

## ENTRE A HISTÓRIA E A CRÍTICA

Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

Instituto de Artes/ Caixa Postal nº 6159

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

13083970 – Campinas – SP - Brasil

mfmcouto@iar.unicamp.br

**resumo:** Meu texto tem por objetivo refletir sobre a relação entre a prática da crítica de arte e a escrita da história, tomando como exemplo dois críticos de arte que, em contextos e épocas distintos, tornaram-se atores incontornáveis do meio artístico no qual atuaram e influíram decisivamente na narrativa historiográfica de seu país. Pretendo, com isso, analisar a construção e a derrocada de modelos e paradigmas, assim como a criação de mitos e conceitos importantes para a historiografia da arte moderna e contemporânea.

**palavras-chave:** crítica de arte, arte moderna, arte contemporânea

**abstract:** *My paper has the objective of reflecting upon the relationship between art criticism practice and history writing, using as example two art critics who, in different contexts and epochs, became essential actors in their artistic milieu over which they acted and played influential roles in their country's historiographic narrative. I intend, with this work, to analyze the construction and obliteration of models and paradigms, as well as the creation of myths and concepts important to modern and contemporary art historiography.*

**key-word:** *art criticism, modern art, contemporary art*

Em 1966, John Latham, artista e professor da St. Martins School of Art, retira da biblioteca da escola uma cópia do livro *Arte e Cultura* de Clement Greenberg e convida alunos e colegas para sessões de mastigação: cada pessoa deveria escolher uma página do livro, arrancá-la, mastigá-la e cuspir o resultado em um receptáculo preparado para aquele fim. Em seguida, Latham misturou a pasta em um líquido com uma série de produtos químicos aos quais adicionou levedo e esperou por sua decomposição, que demorou vários meses. Após receber cartas de advertência da biblioteca, reclamando a devolução do livro, Latham entregou essa mistura em seu lugar. Seu contrato de trabalho com a instituição não foi renovado. Atualmente, a “obra”/maleta de

Latham, contendo um exemplar do livro, a correspondência trocada entre o artista e a escola, os frascos e produtos químicos usados na ação encontra-se no MoMA e tornou-se o registro de um trabalho de caráter conceitual que visava questionar os paradigmas greenberguianos de análise da arte moderna e contemporânea.

Três anos mais tarde, em 1969, Joseph Kosuth publica, nos Estados Unidos, “A arte depois da filosofia”, texto que marcou época e é considerado um dos manifestos da arte conceitual. Nele, Kosuth busca separar o campo da estética do domínio da arte e não hesita em tecer diversos comentários irônicos e negativos em relação a Greenberg, à arte formalista e à sua crítica correspondente. A seu ver, “a arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, literalmente falando, pode-se razoavelmente afirmar que sua condição artística é tão mínima que, para todos os efeitos funcionais, não é arte, mas sim meros exercícios de estética”.<sup>1</sup> Greenberg, por sua vez, “é o crítico do gosto. Atrás de cada uma de suas decisões se esconde seu gosto. E o que reflete seu gosto? O período de sua consolidação como crítico, o período real para ele: os anos cinqüenta”. Diferentemente de Greenberg, Kosuth defende que o verdadeiro artista contemporâneo deveria libertar-se por completo de preocupações de caráter morfológico e questionar a natureza da arte e sua função. Sobre esse assunto, ele é categórico:

a validade da arte não está ligada à apresentação de experiências visuais ou quaisquer outras. (...) Se alguém está investigando a natureza da pintura, não está investigando a natureza da arte. (...) Os artistas questionam a natureza da arte ao apresentar novas proposições quanto à sua natureza. E, ao fazer isso não pode haver preocupação com a linguagem gasta da arte tradicional.<sup>2</sup>

Na segunda metade dos anos 1960, a teoria modernista de Greenberg tornara-se portanto emblemática de um pensamento de difícil aplicação no presente, fundado na noção de progresso e na valorização do estritamente visual nas artes plásticas. Ao identificar como característica principal da arte moderna sua progressiva rejeição de todas as convenções históricas para lidar apenas com os constituintes específicos de cada meio e ao tentar inserir a produção de vanguarda na continuidade da grande tradição pictórica,

