
Tradução: Célia Euvaldo

palavras-chave:
formalismo; Clement
Greenberg; Yve-Alain Bois

Whose formalism?

Lançando mão de uma refutação meticulosa dos que o “acusam” de um formalismo de tipo greenberguiano, o autor replica a seus “acusadores”, declarando suas conexões profundas a linhagens históricas do formalismo, cujas origens remontam a Alois Riegl, ao formalismo russo e ao estruturalismo – a milhas de distância, ele sublinha, da busca idealista de Greenberg por uma ideia sublimatória de forma. Ao longo do artigo, Yve-Alain Bois declara de modo enfático o mais vivo interesse na significação histórica do trabalho de arte e sua convicção no enraizamento da forma na matéria histórica, contrariamente à condenação greenberguiana de quaisquer injunções do significado nessa discussão.

keywords:
formalism; Clement Greenberg;
Yve-Alain Bois

By way of a meticulous rebuttal of his being insistently “accused” of a Grenberguian formalism, the author retorts his “accusers”, declaring his deep connexions with historical trends of formalism, whose origins go back to Alois Riegl, Russian Formalism and Structuralism – miles away, he remarks, from Greenberg’s idealist search for a sublimatory idea of form. Contrary to the critic’s condemnation of any injuntion of meaning wathsoever in the discussion of an art work, Yve-Alain Bois declares emphatically, through this article, his vivid interest in its historical signification and his conviction in the embededness of form in a historical matter.

1. Publicado originalmente em *The Art Bulletin*, vol. 78, n. 1 Mar., 1996, pp. 9-12. Agradecemos a Celia Euvaldo e a Sophia Silva Telles a recomendação para a publicação deste texto.

* Institute for Advanced Study [IAS], Princeton, EUA.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.151836.



Tendo sido recentemente chamado de “criptoformalista”, de um “novo tipo de Greenberg, mas com visão retrospectiva”, e de “formalista niilista”, sinto que é meu dever, no atual momento de nossa disciplina, abordar a questão do formalismo – de seus usos e abusos². Começo pegando a deixa nesses diversos pronunciamentos sobre minha obra, pois todos parecem se basear numa noção similar de formalismo, que nunca chega a ser de fato definido mas cuja referência parece ser, nesta parte do mundo, a crítica de arte de Clement Greenberg. Para o primeiro autor, sou um greenberguiano que não ousa dizer seu nome (e que, no entanto, faz *business as usual*); para o segundo, falta pouco para eu ser um criminoso (repetindo desonestamente os “erros” de Greenberg enquanto eu teria todas as ferramentas à mão para evitar fazer isso); para o terceiro, que não compartilha esse repúdio por Greenberg, eu perverti deliberadamente a empreitada do formalismo maculando-o com ideologia. O primeiro alega ter tido a coragem de me tirar do armário (ao passo que nunca neguei minhas dívidas para com o formalismo, embora não tanto o de Greenberg quanto o de Alois Riegl, o formalismo russo e o estruturalismo); o segundo subestima seu adversário (Greenberg teve seus momentos de visão retrospectiva, ainda que, com muita frequência eu me sinta compelido a questioná-los); o terceiro, se o entendo corretamente, acredita que é possível discutir obras de arte formalmente, sem tentar discernir seu significado. Todos concordam que é isso exatamente o que Greenberg queria fazer. O primeiro acrescenta que isso é o que eu próprio faço, faltando reconhecê-lo; o segundo, que isso é o que faço e que sei fazê-lo melhor; o último, que isso é o que eu deveria fazer.

Já que parece óbvio que mais uma vez terei de tentar livrar o “formalismo” da hipoteca que, com base em suas premissas, se consignou a Greenberg³, tomarei em primeiro lugar sua obra como exemplo para afirmar que é impossível manter o significado em suspenso, apesar do que ele tinha a dizer sobre o assunto (ele e vários dos autores do círculo Bloomsbury, como Roger Fry e Clive Bell que compartilhavam esse sonho tolo). Em seguida, usarei sua obra para mostrar que, se a “crítica formalista” carrega hoje uma má reputação, talvez seja por não ter sido bem praticada. Isso me levará a responder à acusação de que formalismo equivale a

2. LEIGHTEN, Patricia. Cubist Anachronisms: ahistoricity, cryptoformalism, and business-as-usual in New York, **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 17, n. 2, p. 91, 1994; KOSUTH, Joseph. Eye's limits: seeing and reading Ad Reinhardt, **Art and Design**, [S.l.], n. 34, p. 47, 1994; PERL, Jed. Absolutely Mondrian, **New Republic**, New York, p. 29, 31 jul. 1995.

