

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

A REPRESSÃO DO CORPO NA PINTURA MODERNISTA¹

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves²,

Resumo:

Neste artigo pretendemos discutir em que medida o discurso modernista desenvolvido por Clement Greenberg acerca da pintura de Jackson Pollock a apresenta como uma obra refletida e metódica, sem mencionar sua dimensão corporal, discrepando de outras leituras possíveis.

Palavras-chave: Pollock; Greenberg; expressionismo abstrato; Escola de Nova York; corpo.

Abstract:

In this article we intend to discuss the extent to which the modernist discourse developed by Clement Greenberg about Jackson Pollock's painting presents it as a thoughtful and methodical work, without mentioning its bodily dimension, differing from other possible readings.

Keywords: Pollock; Greenberg; Abstract Expressionism; New York School; Body.

¹ The Repression of the body in modernist painting.

² Graduada em Comunicação Visual pela Fundação Armando Álvares Penteado e Filosofia pela USP, mestra e doutora em Filosofia também pela USP. Realizou estágio pós-doutoral no Departamento de Arte e História da Arte da Universidade de Stanford. É professora associada do Departamento de História da Arte e Pintura da Universidade Federal da Bahia desde 2004 e atua tanto no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia como no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da mesma Universidade. Em 2016 publicou o livro *Kant, Greenberg e a questão do Formalismo na Arte* pela Edufba. E-mail: rosagabriella67@gmail.com.

O percurso de Jackson Pollock foi crucial para o projeto crítico de Clement Greenberg, entendido aqui como um projeto formalista que pressupunha uma história da arte teleológica, cujo ápice seria a arte modernista. O Pollock de Greenberg é inteiramente diverso daquele que podemos encontrar em interpretações existencialistas da *Action Painting*, segundo as quais Pollock seria um artista selvagem, agressivo, e até um tanto tosco, como a de Harold Rosenberg em seu artigo “Os *action painters* americanos”. Embora não mencione o nome de nenhum artista em particular, a seguinte descrição foi associada a Pollock por muita gente:

Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age - mais do que um espaço no qual se reproduz, se analisa ou se expressa um objeto, real ou imaginado. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento.³

Nesse tipo de reação ao expressionismo abstrato, está presente uma ideia de dissolução da arte em vida, um processo no qual o movimento e o corpo do artista são os protagonistas enquanto a tela, estendida no chão, meramente guarda o registro de uma performance. Greenberg jamais aceitou a interpretação do expressionismo abstrato como performance, ou a ideia de que seus representantes teriam borrado as fronteiras entre arte e vida e, muito menos, a denominação “*action painting*”. Para ele, explicar uma pintura como ação, ou como evento, não justificaria seu reconhecimento como arte.

Pollock, assim como os demais pintores da Escola de Nova York, também costuma ser associado ao ideal de *modern man*, termo utilizado para se referir a uma geração de intelectuais e artistas que, sobretudo na década de 1940, teriam desenvolvido suas poéticas como uma reação aos traumas provocados pela segunda guerra mundial, buscando explicações psicologizantes para os acontecimentos históricos a partir de *insights* fornecidos pelo estudo da vida primitiva e do inconsciente. Nesse contexto, o homem era entendido como sede dos conflitos decorrentes das tragédias da vida moderna, “ao mesmo tempo agente e vítima dos misteriosos impulsos e forças que produziram estes conflitos”.⁴

Mas, se para parte da crítica o expressionismo abstrato e, no interior dele, Pollock ocupam a posição de artistas extremamente viscerais e físicos, é notável o quanto a crítica de Greenberg ignorou a importância do corpo para eles. O Pollock de Greenberg é um artista disciplinado e bem formado, com um olhar refinado e, sobretudo, que aprendeu corretamente a lição do cubismo, o Pollock que está

³ ROSENBERG, Harold. Os *action painters* americanos. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 13.