Greenberg aderiu a uma concepção evolutiva e linear da história da arte, elaborada inicialmente pelos pioneiros da modernidade, como Mondrian, a qual se revelou problemática quando confrontada às manifestações artísticas dos anos 1960. Na realidade, se a arte norte-americana dos anos 1950, em especial o expressionismo abstrato, parecia encaixar-se com perfeição na explicação por ele proposta, diferentes tendências artísticas que surgiram em seguida, como o minimalismo, a *pop art* ou ainda a arte conceitual, promoveram o colapso dos paradigmas modernistas. Greenberg, porém, pouco alterou sua visão e não hesitou em promover “excomunhões” em seus textos dos anos 1960 e posteriores, rejeitando publicamente o trabalho de alguns artistas e criticando abertamente alguns movimentos contemporâneos, que, em sua opinião, buscavam apenas escandalizar e chocar o público.

Naquele momento, ele acreditava que “um novo episódio na evolução” da arte abstrata norte-americana vinha se dando através da obra de artistas que, ao invés de repudiar as melhores realizações do expressionismo abstrato, procuravam renová-lo, imprimir-lhe um novo frescor. Dentre os maiores nomes dessa nova geração que aprendera com o expressionismo abstrato e que parecia disposta a “prolongar a empreitada modernista de autodefinição da arte”, estavam Helen Frankenthaler, Sam Francis, Jules Olitsky e Kenneth Noland.

Uma de suas exclusões mais célebres da “categoria moderno” foi a da obra de Marcel Duchamp, cuja repercussão, nos Estados Unidos, atingira seu ápice nesse período por meio dos artistas conceituais (Kosuth reporta-se constantemente a Duchamp no texto citado). Até sua morte, em 1994, o crítico norte-americano não se cansaria de alertar para o perigo da primazia da idéia no processo artístico - cuja origem ele remontava a Duchamp -, considerando-a um ataque às mais altas ambições que deveriam reger a melhor arte em todos os tempos. “A primeira investida frontal contra o ‘formalismo’ surgida no seio da vanguarda, ou do que era conhecido como tal, foi a de Duchamp e do dadá, e ela se firmou imediatamente como *rebaixamento de aspirações*”, afirmou Greenberg em 1972.<sup>3</sup> Da mesma forma, nem todos os movimentos das vanguardas históricas receberam a devida atenção de Greenberg. A influência

dos surrealistas na obra dos artistas norte-americanos dos anos 1950, por exemplo, não foi por ele desenvolvida, talvez porque rejeitasse o forte apego ao literário predominante no movimento francês.

Ao lermos seus textos, hoje, e reconhecermos seus “erros” em relação à produção dos anos 1960, sua leitura seletiva da arte do passado e o teor normativo de sua narrativa talvez nos indaguemos sobre as razões de seu sucesso e renome no meio artístico norte-americano e internacional de então. Na realidade, mesmo aqueles que denunciam o dogmatismo da teoria modernista e as limitações do formalismo, reconhecem a qualidade de sua crítica, que se caracterizava por uma preocupação de afastar-se da escrita jornalística e de instaurar uma nova disciplina profissional. Enquanto no jornalismo, via de regra, celebrava-se o artista, sua genialidade e os fatos mais importantes de sua biografia, Greenberg voltava-se para a análise das obras enquanto tais, procurando elucidar sua concepção. Seu método implicava um diálogo constante com a obra de arte e compreendia “a análise como um exercício de humildade”, apresentando-se como uma alternativa efetiva contra “a lamúria psicologizante da crítica existencialista dos anos 1950”, nos dizeres de Rosalind Krauss, uma de suas antagonistas.<sup>4</sup>