3. Cf. BOIS, Yve-Alain. Resistir à chantagem, in **A pintura como modelo**, trad. Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, pp. xxii, 2009. Este texto foi escrito como introdução para a primeira edição em inglês da publicação. Cf. Idem. Resisting Blackmail, in **Painting as Model**, Cambridge, MA: MIT Press, pp. xvii ss, 1990. [N.T.]

a-história ou anti-história (uma acusação comum desde a época do comissário cultural de Stálin Andrei Jdánov e trazida ao presente: é o argumento principal da crítica de *business-as-usual* acima mencionada). Ao longo deste texto, tentarei definir as tarefas do tipo de formalismo que tenho em mente em relação à prática de seus inimigos mais ruidosos.

Aliás, uma palavra sobre esses inimigos: embora venham de diferentes facções, compartilham uma concepção idealista do significado como um construto *a priori* existente antes de ser incorporado numa forma. Todos falam, como diria Roland Barthes, “em nome da Causa”. Sua concepção idealista do significado se associa a uma concepção idealista da forma (enquanto existente antes de ser incorporada em matéria) para garantir a apoteose do conceito de imagem – uma apoteose cujo sintoma atual é a ascensão do que chamamos de Estudos Visuais. Não é por acaso que a imagem era precisamente aquilo contra o qual a arte abstrata lutou, ou que ela foi o alvo principal dos formalistas russos em sua crítica literária, ou que o trabalho fundador de Riegl dizia respeito essencialmente às artes decorativas não miméticas, pois na ausência da imagem somos, ou seríamos, forçados a abandonar o conceito idealista de significado acima mencionado. Os inimigos do formalismo em geral se mantêm afastados da arte abstrata por essa mesma razão – mas quando ocasionalmente se aproximam dela, costuma ser numa tentativa desesperada de recuperar a imagem ausente (*business as usual*) e portanto negar a especificidade histórica da abstração.

Permitam-me primeiro conceder a Greenberg o benefício da dúvida: não estou tão certo de que sua provocação não teve um papel importante em sua ostensiva falta de interesse pelo significado (chego às vezes a imaginar, no pior dos cenários, se tal provocação não foi montada como um anteparo para mascarar o viés deliberado de sua interpretação). Seja como for, a obra de Greenberg fornece amplos argumentos para a demonstração de que, contrariamente ao que ele sustenta, nunca somos um puro olho – que mesmo nossas descrições mais formais são sempre baseadas num juízo e que o que está em questão nesse juízo é sempre, conscientemente ou não, o significado. E a meu ver o inverso também é verdadeiro: é impossível fazer qualquer afirmação sobre o significado sem falar especificamente (e eu diria inicialmente) da forma.

Embora sua obra ainda não tenha recebido a resposta que merece, a verdade é que a primeira descrição seriamente antigreenberguiana das pinturas *drip* [gotejadas] de Jackson Pollock foi oferecida por Rosalind Krauss no último capítulo de seu livro mais recente, *The optical unconscious*⁴. (O impressionante ensaio de Tim Clark, de 1990, sobre Pollock ainda dependia, paradoxalmente, da leitura formal de Greenberg e não a questionou⁵, mas isto já não acontece em seu texto mais recente, que eu discuto adiante; quanto à afetação dramática de Harold Rosenberg, por um lado, e o monte de absurdos junguianos despejados sobre Pollock, por outro, eu diria que, excluindo qualquer consideração a questões formais, esses textos epitomizam a concepção idealista de significado a tal ponto que seu antigreenberguianismo estridente não pode ser levado tão a sério.) Tirando a lição das respostas de Cy Twombly, Robert Morris e Andy Warhol à obra de Pollock, Krauss mostra como esses artistas optaram por salientar no trabalho dele exatamente os aspectos que Greenberg havia decidido ignorar: o fato de os *drips* terem sido feitos no chão, por exemplo (isto é, pondo por terra e jogando longe o plano imaginário da projeção vertical), e que ao abandonar o pincel Pollock havia rompido o vínculo corporal entre o gesto e a marca (isto é, havia se despedido, por assim dizer, da pincelada autográfica que assinala nascimento da tradição modernista a partir do impressionismo).