⁴ LEJA, Michael. Modern Man Discourse and the New York School. In: LANDAU, Ellen (Ed.). **Reading Abstract Expressionism**. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 527-534, p. 531.

representado nas coleções do MoMA e do Metropolitan, o Pollock institucional, por assim dizer.⁵

Greenberg começou a prestar atenção no trabalho de Pollock mais ou menos na época em que o artista executou um mural para o apartamento de sua *marchand* Peggy Guggenheim, em 1943. Greenberg tinha consciência de que *Mural* era uma reverberação da influência da escrita automática, mas sua escala era absolutamente inusitada, provocando uma tensão entre gestualidade e repetição mecânica, quase como se aquela pintura tivesse sido produzida por um autômato. Em outras palavras, o automatismo surrealista com Pollock teria se transformado em automação.⁶

Pollock, assim como outros artistas da Escola de Nova York, foi apresentado à escrita automática no início da década de 40, quando a paixão pela ideia de inconsciente se intensificou em parte devido à influência surrealista. Nos anos seguintes, transpôs esse automatismo para telas maiores, mas mantendo a repetição de algarismos e letras. Ou seja, continuou a trabalhar com elementos fortemente ligados à cultura. Como observa Rosalind Krauss, signos escritos tendem a se organizar numa imagem a ser apreendida pelo corpo ereto, tal como descrito pela teoria da Gestalt, ainda que, ao buscar o inconsciente, Pollock tenha começado a esticar as telas no chão a partir de 1947.⁷

Ao descobrir a potência de trabalhar sobre a tela estendida no chão, as experiências de Pollock teriam finalmente, segundo Krauss, atingido o nível de perda de controle racional ambicionado por ele, seja pela adoção do *dripping*, seja pela indiferença ao resultado amalgamado de poeira, sujeira, pontas de cigarro, pelos, unhas, dentre outros resíduos do processo. Ao abandonar a relação frontal em relação à tela, Pollock estaria abandonando a verticalidade tradicionalmente associada ao campo visual, seja pela teoria da Gestalt, seja por Freud em *O mal estar na civilização*, e se deslocado para o campo da experiência corporal, ou cinética. Os psicólogos da Gestalt descreviam a relação entre o sujeito da visão e a imagem do mundo como fronto-paralela, ou seja, uma função do seu ser enquanto ereto, independente do solo. Isso significa que a imagem, ou *gestalt*, seria sempre experimentada como vertical e que sua própria coerência enquanto forma é baseada nessa verticalidade.

Quanto a isso, ainda segundo Krauss, os psicólogos da Gestalt concordam com a explicação dada por Freud em *O mal estar na civilização* acerca da separação dos campos perceptivos em vertical e horizontal, uma divisão que, na visão de Freud teria ocorrido a partir do momento em que a espécie humana adotou a postura ereta, distinguindo-se assim da animalidade orientada para a horizontalidade do solo e da dominância do sentido do olfato, tanto para caçar, como para acasalar. Uma das funções dessa função de distanciamento da visão seria a sublimação dos

⁵ JONES, Caroline. **Eyesight Alone**. Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 206.

⁶ JONES, 2005, p. 232.

⁷ KRAUSS, 1997, p. 94.

instintos carnisais e a possibilidade de uma concepção de beleza, bem como do prazer meramente contemplativo.

Também Lacan, escrevendo seu ensaio sobre o estágio do espelho em 1936, no auge da influência da psicologia da Gestalt, se deteve no modelo teórico da “boa forma”. Segundo Lacan, o sujeito centralizado seria a primeira instância na qual a criança encontraria no campo visual uma figura de coerência, equilíbrio e totalidade que forneceria o modelo da possibilidade da estabilidade subjetiva, servido assim para prefigurar o “eu”. Se a visão bifurca-se em duas funções distintas – a visão animal voltada para o solo horizontal, uma visão que, de certo modo, é meramente uma extensão do tato, e a visão do homem, caracterizado como observador –, esse reconhecimento da distância que separa o observador de seu objeto é o que abre espaço para todas as variedades que separam o homem dos animais: contemplação, investigação científica, desinteresse, prazer estético. E a distância construída no próprio mecanismo da contemplação, por sua vez, seria uma função da postura ereta que dissocia a visão da horizontalidade. Assim, voltando ao campo horizontal ao colocar a tela no solo, Pollock teria atacado todas as forças sublimatórias: a figura, a forma, a beleza. Ainda que posteriormente retornassem ao decoro formal ao serem penduradas verticalmente, os traços do processo, a sujeira, todas essas marcas da horizontalidade continuavam lá, rompendo a verticalidade.⁸