Obrigado a fazer escolhas e a tomar partido, Greenberg revelou-se um verdadeiro descobridor de talentos, sendo um dos primeiros, por exemplo, a escrever sobre Jackson Pollock e a formular conceitos que auxiliassem na compreensão de sua obra. Além disso, ele foi um personagem chave na valorização do trabalho de alguns artistas europeus nos Estados Unidos, dentre os quais podemos citar Matisse e seus *papiers decoupés* e o último Monet, quando na França a produção mais recente do primeiro era ainda pouco conhecida e a do segundo caíra no esquecimento. Na opinião de Rodrigo Naves, autor do prefácio para a tradução para o português de seu livro *Arte e cultura – aquele mastigado por Latham e seus amigos -*, “poucos críticos acertaram tanto quanto Greenberg. (...) Ele era um craque no que se propunha a fazer. Poucos críticos tiveram a capacidade de, como ele, se deter nos elementos fundamentais de uma obra de arte, revelando-nos sua coerência e novidade”.<sup>5</sup>

Na concepção de Greenberg, ao crítico era exigido ater-se ao que via, “não falar nada que não se pudesse designar na obra considerada”, e ter como meta final a descrição tão objetiva quanto possível das qualidades formais de cada obra e das reações por ela suscitadas. Somente da experiência direta da obra de arte poderia derivar o julgamento crítico; à ela deveriam se subordinar precisões históricas e conhecimentos teóricos. Entretanto, seria errôneo concluir que Greenberg, enquanto crítico, procurasse esconder seus sentimentos ou mostrar-se imparcial. A objetividade almejada em sua análise refere-se à descrição das reações suscitadas pela obra. Tal como Baudelaire, Greenberg almejava realizar uma crítica de arte que, embora partindo de um ponto de vista determinado, abrisse os horizontes do leitor. A seu ver, o verdadeiro crítico era aquele que procurava

mostrar, tanto na arte contemporânea como na arte do passado, o que ele prefere, contrapondo-o ao que não prefere e, de certo modo, convidar o leitor a ver se está de acordo com ele. (...) Não digo: ‘Concordem, porque sou eu que estou dizendo’, e sim: ‘Olhem a arte de que estou falando, e vejam se estão ou não de acordo comigo’. As palavras não bastam, é preciso olhar. (...) As pessoas mais enfadonhas são as que não tem opiniões ou que não as exprimem. É a mesma coisa com relação aos críticos de arte; eles devem dizer do que gostam, do que não gostam, o que acham bom etc...”<sup>6</sup>

Ressalto desde já que não se trata, aqui, de defender a atualidade do formalismo e tomar Greenberg como modelo, embora concorde com a posição defendida por alguns historiadores brasileiros sobre a necessidade de pensarmos nossa produção contemporânea a partir de sua relação com nossa arte moderna, de refletirmos sobre os vínculos existentes entre esses dois momentos.<sup>7</sup> Em textos anteriores, discuti as razões que levaram à rejeição da teoria modernista por parte de seus antigos admiradores, assim como analisei o distanciamento de Greenberg em relação à arte contemporânea produzida então nos Estados Unidos. Ao contrário de Rodrigo Naves, penso porém que “o ressentimento em relação a Greenberg” não se dá apenas em função das posições que ele assumiu na década de 1960. Sua leitura da arte moderna, como bem analisou Rosalind Krauss em diversas ocasiões, é igualmente restritiva.<sup>8</sup> No catálogo da exposição *L’informe: mode d’emploi*, realizada em

1996 no Centro Georges Pompidou, Krauss e Yve Alain-Bois recorreram à definição de *informe* proposta por Georges Bataille com o propósito de derrubar alguns dos mitos fundadores da interpretação formalista do modernismo, buscando, por exemplo, rever a concepção greenberguiana de que a vanguarda atuou como “um anjo vindo liberar a cultura de sua tentação kitsch”, e apontando que, desde sua origem, o kitsch jamais foi completamente estranho à arte moderna.<sup>9</sup>

Ainda sobre esse assunto, creio ser elucidativo reproduzir dois depoimentos que apontam algumas das limitações da crítica formalista. Em “Outros critérios”, texto publicado em 1972, Leo Steinberg afirma:

Estou sempre em permanente oposição ao chamado formalismo não porque duvide da necessidade de análise formal, ou do valor positivo do trabalho feito por críticos formalistas sérios. Mas porque desconfio de suas certezas, de seus aparatos de quantificação, de sua indiferença farisaica àquela parcela de expressão artística que suas ferramentas não medem. Desagrada-me acima de tudo a sua postura proibitória - a atitude que consiste em dizer a um artista o que ele não deve fazer, e ao espectador o que ele não deve ver.<sup>10</sup>