Em suma, tão logo Greenberg elaborou firmemente sua interpretação antes oscilante (no começo dos anos 1950), ele nos forneceu uma leitura sublimatória das pinturas *drip* de Pollock, que ignorava os procedimentos do artista e excluía qualquer coisa que estivesse perto demais de um lambuzar escatológico de materiais (sem falar, por exemplo, da “heterogeneidade do lixo”, para emprestar a expressão de Krauss, que Pollock havia “despejado na superfície de *Full fathom five* – pregos, botões, tachas, chaves, moedas, cigarros, fósforos...”). Greenberg, sem dúvida, tinha desculpas – ele precisava lidar com a teatralização hollywoodiana da *angst* de Rosenberg e companhia, e obviamente pensou que retratar um Pollock olímpico seria um bom expediente – mas o que quero destacar aqui é o fato de que o crítico “formalista” quintessencial teve de fechar os olhos para diversos aspectos formais importantes da arte de Pollock (seguramente os mais importantes) com o fim de manter sua ficção de que as pinturas *drip* eram puras “miragens” ópticas.

4. KRAUSS, Rosalind. **The optical unconscious.** Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

5. CLARK, T. J.. Jackson Pollock's abstraction. In: GUILBAUT, Serge (org.). **Reconstructing modernism:** art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964. Cambridge, MA: MIT Press, 1990, p. 172-243.

6. Cf. GAGNON, Francois-Marc. The work and its grip. In: _____ et al. **Jackson Pollock**: questions. Montreal: Musée d'Art Contemporain, 1979. p. 16-43; O'BRIAN, John. Introduction. In: _____ (org.). **Clement Greenberg**: the collected essays and criticism: III. Affirmation and refusals, 1950-1956. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p. xv-xxxiii. Conferir também BOIS, Yve-Alain. The limit of almost. In: _____, **Ad Reinhardt**. New York: Museum of Modern Art, 1991. p. 11-33; e minha intervenção no simpósio Greenberg realizado no Centre Pompidou em Paris em maio de 1993: BOIS, Yve-Alain. Les Amendements de Greenberg. **Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, Paris, n. 45-46, p. 52-60, 1993.

7. NEWMAN, Barnett. Letter to Clement Greenberg [9 ago. 1955]. In: O'NEILL, John. **Selected writings and interviews**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1990. p. 203.

Seria um processo demasiado longo discutir aqui a transformação gradual da abordagem de Greenberg a Pollock – que resultou numa revisão drástica de sua apreciação anterior da arte do pintor, uma revisão que pode ser vinculada à evolução da visão política de Greenberg (pendendo cada vez mais para a direita) bem como a diversos acontecimentos biográficos⁶. Basta dizer que as descrições formais que Greenberg fez de Pollock, ainda que muito mais fascinantes e úteis, eram não menos semanticamente carregadas que a cópia barata existencialista ou junguiana que encheu as colunas das revistas de arte por mais de um quarto de século. Greenberg teria negado que estava se referindo ao significado, mas estava: ele propunha uma interpretação idealista da arte de Pollock como transcendência, como uma viagem edificante para fora do mundo material (o “paralelo bizantino” etc.). E isso pressupunha a concepção idealista da forma mencionada acima – para caracterizá-la brevemente, uma concepção aristotélica, onde a forma é um OVNI *a priori* que aterrissa na matéria bruta, resgata-a de sua escura inércia e a transporta para o reino solar das ideias.

