

## Clement Greenberg

**Eric De Chassey**

Traducteur : Amanda Crabtree

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/103985>

DOI : [10.4000/critiquedart.103985](https://doi.org/10.4000/critiquedart.103985)

ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 avril 1994

Pagination : 79-82

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

**Référence électronique**

Eric De Chassey, « Clement Greenberg », *Critique d'art* [En ligne], 3 | Printemps 1994, mis en ligne le 11 mai 2023, consulté le 13 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/103985> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.103985>

---

**Cahiers du Musée national d'art moderne. Clement Greenberg,**  
Paris : Centre Georges Pompidou, automne-hiver 1993, n°45/46

Il est rare qu'un critique occupe aussi longtemps le débat artistique que l'a fait Clement Greenberg. Le colloque tenu au Centre Georges Pompidou en mai 1993, dont les actes viennent d'être réunis, aura permis de montrer la vigueur d'une pensée pourtant élaborée dans les années trente. Quoique coïncidant avec la parution en volume aux Etats-Unis des textes écrits par Greenberg entre 1950 et 1970, il ne répondait pas à une actualité vraiment précise, mais venait combler les lacunes d'une situation assez paradoxale. Alors qu'aux Etats-Unis et du même coup en Europe, les pratiques artistiques se sont souvent situées par rapport au modernisme, la connaissance - même partielle et a fortiori correcte - de cette pensée n'a progressé que très lentement en France. Comme le rappelle Jean-Marc Poinot dans sa contribution, les rares interventions directes de Greenberg dans le débat français furent incomprises, tandis que les émules nationaux du critique new-yorkais, au premier rang desquels Marcelin Pleynet, s'essayaient tant bien que mal à plaquer le discours greenbergien sur Support(s)-Surface(s) et ses suites. Ce n'est qu'en 1988 qu'a été traduit intégralement *Art and Culture* ce qui explique que les intervenants français au colloque aient pu marquer une plus grande distance par rapport aux écrits de Greenberg que la plupart des Américains.

Les héritiers de ceux qui autour de T.J. Clark ont essayé de proposer depuis le

It is rare that a critic be the subject of the artistic debate for such a long time as has Clement Greenberg. The symposium held at the Georges Pompidou Centre in May 1993 (the transcriptions of which have just been assembled), demonstrated the vigour of thought developed though it was in the 1930's. Even though this symposium coincided with the publication in the United States of numerous texts written by Greenberg between 1950 and 1970, it was not in answer to anything specifically topical but served to fill the gaps in a rather paradoxical situation. Whilst in the United States and then in Europe, artistic practices were often situated in relation to modernism, awareness of this thought, even partial and a priori accurate, has advanced very slowly in France. As Jean-Marc Poinot reminds us in his contribution, the rare direct interventions of Greenberg in the French debate were misunderstood, whilst national emulators of the New York critic, with Marcelin Pleynet in the forefront, tried as hard as they could to tack the Greenbergian discourse onto Support(s)-Surfaces(s) and what followed. It was only in 1988 that *Art and Culture* was translated in its entirety, which explains why the French participants in the symposium showed a greater distance to the writings of Greenberg than most of the Americans.

The heirs of those who, around T.J. Clark have tried since the beginning

début des années quatre-vingt une réaffirmation du modernisme appuyée sur l'histoire sociale de l'art semblent s'être condamnés à ressasser inlassablement - en la dégradant - la réflexion sur le passage de Greenberg du marxisme au "trotskysme éliotique". Ainsi Bradford Collins reprend-il encore une fois l'histoire de *Partisan Review* et de la publication d'"Avant Garde and Kitsch" en 1939. Il l'interprète désormais en repliant le politique sur l'identitaire (la "haine de soi juive"), non sans véhiculer au passage une conception étrangement rétrograde de l'abstraction comme forme "impersonnelle" de l'art. Caroline Jones, essayant de donner au nom de la post-modernité une actualité à la séparation de l'art et de la politique préconisée par Greenberg, développe trivialement un parallèle entre Greenberg et Benjamin dont les véritables enjeux avaient déjà été étudiés par Robert Morgan. Quant à John O'Brian, il expose à travers une étude précise des recensions par Greenberg de textes sur l'art (qui donnèrent de plus en plus le pas à la critique sur l'histoire de l'art) comment Greenberg est passé d'une conception de l'art situé socialement à une conception de l'art pour l'art.