Anos mais tarde, em outro contexto, Jean-Pierre Criqui discorreria sobre a impossibilidade de uma análise puramente formal servir para a compreensão da arte contemporânea:

Quando fala das obras que aprecia, Greenberg se distingue pela minúcia que põe na análise - ele diria sem dúvida a descrição - dos efeitos formal-ópticos que elas propõem a seu olhar. Essa qualidade de atenção, seja qual for a parcialidade das conclusões que acarreta, constitui o que deve nele ser absolutamente preservado. Mas também ultrapassado: em outras palavras, é preciso saber deslocar sua atenção para outros domínios. Pois é um fato que a experiência da arte pode residir hoje na apreensão de uma rede de relações suscitada pela intervenção do artista.<sup>11</sup>

Dentro dessa mesma linha de pensamento, Hans Belting já demonstrou, de forma contundente, o quanto a crise do modernismo no campo das artes, deflagrada nos anos 1960, afetou a escrita da história, abalando nossa confiança em uma narrativa que oferecia uma visão teleológica de seu objeto de estudo. “Hoje, não apenas a arte parece diferente; também nosso discurso

sobre a arte tomou outra direção”, afirmou em seu livro *O fim da história da arte. Uma revisão 10 anos depois*.<sup>12</sup> Nessa nova direção, pretensões universalistas ou explicações dogmáticas não mais fazem sentido. Em sua análise, Belting ressaltou o quanto a cultura institucional do modernismo – que adotara o progresso como um programa e se comprazia na descrição de mudanças de estilo de um período para outro -, propiciou a consolidação de uma tradição narrativa que buscava apresentar “a arte como um sistema coerente e a história da arte como sua seqüência ideal”. A arte moderna, afirma, “sempre foi mais do que uma prática artística; foi também um modelo que permitiu à história da arte estabelecer uma progressão linear e ordenada” de seu objeto de estudo. Com esse espírito, Belting não se furtou de criticar aqueles “que se colocam contra qualquer coisa que não se [adapte] a sua própria experiência artística”, indagando se eles se engajam verdadeiramente na análise do fenômeno artístico ou se apenas tentam se defender contra o fluxo desordenado dos eventos.

Pretendo, porém, refletir, ainda que brevemente, sobre a relação entre a prática da crítica e a escrita da história, ressaltando o quanto a primeira pode interferir na construção da segunda. Alguns críticos de arte tornaram-se, de fato, atores incontornáveis do cenário artístico no qual atuaram e isso não somente em função de seus acertos. Entender as razões que levaram alguns deles a proferir julgamentos peremptórios, a postular convenções e diretrizes e promover excomunhões pode nos levar a compreender a produção artística daquele período de forma mais abrangente e, em especial, nos auxiliar a melhor analisar o sistema de arte no qual este crítico se inseria. Nesse sentido, volto novamente ao texto de Rodrigo Naves sobre Greenberg, para destacar agora uma passagem na qual ele alude a essa questão:

Só quem conviveu com um meio de arte precário e indolente – o nosso, por exemplo – pode ter a exata dimensão da importância de uma figura como Greenberg. Pois não se tratava apenas de ter o olho afiado e saber converter adequadamente suas avaliações em argumento. Era preciso ter a coragem de emitir seus juízos com franqueza, e isso num ambiente em que as relações pessoais tinham ainda seu peso. (...) Tratava-se ante de apresentar como valor e

qualidade uma atividade que não pode prescindir deles e que ainda não alcançar nos Estados Unidos um estatuto adequado.<sup>13</sup>

No Brasil, poderíamos citar, como exemplo de uma atuação decisiva no campo da crítica – e que marcou nossa história - o caso de Mário de Andrade,<sup>14</sup> que se tornou um dos personagens-chave na virada nacionalista do modernismo brasileiro ao tomar para si a tarefa de defender a independência absoluta da arte produzida no país e de definir quais seriam as formas de expressão artística mais adequadas a nossa realidade. Contrário à busca de uma linguagem universal característica das vanguardas, Mário de Andrade acreditava que o verdadeiro artista - fosse ele pintor, escritor ou músico - deveria ser o representante de uma cultura local. Nesse sentido, rejeitava com vigor a pura expressão do gênio criador, o experimentalismo gratuito e o formalismo acentuado das correntes abstratas. Em suas análises, evidenciava a necessidade de comunicação da obra de arte e preconizava a utilização, pelo artista culto, de temas folclóricos e populares como forma de suprimir o abismo existente entre arte erudita e popular, entre as elites dominantes e o povo.