Vamos agora ao segundo ônus a ser consignado à hipoteca de Greenberg sobre o formalismo: se para elaborar sua interpretação sublimatória da obra de Pollock Greenberg teve de ignorar algumas de seus aspectos formais mais extraordinários, isso significa que, não obstante sua reputação, ele não era, afinal, um “formalista” tão magnífico – que seria possível fazer muito melhor, e que não custa tentar. De fato, apesar de sua conversa sobre o meio como o que define a especificidade de cada arte, Greenberg nunca parece ter pensado na questão quando diante de um trabalho de arte (sua indiferença pela matéria real de que qualquer trabalho de arte é feito aumentou com o passar dos anos). Quase todas as vezes em que ele tentou usar suas habilidades descritivas nesse domínio, cometeu um erro crasso. Parece estranho hoje que tão pouca gente tenha notado. Os pintores, sim – por exemplo, Barnett Newman, que ficou furioso quando em 1955 o crítico aludiu a suas telas como “impregnadas” ou “tingidas”, querendo dizer que, como observa Newman, “a superfície é como que impregnada com um pigmento, obtendo um aspecto de tintura” (“Você sabe que a qualidade da minha tinta é pesada, sólida, direta, o oposto de uma tintura”)⁷. Mas Greenberg ficaria indiferente: não corrigiu seu erro na versão

revisada do texto em questão, “Pintura ‘à americana’”, quando foi publicado anos depois em *Arte e cultura* (ele só substituiu “impregnar” por “parece impregnar”⁸).

O que ele omitiu desse texto em sua segunda versão, contudo, é relevante para meu propósito. Como Clark observou recentemente, toda a passagem sobre Clyfford Still sofre uma “pesada cirurgia”⁹. Na versão anterior, que continha uma tentativa elaborada de definir o termo *buckeye*¹⁰, o flerte de Still com o mau gosto foi elogiado por ter mostrado como “a pintura abstrata pode sair de seu próprio academicismo”. No texto de *Arte e cultura*, “A palavra *kitsch* foi substituída por ‘mais uma área deprimida da arte’, e a escolha do vocábulo ‘deprimida’ é, sem sombra de dúvida, a mais equivocada possível”¹¹, e “o termo ‘*buckeye*’ usado no texto da *Partisan Review* é abandonado em troca da expressão ‘demótico-impressionista’ ou ‘pintura ao ar livre em cores outonais.’” A esse aspecto da arte de Still que Greenberg havia percebido em 1955 mas reprimido em 1958, Clark chama “vulgaridade”, e seu ensaio estende essa abordagem inicial a todo o expressionismo abstrato.

Não tenho dúvida de que a hipótese da vulgaridade reembalha as cartas (ela me ajuda a compreender por que, por exemplo, nunca fui capaz de engolir Hans Hofmann ou Adolph Gottlieb). A breve descrição que Clark fornece das superfícies de Hofmann me soa muito mais verdadeira do que as declarações bombásticas que Greenberg fez para evitar discutir sua falta de refinamento (lembrem-se: “podia-se aprender mais sobre a cor de Matisse com Hofmann do que com o próprio Matisse”¹², ou “ninguém digeriu o cubismo de forma mais completa do que Hofmann, e talvez ninguém tenha expressado melhor a outros a essência do cubismo”¹³). Em suma, quando precisa, Clark é um formalista muito melhor que Greenberg, e a razão é simplesmente que ele tem mais respeito pela forma – pela variedade de questões que ela aborda até nos mínimos detalhes de seus aspectos mais práticos. Para Greenberg, forma tornou-se gradualmente morfologia; para Clark, e o melhor do formalismo, é uma estrutura geradora.

Não estou certo, contudo, de que a extraordinária incursão de Clark nos sentidos do termo vulgaridade – seu vínculo com a formação de classe pequeno-burguesa – e seu teor particular na produção do expressionismo abstrato se sustentam para Pollock (o

8. GREENBERG, Clement. Pintura ‘de tipo americano’, in **Arte e cultura: ensaios críticos**, trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 256. Publicado como “American-Type” Painting (1958), in **Art and culture: critical essays**, Boston, 1961, p. 225. Para a versão original de 1955, ver a reimpressão in O’BRIAN, John (org.). **Clement Greenberg: the collected essays and criticism: III. Affirmation and refusals, 1950-1956**. op. cit, p. 232 [N.T.].

9. CLARK, T.J. Em defesa do expressionismo abstrato, in SALZSTEIN, Sônia (org.). T. J. **Clark: modernismos**, trad. Vera Pereira, São Paulo: Cosac Naify, p. 30, 2007. Publicado originalmente como In Defense of Abstract Expressionism, in *October*, n. 69, p. 42, versão 1994. [N.T.].

10. *Buckeye*: apelido dos nativos do estado norte-americano de Ohio, usado aqui pejorativamente como *kitsch*, “provinciano”. Segundo Greenberg, na primeira versão do referido ensaio, o termo *buckeye* foi usado por Barnett Newman para se referir ao aspecto gasto e prosaico das pinturas de Clyfford Still. [N.T.]