Arthur Danto et Hubert Damisch montrent au contraire, quoique de façons très différentes, comment la formation de la théorie greenbergienne avait avant tout une valeur stratégique. Selon H. Damisch, cette élaboration répondait à un moment de crise par le mot d'ordre de « l'abstraction dans un seul pays » (dont la valeur était autant politique qu'esthétique), dans une volonté "autodidacte" de maintenir une relation nécessaire entre la critique et l'histoire. Selon A. Danto, l'intérêt de la démarche greenbergienne est plutôt d'avoir proposé un « récit internaliste » de l'histoire de l'art qui venait prendre efficacement le relais du récit vasarien, mais dont l'incapacité à comprendre les

of the 1980's to disprove modernism, basing their arguments on the social history of art, seem to condemn themselves to tirelessly turning over Greenberg's thinking on the transition from Marxism to "eliotic trotskysm", degrading it in the process. Thus Bradford Collins takes up once more the history of the *Partisan Review* and the publication of "Avant Garde and Kitsch" in 1939. He interprets it by withdrawing the political side of identity (the Jewish hatred of oneself), whilst conveying in the process a strangely passé conception of abstraction as an "impersonal" form of art. Caroline Jones, in trying on behalf of post-modernism to bring up-to-date the separation of art and politics advocated by Greenberg, develops a trivial parallel between Greenberg and Benjamin, the real issues of which have already been studied by Robert Morgan. As for John O'Brian, in an accurate study of Greenberg's revised editions of texts on art (which increasingly gave way to criticism rather than art history), he presents how Greenberg went from a notion of art situated socially to the idea of art for art's sake.

Arthur Danto and Hubert Damisch show to the contrary, though in very different ways, how the development of the Greenbergian theory was first and foremost of strategic value. According to H. Damisch, this development answered a difficult moment with the slogan « abstraction in one country » (the value of which was as much political as aesthetic), in an "auto didactic" mode to maintain the necessary relationship between criticism and history. According to A. Danto, what is interesting about the Greenbergian process, is rather the suggestion of an « internalist version » of the history of art which efficiently took over from the Vasarian version, but remains limited by its incapacity to understand the developments which

développements postérieurs à la naissance du "Pop Art" fait la limitation (Elisabeth Lebovici trace des parallèles "byzantins" pour voir dans ce récit l'invention d'un nouveau genre pictural).

Thierry de Duve considère pour sa part que cette limitation est enregistrée - bien que de manière indirecte - par les textes produits par Greenberg à partir des années soixante-dix. S'intéressant de très près au Greenberg "théoricien", il analyse en détails un passage du *Seminar One* pour y découvrir « les tremblés de la réflexion » devant les implications du ready-made. On sait que de Duve essaie depuis longtemps de prouver que le ready-made peut faire l'objet d'une expérience esthétique, d'un jugement de goût paradoxal. Soulignant l'empirisme de Greenberg (ce que reprend plus précisément Dominique Chateau en démontrant comment le criticisme de Greenberg est non-kantien malgré qu'il en ait), il dégage ici un "impensé" révélé par la relation de celui-ci à l'œuvre de Duchamp : une incapacité à concevoir que la convention qui détermine le domaine artistique est le résultat d'un pacte (que les conventions sont sociales autant qu'esthétiques).

Greenberg continue pour sa part à affirmer (il le répète dans l'entretien avec Ann Hindry ici publié) que sa conception repose avant tout sur le goût et la relation établie avec « ce qu'il a devant » les yeux. Claire Brunet, au travers d'une comparaison avec la démarche critique de Baudelaire, indique comment cette conception repose sur une négation de la temporalité qui s'affirme jusque dans la façon d'aborder la poésie. Il aurait peut-être valu la peine d'étudier plus avant comment cette volonté d'un regard atemporel a agi sur les artistes américains des années soixante en particulier et l'insistance de ceux-ci sur l'effet "one-shot" de leurs œuvres. Il faut pour cela se pencher

came after the birth of "Pop Art" (Elisabeth Lebovici traces "protracted" parallels and sees in this account the invention of a new pictorial genre).