Preocupado em elaborar uma definição de arte moderna que conciliasse critérios de natureza social e estética, clamava por uma arte ao alcance do público, “uma arte que implicasse ao mesmo tempo uma liberação em relação à escravidão acadêmica, e uma disciplina que desarmasse os espíritos mais conservadores” e que impedisse que a arte “desaparecesse sob a inflação do eu”.<sup>15</sup> Em “O artista e o artesão”, tema da aula inaugural de seus cursos de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal, em 1938, Mário revela sua preocupação com a dimensão artesanal envolvida na arte, acreditando que residia aí o elemento socializante do trabalho do artista.<sup>16</sup> O completo domínio, pelo artista, de seus instrumentos de trabalho, lhe proporcionaria uma firmeza moral capaz de levá-lo a superar o individualismo exacerbado dos tempos modernos. Tal superação, a seu ver, só seria plenamente alcançada por meio da submissão do artista aos ideais da coletividade - o que implicava uma renúncia a pesquisas formais de interesse individual - e por meio de um respeito às determinações de ordem material da arte - no caso de um pintor à “realidade do quadro”.

A arte, acreditava Mário de Andrade é uma expressão interessada da sociedade e deve ter uma função maior do que a simples criação do belo ou expressão do subjetivo. Valorizando a dimensão ética do processo criador, pregava que qualquer “desvio individualista” deveria ser reprimido pois “é a obra, e não o artista, o critério de definição da arte”. Nessa ótica, o tema tem valor primordial e representa uma mensagem imprescindível. Como afirma Eduardo Jardim de Moraes em estudo dedicado ao escritor, “a obra do teórico Mário de Andrade é um esforço para pôr em xeque a doutrina romântica do gênio e sublinhar a função da arte na vida das coletividades”.<sup>17</sup> O núcleo de sua teoria da arte, ainda segundo Moraes, reside na “afirmação da dimensão integradora e social da arte aliada a um conceito de técnica artística baseado no respeito às exigências materiais nela contidas”.<sup>18</sup>

Nos anos 1930, Mário elege Cândido Portinari como o artista moderno por excelência por conseguir conjugar sua visão humanista e seu interesse por questões sociais a uma intensa pesquisa plástica. Em ensaio datado de 1939, quando o artista já desfrutava de fama nacional devido ao prêmio recebido na Exposição Internacional de Arte Moderna organizada pelo Instituto Carnegie de Pittsburgh, o crítico louva sua “instintiva humanidade”, que “não lhe permite perder-se em virtuosismos” ou em “fantasias pessoais excitantes”, definindo-o como “o mais moderno dos antigos”, um “buscador inquieto e constante”, porém “dono de um saber técnico tradicional”. Ele é um “modelo de artista integralmente dedicado à sua arte”, um “vigoroso exemplo moral”, para quem “não tem interesse a originalidade só pelo gosto de ser original”.<sup>19</sup> Simultaneamente, Mário empenhou-se em descobrir nos monumentos brasileiros do passado traços de insubordinação contra a Metrópole. Estudo de sua autoria publicado nessa época lança um novo olhar sobre o barroco colonial, celebrando a originalidade de Aleijadinho e enfatizando o quanto seu trabalho não fora contaminado pelo *savoir-faire* europeu.