11. A frase de Clark continua: “O *kitsch* está mais para a mania que para a depressão. Antes de tudo é rigidamente exaltador da arte: acredita na arte como os artistas supostamente creem – ao ponto do absurdo, ao ponto em que o culto da arte se converte num novo filistinismo. Esse é o aspecto do *kitsch* que Still capta horrivelmente bem”. CLARK, 2007, p. 30-31.

12. GREENBERG, Clement. "O final dos anos 30 em Nova York", in **Arte e cultura: ensaios críticos**, trad. Otacílio Nunes, São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 263. Publicado originalmente como *New York Painting Only Yesterday*, in **Art News**, verão 1957; reimpresso in O'BRIAN, John (org). **The Collected Essays and Criticism: IV. Modernism with a Vengeance, 1957-1969**, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 21. [N.T.]

13. GREENBERG, Clement. Hans Hofmann, in **Arte e cultura: ensaios críticos**, op. cit., p. 222. Publicado originalmente como Hans Hofmann: *Grand Old Rebel*, in **Art News**, jan. 1959; reimpresso in O'BRIAN, John (org). **The Collected Essays and Criticism: IV. Modernism with a Vengeance, 1957-1969**, op. cit., p. 70. [N.T.]

14. LEJA, Michael. **Reframing abstract expressionism: subjectivity and painting in the 1940s**. New Haven: Yale University Press, 1993, passim.

15. Tomo emprestado de Krauss a noção de um Pollock "ventríloquizado" (*ventriloquized*). KRAUSS, Rosalind. Op. cit., p. 322.

16. Esta é uma das lições mais preciosas que devemos à meticulosa leitura passo a passo que Gagnon faz dos textos de Greenberg sobre Pollock. Cf. GAGNON, Francois- Marc. *The work and its grip*. In: _____ et al. **Jackson Pollock: questions**. Montreal: Musée d'Art Contemporain, 1979. p. 16-43.

próprio Clark isenta Newman). O fato é que o ensaio de Clark fornece uma brilhante confirmação de algo em que venho pensando já há algum tempo sem ser capaz de articulá-lo: que Pollock (e também Newman, mas me restringirei a Pollock aqui) não teria muito em comum com a escola a que ele é fundamentalmente identificado. Embora Pollock compartilhasse uma grande variedade de crenças com seus colegas expressionistas abstratos (o que Michael Leja chamou de "discurso do Homem Moderno")¹⁴, a séria investida de suas pinturas *drip* contra a pincelada autográfica "expressiva" e contra a noção de composição (por meio do *all-over*) torna difícil, se não impossível, enxergá-las como sinais de individualismo pequeno-burguês (e é o individualismo, especificamente o individualismo descarado do Homem Moderno, que está no cerne da definição de Clark de vulgaridade).

Ao romper o vínculo indicial entre o gesto corporal e a marca pictórica e ao permitir que forças não subjetivas como a gravidade e a fluidez sejam os principais agentes nesse processo pictórico, ao subverter o tipo de ordem que havia prevalecido na pintura desde os tempos de Alberti (composição), Pollock, conscientemente ou não, tomou de assalto o próprio individualismo que seus pares estavam celebrando, e o fez na pintura, ou seja, com as melhores ferramentas que tinha à disposição. (O "conscientemente ou não" é importante aqui, pois em suas inúmeras declarações Pollock foi tão descarado e "individualista" quanto o resto da gangue – mas cabe discutir o quanto essas declarações eram "ventríloquiadas")¹⁵. De qualquer modo, talvez por sentir que seu assalto solitário à tradição individualista da qual ele provinha era uma tarefa por demais aterradora, Pollock pegou de novo no pincel e abandonou a horizontalidade e o *all-over* em suas telas em preto e branco de 1951.