Independentemente de concordarmos ou não com o modo segundo o qual Krauss interpreta as *drip paintings*, que passaram a ser a marca registrada de Pollock a partir de 1947, trata-se de uma maneira de pintar na qual o corpo e seu movimento ganham um papel inédito, inclusive pela dimensão das telas. Segundo o artista, o formato muito amplo estendido sobre o chão facilitava o automatismo e a perda de controle, os quais ele buscava, tendo se referido muitas vezes ao interesse por realizar um processo análogo a um transe ou que facilitasse o acesso ao inconsciente. Além dessa influência de seu contato com os surrealistas, foram determinantes para o deslocamento da tela para o chão as visitas ao ateliê de Siqueiros em Nova York e uma identificação com os desenhos na areia dos nativos, como os Navajo.

Pollock visitou o ateliê de Siqueiros na temporada que o muralista mexicano passou trabalhando em Nova York, quando alugou um ateliê onde os irmãos de Pollock trabalhavam como assistentes. Siqueiros recortava máscaras para aplicar a tinta em spray em painéis estendidos no chão, e Pollock se interessou pelas marcas acidentais que acabavam se formando no chão. Quanto aos nativos, Pollock sempre foi atraído pela cultura e pela história da costa oeste, onde passou parte da infância e da adolescência, e julgava que os desenhos dos nativos sobre a areia eram dotados de poderes shamânicos.

Pollock utilizava tinta esmalte, que tem uma viscosidade e uma textura bastante diversas da tinta a óleo, e praticamente lançava a tinta sobre a tela em movimentos

⁸ KRAUSS, 1997, p. 391.

amplos, utilizando bastões e varetas, ou seja, não havia um controle do gesto como no caso do pintor que usa o pincel e, portanto, o resultado se abria ao acaso. Mesmo assim, parte da recepção teórica de Pollock reprimiria essa característica de sua obra nesse período, preferindo enfatizar uma metodologia baseada em escolhas racionais deliberadas, condizentes com a criação de um padrão uniforme, *all over*, que Greenberg reconhece nas pinturas de Pollock e que seriam responsáveis por inseri-lo na estética modernista.⁹

Em um ensaio de 1948, “A crise da pintura de cavalete”, Greenberg reconheceu que a última fase de Monet já poderia ser vista como o ponto de partida de uma nova tendência na pintura: a pintura *all over*, “descentralizada, polifônica, que depende de uma superfície de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem uma variação marcada de uma borda da pintura a outra”.¹⁰

Como o pintor dodecafônico, o pintor *all-over* tece sua obra de arte em uma malha cerrada cujo esquema de unidade é recapitulado em cada um de seus nós. O fato de que variações de equivalência introduzidas por um pintor como Pollock sejam às vezes tão tênues que à primeira vista nós possamos ver no resultado não equivalência, mas uma uniformidade alucinatória, só reforça o resultado.¹¹

Esta “dissolução do pictórico em mera textura”, além de se contrapor a intrinsecamente sensação de profundidade causada pela pintura de cavalete, responderia, segundo Greenberg, a algo extremamente enraizado na sensibilidade contemporânea, assim como a repetição dos gestos e pinceladas.

Em seu abrangente livro sobre Greenberg, *Eyesight Alone*, Caroline Jones pondera que a repetição de movimentos simples ou rápidos inscreve-se nos modernismos artísticos de modo praticamente indissociável do processo da modernização das técnicas, sobretudo com a adoção da fotografia como registro dos movimentos como unidades fragmentadas e mensuráveis, sendo seus exemplos mais conhecidos Etienne Jules Marey e Eadward Muybridge e sua inegável influência sobre o futurismo e diversas obras associadas às vanguardas históricas e, mais contemporaneamente, até sobre o minimalismo.¹²

Levando em consideração uma linha do tempo na qual as fotografias começam a ser arranjadas em sequência, passando pelas múltiplas exposições de um mesmo negativo, as quais chegaram finalmente à montagem no cinema, Jones conclui que podemos detectar na modernidade um grande entusiasmo pela possibilidade de fixar ou congelar o movimento em unidades gráficas; a segmentação do movimento seguida pela sua reconstrução, que poderia se dar de diferentes maneiras, tanto pelo arranjo de fotografias em sequência, como pelas múltiplas

⁹ KRAUSS, 1997, p. 97.