Até o final de sua vida, Mário de Andrade continuou a considerar a arte uma força viva da sociedade e a defender a produção de uma arte brasileira autônoma e voltada para o coletivo. Em sua célebre conferência sobre o modernismo brasileiro pronunciada em 1942, ele deplorou o ímpeto destrutivo

do movimento que ajudara a fundar e falou sobre a importância da função social da arte, afirmando crer que:

[nós] modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão momentâneo como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar para depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, dum coisa não participamos: o melhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.<sup>20</sup>

Mário de Andrade morre em fevereiro de 1945, meses antes do fim o governo totalitário de Getúlio Vargas. Suas idéias, porém, sobreviveram à sua morte, já que a arte brasileira, ao longo dos anos 1940, seguiu seu rumo buscando sua independência em face dos pólos hegemônicos europeus e desprezando as experiências das vanguardas do século XX sobre a autonomia dos elementos pictóricos. A busca de uma “arte de tema brasileiro vista com olhos brasileiros”, busca esta essencial ao ideário modernista, era ainda considerada por muitos como válida ou mesmo de fundamental importância.

## **Conclusão**

Assim como já afirmou Mônica Zielinsky, entendo que o crítico deva ser “capaz de compreender em profundidade os efeitos de uma mediação da arte em contextos determinados e identificar o caráter de suas especificidades circunstanciais”.<sup>21</sup> Erroneamente tomado por alguém que completa o texto artístico, o crítico, conforme aponta Hal Foster, “escreve para um outro que analisa e supervisiona o significado de seu trabalho, o qual existe como signo e sintoma de seu próprio tempo”.<sup>22</sup> Em alguns momentos, porém, como vimos aqui, seu apego a determinados critérios de julgamento impede-lhe de aceitar experiências artísticas que fujam dos padrões já estabelecidos ou que sejam inteiramente alheias ao credo que ele professa. Os exemplos desses “descompassos” com a história de seu próprio tempo são numerosos e o caso de Clement Greenberg ou de Mário de Andrade são apenas dois deles. Evidentemente, não devemos descartar o quanto posições ideológicas ou políticas firmes podem obstruir nosso olhar.

Gostaria, porém, de terminar minha comunicação com uma longa citação de um texto que trata dos “sacrifícios” exigidos do público (aqui entendido de maneira ampla, podendo ser composto de artistas, marchands, críticos e leigos) para compreender em toda a sua extensão os propósitos de uma arte “nova”, na ausência de padrões convencionais. Em *A arte contemporânea e a situação de seu público*, Steinberg relata o quanto lhe custou compreender o significado do trabalho de Jasper Johns, pois, para tanto, teve que duvidar da validade de seu esquema interpretativo. A citação diz respeito às possíveis razões que levam o crítico a rejeitar de imediato aquilo que não conhece:

Quando uma obra de arte nova, e aparentemente incompreensível, acabou de aparecer em cena, ouvimos sempre falar do crítico perspicaz que a proclamou logo como uma nova realidade, ou do colecionador que nela reconheceu uma oportunidade de um grande investimento. Por outro lado, gostaria de falar pelos que não a compreenderam. Quando confrontadas com uma nova obra de arte, as pessoas podem sentir-se excluídas de algo de que acreditavam fazer parte integrante – um sentimento de ser frustrado ou privado de alguma coisa. (...) Há um sentimento de perda, de exílio repentino, de algo que foi voluntariamente negado – às vezes o sentimento de que a cultura ou experiência acumulada sofre uma irremediável desvalorização, deixando a pessoa exposta à privação espiritual. (...) Tal sentimento de perda ou de espanto é muito freqüentemente descrito como apenas como um fracasso da apreciação estética, ou uma inabilidade para se perceber os valores positivos de uma experiência nova. (...) Mas suponhamos que se descreva esta resistência como uma dificuldade em acompanhar os sacrifícios de uma outra pessoa, ou o ritmo de seu sacrifício. (...) Tendo seus próprios ideais, [o crítico] não estava preparado para sacrificar as coisas que o [artista] tinha descartado.<sup>23</sup>

---

<sup>1</sup> KOSUTH, Joseph. “Arte depois da filosofia”. *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, nº 1, 1976.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> GREENBERG, Clement. “A necessidade do formalismo”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997, p. 128. Publicado originalmente in *New Literary History*, vol. III, 1971-72.

<sup>4</sup> KRAUSS, Rosalind. “Uma visão do modernismo”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *op. cit.*, p. 167. Artigo publicado originalmente in *Artforum*, setembro de 1972. Ressalto que neste artigo Krauss não só relata as razões de sua adesão inicial ao modernismo como discorre sobre suas divergências em relação à teoria greenberguiana.