No entanto, a arte do Pollock anterior a 1951 não está desprovida de um certo tipo de vulgaridade, embora este possa não ser o termo correto se aceitarmos o uso que Clark faz dele (e não vejo por que não aceitaríamos). Como observei anteriormente, acompanhando Krauss, Greenberg nunca deu muita atenção para o processo efetivo do *dripping* (a "dissociação" e a horizontalidade), e estava muito mais intimidado pelo *all-over* do que normalmente se acredita¹⁶. Dado seu desejo, cada vez mais marcado ao longo dos anos – especialmente depois de declarar que por volta de 1951

Pollock “perdera sua substância” [*had lost his stuff*] – de reinscrever Pollock numa tradição dos Grandes Mestres, não surpreende que ele tenha gradualmente amenizado seu desagrado diante dos impactos estridentes de chicotadas de cores saturadas que fazem lembrar os tons pastéis “psicodélicos” de Odilon Redon mais do que a austeridade do cubismo analítico. Greenberg chegou a revisar seu repúdio inicial pela materialidade obstinada da tinta metálica de Pollock numa jubilante apreciação dessas miragens ópticas. Mas minha alegação é que a cor “vulgar” de Pollock (tinta metálica; combinações de cor desarmônicas, berrantes etc.), que Greenberg de início odiava e depois sublimou, também era parte da estratégia do pintor contra o individualismo – contra o *cogito ergo sum* e sua pretensão idealista à unidade subjetiva.

Essa alegação é coerente com a estratégia que Twombly, Morris e Warhol leem na obra de Pollock e que Krauss analisou minuciosamente: uma estratégia anti-humanista e antissublimatória de rebaixamento que foi cunhada por Georges Bataille como a do informe, e concebida por ele como um ataque radical às oposições dualistas que estão em jogo na metafísica ocidental (incluindo a oposição entre forma e significado)¹⁷. Mas o mais importante aqui, porque ensejará meu último argumento contra a hipoteca de Greenberg em relação ao formalismo, é que tal alegação traz consigo uma questão histórica.

De fato, essa qualidade informe da cor de Pollock é manifesta principalmente em seus últimos trabalhos, os que se seguiram às pinturas exclusivamente em preto e branco de 1951 cujo efeito de manchado seria destacado por Greenberg, retrospectivamente, como antecipador da opticalidade ilusionística de Helen Frankenthaler e Morris Louis. Em alguns desses últimos trabalhos (e isso constitui o contraste mais agudo com as pinceladas caligráficas das pinturas em preto e branco), Pollock volta com mais força ao respingar e ao derramar. Não só as cores peculiares que ele escolheu são estridentes e incompatíveis como nunca, mas a maneira como elas se confrontam na tela também repele, de modo contundente, qualquer possibilidade de mistura óptica. Penso em *Convergence*, com sua infiltração *kitsch*, à maneira de Paul Jenkins, das cores primárias nas poças brancas, ou de *Blue poles*, com sua infiltração igualmente “desagradável” de laranja metálico e industrial, como

17. A maneira mais rápida para destacar o anti-humanismo da estratégia do informe é citar a definição de Homem dada no “dicionário” publicado na revista de Bataille *Documents*. Essa definição, publicada anonimamente, é uma citação (quase certamente escolhida por Bataille) do mais que oficial *Journal des Debats*, uma publicação governamental que reporta as sessões do Congresso francês (a “citação” poderia também ser apócrifa, não verifiquei): “Um eminente químico inglês, o dr. Charles Henry Maye, empenhou-se para determinar de maneira exata do que é feito o homem e qual seu valor químico. Eis aqui os resultados dessa pesquisa científica: A gordura do corpo de um homem de constituição normal seria suficiente para fabricar sete barras de sabonete. Há no organismo ferro o bastante para fabricar um prego de espessura média e açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo produziria 2.200 palitos. O magnésio seria suficiente para tirar uma fotografia. Também há um pouco de potássio e de enxofre, mas em quantidade inutilizável. Essas diferentes matérias-primas, estimadas na cotação atual, representam cerca de 25 francos. “L’Homme”, *Documents*, n. 4, 1929, p. 215, minha tradução.

Fig. 1.

Jackson Pollock, *Convergence*, 1952, óleo sobre tela, 237,49 x 393,7 cm, coleção Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY ©Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York

**Fig. 2.**

Jackson Pollock, *Blue poles* (*Number 11*, 1952), esmalte e tinta de alumínio com vidro sobre tela, 212,1 x 488,9 cm, National Gallery of Australia, Sydney ©Pollock-Krasner Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York



18. A cor às vezes se infiltra nas pinturas *drip* clássicas, particularmente as grandes telas de 1950, mas o efeito desse modo tátil de confronto cromático é sempre atenuado: a infiltração é ou tonal (um bege claro, digamos, penetra no branco, um marrom escuro no preto) ou afeta apenas os tons que são próximos no espectro de cor (um bege escuro penetra num marrom claro).

