomados como fins neles mesmos e deixando de ser evitados como efeitos colaterais das inovações na arte. Um tipo de impacto que diria mais respeito às expectativas culturais e sociais do que face ao gosto, o que só poderia representar um empobrecimento da noção de vanguarda.

## Referências

- BOIS, Y-A. Resisting black mail. In: BOIS, Yve-Alain. *Paint as model*. Cambridge, MA: MIT Press, 1993. p. xi-xxix.
- DE DUVE, T. *Kant after Duchamp*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- FRIED, M. An introduction to my art criticism. In: FRIED, Michael. *Art and objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 1-74.
- GREENBERG, C. *Estética doméstica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GREENBERG, C. Avant-garde attitudes: new art in the sixties. In: O'BRIAN, John (Org.). *Clement Greenberg – collected essays and criticism*, v. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. p. 292-303.
- GREENBERG, C. Counter-avant-garde. In: MORGAN, Robert (Ed.). *Clement Greenberg late writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 5-18.
- GREENBERG, C. Pintura modernista. In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997a. p. 101-110.
- GREENBERG, C. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997b. p. 45-59.
- GREENBERG, C. Vanguarda e kitsch. In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997c. p. 27-43.
- GUILBAUT, S. *How New York stole the idea of modern art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- KRAUSS, R. Grids. In: KRAUSS, Rosalind. *The originality of avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, MA: MIT Press, 1986. p. 8-22.
- KRAUSS, R. Uma visão do modernismo. In: FERREIRA, Gloria; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar, 1997. p. 163-174.
- MORGAN, R. C. The crux of modernism. In: MORGAN, Robert C. (Ed.). *Clement Greenberg late writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. ix-xxvi.
- STEINBERG, L. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.