Thierry de Duve considers that this limitation marks - albeit indirectly - the texts produced by Greenberg from the 1970's onwards. With a strong interest for Greenberg the "theorist", he analyses in detail a passage of *Seminar One* and discovers « the quaverings of thought » about the implications of the ready-made. We know that de Duve has been trying for a long time to prove that the ready-made can be the subject of an aesthetic experience, of a contradictory judgement of taste. Underlining the empiricism of Greenberg (taken up more clearly by Dominique Chateau who shows how Greenberg's criticism is, whether he likes it or not, non-Kantian), he extracts something "unthinkable, unthought of" revealed by the relationship of this to the work of Duchamp : an incapacity to imagine that the convention determining the artistic domain is the result of a pact (that conventions are social as much as a aesthetic).

Greenberg continues on his part to affirm (he repeats it in the interview with Ann Hindry published here) that his idea is based first and foremost on taste and the relationship established with « what he can actually see ». Claire Brunet, by comparing the critical method of Baudelaire, indicates how this notion is based on a denial of temporality which is confirmed even in the approach to poetry. It might have been worth studying further how this desire for an atemporal approach has affected American artists of the 1960's in particular, and their insistence on the "one-shot" effect of their works. To do so one needs to study more specifically the development of Greenberg's texts referring to specific works which no-one unfortunately has done as yet.

avec précision sur l'évolution des textes de Greenberg à propos d'œuvres singulières, ce qui a malheureusement été peu fait jusqu'ici. Yve-Alain Bois, par l'étude de quelques amendements à ces textes qui mériterait d'être approfondie puisqu'on dispose désormais facilement d'un large corpus, revient opportunément sur l'interprétation par Greenberg de l'œuvre de Pollock et montre comment celle-ci manifeste pendant les années cinquante une « conversion » dont la conception du cubisme est le pivot (Greenberg en fait toujours un modèle, mais passe du cubisme synthétique - valorisé pour sa tendance à la réification - au cubisme analytique - conçu comme pure opticalité). Bradford Collins avait déjà noté dans un article de 1987 comment la mise en place du Color-Field avait répondu à l'interprétation greenbergienne de l'Expressionnisme abstrait et à la volonté du critique de trouver des successeurs à ce mouvement. Rosalind Krauss, dans un texte superbe qui invente une nouvelle façon d'écrire l'histoire de l'art en allant au delà d'une pseudo-objectivité, insiste pour sa part sur les alternatives à la lecture greenbergienne de l'œuvre de Jackson Pollock et à son héritage, qu'elle considère comme une sublimation inappropriée passant par un « redressement ». Elle lui oppose les trois résistances de Cy Twombly, de Robert Morris et d'Andy Warhol, qui sont autant de remises en cause de la vision moderniste. Aussi ramène-t-elle Greenberg à sa juste place, celle d'un critique dont l'enseignement le plus précieux reste la précision dans les considérations, celle d'un critique dont l'impact sur la création des années 1940-1970, encore mal étudié, est à la fois sur et sous-évalué.

Yve-Alain Bois, in studying of a few of the amendments of these texts (a study which deserves to be researched further now that we have a large collection of writing available), opportunely goes back over Greenberg's interpretation of the work of Pollock and shows how, during the 1950's it demonstrates a « conversion », centred on the notion of cubism (Greenberg always uses it as an example, but goes from synthetic cubism - valued for its tendency towards reification - to analytic cubism - conceived as pure opticality). Bradford Collins had already noted in his article of 1987 how the setting up of the Color-Field answered the Greenbergian interpretation of Abstract expressionism and the critic's desire to find successors to this movement. Rosalind Krauss, in a superb text which invents a new way of writing the history of art by going beyond pseudo-objectivity, insists on alternatives to the Greenbergian reading of Jackson Pollock's work and his legacy, which she considers as inappropriate sublimation via a « rectification ». She sets against him the resistance of Cy Twombly, Robert Morris and Andy Warhol which question just as much the modernist vision. In this way she puts Greenberg in his rightful place, that of a critic whose most precious teaching is the precision of his reflections, that of a critic whose impact on the artistic creation of the 1940's to 1970's, still not fully researched, is both over- and under-valued.

*TRANSLATED FROM THE FRENCH  
BY AMANDA CRABTREE*

\*

\*