19. Tal como a história ridícula, implícita num artigo de Stanley P. Friedman baseado numa entrevista com Tony Smith,

o de Donald Judd. Seria impossível imaginar que nesses trabalhos – nos quais Pollock explora uma nova tabela de cores e defende um modo material e tátil de relacionar os pigmentos que até então havia usado muito discretamente¹⁸ – o pintor está em última instância dando de ombros para o onipresente figurão Greenberg, que recentemente deixara de apoiá-lo e está prestes a defender Louis como o seu (de Pollock) verdadeiro herdeiro? Até agora, essas últimas pinturas suscitaram apenas comentários constrangidos (se não puro mito)¹⁹: não eram legíveis de acordo com o livro (e o único livro que valia a pena ler sobre elas era o de Greenberg). Não porque o livro fosse formalista – mas porque não era atento o bastante à forma. Sem notar que Pollock tentava algo formalmente novo nessas últimas pinturas, deixava-se de se questionar por quê e a que altura ele se vira premido a proceder assim; fracassava-se em ser um historiador.

Assim, eu certamente concordaria que a crítica de Greenberg, que vê a arte como uma evolução num presente contínuo, é militantemente a-histórica, mas esse não é o caso com a obra de Riegl, com a da escola crítica formalista russa ou, digamos, com a de Barthes.

E é certamente por estar interessado na significação histórica dos objetos de arte (o que eu chamaria suas condições de possibilidade – o que torna qualquer objeto de arte possível em qualquer época) que em minha própria obra confiro uma importância preeminente a análises formais atentas: perdendo-se o detalhe, perdendo-se o todo – e o todo não é, se falarmos dos *papiers collés* cubistas de Picasso, por exemplo, o interesse altamente improvável desse artista pela guerra dos Bálcãs, mas a questão muito mais complexa do status da significação num mundo em que as ilusões de unidade consentidas pela episteme de representação estão sendo desmanteladas.

Deixar de abordar a pergunta levantada pelos *papiers collés* de Picasso sobre a verdadeira natureza do signo e sua função de comunicação, e querer fazer deles o equivalente das pinturas históricas do século XIX, são vias seguras para permanecer cego a sua especificidade histórica.

Nada me incomoda mais nos inimigos do formalismo que sua habitual desconsideração da singularidade formal dos trabalhos de arte que desejam analisar. Essa desconsideração produz, as mais das vezes em nome da diferença, um discurso genérico que, apesar de suas declarações grandiosas, nos deixa ignorantes e desaparelhados quanto ao que procurar em qualquer trabalho de arte e a como determinar as questões em particular que ele propõe. Ser minucioso observando a maneira como a tinta de Pollock se infiltra poderia parecer trivial – mas no final poderia revelar tanto quanto, se não mais, sobre a história, o contexto, as restrições ideológicas, etc. da pintura norte-americana do pós-guerra do que qualquer análise sobre o seu mercado e instituições.

segundo a qual Newman ajuda Pollock no posicionamento dos “polos” em *Blue poles* [Polos azuis]. Suponho que é o substantivo “polos”, muito mais do que seu referente na pintura, que suscitou essa fantasia, pois os “polos” de *Blue poles* não são verticais e, ao contrário dos *zips* de Newman, não correm de cima a baixo. Além disso, não são totalmente pintados com um pincel, mas são (ao menos parcialmente) impressões de um sarrafo embebido em tinta azul: esse modo de traçar indícial, novo em Pollock (com a exceção da impressão de suas mãos), é mais uma indicação de que ele teria tentado “algo novo” em seus últimos trabalhos, e de que isso deveria ser visto como uma crítica explícita ao expressionismo abstrato. Como costuma ocorrer, um acontecimento verdadeiro parece ter sido o ponto de partida para a história de *Blue poles*: segundo Thomas B. Hess (que o relatou a Friedman, que, por sua vez, distorceu e ampliou a informação), Newman disse que durante uma visita que fez ao estúdio de Pollock na companhia de Tony Smith, o pintor tinha demonstrado a eles, na tela que viria a ser *Blue poles*, como ele podia, com um único apertão, ejetar a tinta de um tubo, deixando-os experimentar a técnica. Ao contrário dos autores do catálogo *raisonné* da obra de Pollock, Francis V. O’Connor e Eugene V. Thaw, que negam categoricamente esse relato, Michael Lloyd e Michael Desmond concluem,

em seu recente e excelente estudo técnico da pintura que esse relato é confirmado por evidência material. Conferir LLOYD, Michael; DESMOND, Michael. **European and American paintings and sculptures, 1870-1970, in the Australian National Gallery.** Canberra: Australian National Gallery, 1992, p. 236-245.