<sup>5</sup> NAVES, Rodrigo. “As duas vidas de Clement Greenberg”. *O vento e o moinho. Ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 146-161. Texto publicado originalmente como prefácio para GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1006.

<sup>6</sup> Entrevista com Ana Hindry. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *op. cit.*, p. 145. Entrevista realizada em Nova York em 17 de maio de 1993. Perguntado ainda sobre qual conselho daria a um jovem crítico, Greenberg respondeu: “Olhar de novo, olhar sempre... tantas coisas quanto possível.”

<sup>7</sup> Sônia Salzstein, por exemplo, em artigo no qual discute as transformações na esfera da crítica e suas características atuais e condena o fato de que “grande parte dos ensaios produzidos sobre arte contemporânea no meio internacional nas últimas décadas surgiu em catálogos de exposições”, afirma referindo-se a um contexto mais amplo: “É inquietante que a maior parte desses textos demonstre cada vez menos interesse não só pelo passado remoto da arte moderna, mas também pelo passado recente desta, que não se interesse em confrontar trabalhos contemporâneos com certas referências históricas da modernidade, de modo a revelar uma capacidade interpretativa mais generosa e algum esforço de síntese”. In: SALZTEIN, Sônia. “Transformações na esfera da crítica”. *Ars. Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP*, nº 1, 2003, pp. 83-89.

<sup>8</sup> Ver, a esse respeito, entre outros, KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 e, da mesma autora, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.) e Londres: The MIT Press, 1986.

<sup>9</sup> BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. *L’informe: mode d’emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

<sup>10</sup> STEINBERG, Steinberg. “Outros critérios”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *op. cit.*, p. 183. Artigo publicado in STEINBERG, Leo. *Other criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Oxford: University Press, 1972, pp. 55-91. Este livro foi recentemente traduzido para o português pela Cosac Naify.

<sup>11</sup> CRIQUI, Jean-Pierre. “O modernismo e a Via Láctea (Nota sobre Clement Greenberg)”. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *op. cit.*, p. 240.

<sup>12</sup> BELTING, Hans. *O fim da história da arte. Uma revisão 10 anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>13</sup> NAVES, Rodrigo. *Op. Cit.* p. 149.

<sup>14</sup> Escolho propositalmente Mário de Andrade e não Mário Pedrosa pois entendo que os textos do primeiro vêm sendo recorrentemente analisados e sua atuação constantemente reavaliada pelo meio intelectual brasileiro. Cito, entre outros estudos recentes de destaque, os livros de Eduardo Jardim de Moraes (*Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade*) e de Tadeu Chiarelli (*Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mário de Andrade*), publicados, respectivamente, em 1999 e 2007.

<sup>15</sup> AGUILAR, Nelson, “Mário de Andrade: percurso crítico de Anita a Vieira da Silva”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, vol. 30, 1989, pp. 129-147.

<sup>16</sup> ANDRADE, Mário de. “O artista e o artesão”, *O Baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, pp. 9-33.

<sup>17</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. *Limites do moderno. O pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 88.

<sup>18</sup> *Idem*, pp. 44-45.

<sup>19</sup> ANDRADE, Mário de. “Cândido Portinari”. In: *O Baile das quatro artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975, pp. 124-134.

<sup>20</sup> ANDRADE, Mário de Andrade. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1974, pp. 252 e 255.

<sup>21</sup> ZIELINSKY, Mônica. “A arte e sua mediação na cultura contemporânea”. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 221-226. Artigo publicado originalmente na revista *Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, nº 10, 1999.

<sup>22</sup> FOSTER, Hal. *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.

<sup>23</sup> STEINBERG, Leo. “A arte contemporânea e a situação do seu público”. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 241-262.

## Referências Bibliográficas

BATTCKOCK, G. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BELTING, Hans, *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. *L'informe: mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

De DUVE, Thierry. *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris: Dis Voir, 1996.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1966.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho. Ensaios sobre a arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROSENBERG, H. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

WOOD, Paul et alii, *Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

### **Currículo resumido**

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora do Instituto de Artes da Unicamp e pesquisadora do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004) e co-autora do livro *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995).