Bibliografia

BATAILLE, Georges; LEIRIS, Michel. "L'Homme", *Documents*, n. 4, 1929, p. 215.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**, trad. Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

_____. The limit of almost. In:_____. **Ad Reinhardt**. New York: Museum of Modern Art, 1991. p. 11-33.

_____. Les Amendements de Greenberg. **Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, Paris, n. 45-46, p. 52-60, 1993.

CLARK, T. J.. Jackson Pollock's abstraction. In: GUILBAUT, Serge (org.). **Reconstructing modernism: art in New York, Paris, and Montreal, 1945-1964**. Cambridge, MA: MIT Press, 1990. p. 172-243.

_____. Em defesa do expressionismo abstrato. In: SALZSTEIN, Sônia (org). **T. J. Clark: modernismos**, trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 7-38.

GAGNON, Francois-Marc. The work and its grip. In:_____ et al. **Jackson Pollock: questions**. Montreal: Musée d'Art Contemporain, 1979. p. 16-43.

GREENBERG, Clement. Pintura 'de tipo americano'. In *Arte e cultura: ensaios críticos*, trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 256.

_____. New York painting only yesterday. In: O'BRIAN, John. (org.). **The collected essays and criticism: IV: modernism with a vengeance, 1957-1969**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

KOSUTH, Joseph. Eye's limits: seeing and reading Ad Reinhardt. **Art and Design**, [S.l.], n. 34, p. 46-53, 1994.

KRAUSS, Rosalind. **The optical unconscious**. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

LEIGHTEN, Patricia. Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 17, n. 2, p. 91-102, 1994.

LEJA, Michael. **Reframing abstract expressionism: subjectivity and painting in the 1940s**. New Haven: Yale University Press, 1993.

LLOYD, Michael; DESMOND, Michael. **European and American paintings and sculptures, 1870-1970, in the Australian National Gallery**. Canberra: Australian National Gallery, 1992.

NEWMAN, Barnett. Letter to Clement Greenberg (9 ago. 1955). In: O'NEILL, John. **Selected writings and interviews**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1990. p. 203.

O'BRIAN, John. Introduction. In: _____ (org.). **The collected essays and criticism: III: affirmation and refusals: 1950-1956**. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 15-33.

PERL, Jed. Absolutely Mondrian. **The New Republic**, New York, p. 27-32, 31 jul. 1995.

Yve-Alain Bois é especialista em arte europeia e norte-americana no século XX, atuou como curador e co-curador de diversas exposições, como *Piet Mondrian, A Retrospective* (1994); *L'informe, mode d'emploi* (1996); *Matisse and Picasso: A gentle rivalry* (1999); e *Picasso Harlequin 1917-1937* (2008). Alguns de seus livros publicados são *Ellsworth Kelly: Catalogue Raisonné of Paintings, Reliefs, and Sculpture: Vol. 1, 1940-1953* (2015); *Matisse in the Barnes Foundation* (2015); *Art Since 1900* [com Benjamin Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss, 2004]; *Matisse and Picasso* (1998); *Formless: A User's Guide* [com Rosalind Krauss, 1997]; e *Painting as Model* (1990). Atualmente, é professor de História da Arte no Institute for Advanced Study, em Princeton, EUA.

Célia Euvaldo é artista plástica e tradutora, entre outros, de *Desobedecer*, de Frédéric Gros (Ubu, 2018), *A arte da rivalidade*, de Sebastian Smee (Zahar, 2017), *Velázquez*, de Ortega y Gasset (WMF Martins Fontes, 2016), *O retorno do real e O complexo arquitetura*, ambos de Hal Foster (Cosac Naify, 2013 e 2014, respectivamente).