¹⁰ GREENBERG, Clement. A crise da pintura de cavalete. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996a, p. 164-167, p. 165.

¹¹ GREENBERG, 1996a, p. 167.

¹² JONES, 2005, p. 243.

exposições de um mesmo negativo, passando por animações a partir de fotografias, além do próprio cinema. Mas o curioso, como observa Jones, é que o interesse por fragmentar o movimento costuma vir acompanhado do desejo por religá-los. O que todas essas tecnologias possuíam em comum era a sua capacidade de fixar movimentos fluidos do corpo humano, normalmente fragmentando um só gesto em unidades temporais e espaciais mensuráveis, inscritas graficamente. Essa segmentação agressiva vinha acompanhada pela sua subsequente reconstrução: a necessidade de reconectar, reunir, e deixar estes segmentos fluírem novamente.¹³

Segundo Jones, os múltiplos registros de Pollock pintando, realizados na mesma época em que Greenberg produzia seus textos, parecem reiterar as ideias do crítico, segundo as quais o processo do artista seria quase tão ordenado e disciplinado quanto uma linha de montagem. Mesmo que não se concorde com essa hipótese, pode-se pensar que a insistência em “decupar”, congelar e exibir o corpo de Pollock em movimento e face ao vidro, diferentemente do modo como ele vinha trabalhando, com a tela estendida no chão, se aproxima de uma tentativa de tornar esse movimento inteligível ou, até, de domesticá-lo.

Rosalind Krauss, por sua vez, acredita que quando realizou seu curta-metragem sobre Pollock, Hans Namuth tinha em mente uma referência muito clara: o filme *Visita a Picasso*, de Paul Haesaerts, feito em 1949 e lançado em 1950, no qual Picasso é filmado pintando em uma superfície de vidro perpendicular ao solo, ou seja, como uma tela na mesma posição em que Picasso pintava. O filme se encerra com Picasso assinando “Picasso 50”. E Namuth inicia seu filme com Pollock inscrevendo no vidro “Pollock 51”.¹⁴ É interessante lembrar que, em 1949, o fotógrafo Gjon Mili realizou uma série de fotografias de Picasso desenhando com um bastão de luz, as quais foram publicadas na revista *Life* em 1950, sendo mais do que provável que Pollock conhecesse essas imagens de seu pintor favorito. Krauss observa que, depois dessa experiência, o modo de pintar de Pollock passou por mudanças drásticas, sendo que a intensidade com que a tinta – esmalte sintético – atingia a tela foi abrandada, tendo suas últimas pinturas se tornado praticamente desenhos muito mais controlados do que os trabalhos anteriores, nos quais a gestualidade do pintor se debatia com a gravidade. Um ano e meio depois, Pollock morreu em um acidente de carro, não sem antes ter tentado voltar ao *dripping* em duas pinturas, *Blue Poles* e *Convergence*, mas algo importante já havia se perdido. Seja como for, é impossível saber como seu trabalho teria evoluído após essa experiência intensa de ser fotografado e exposto mundialmente trabalhando em uma posição que não era aquela na qual ele havia realmente executado seus trabalhos nos últimos tempos.

No mesmo ano em que Namuth realizou as fotos e o filme sobre Pollock, Greenberg escreveu:

¹³ JONES, 2005, p. 244.

¹⁴ KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. Cambridge: MIT Press, 1993, p. 301.

O espírito ou estilo de uma era podem ser vistos naquilo que eles têm de mais inconfundível, no modo como esta era dá forma e lida com a substância física. Se assim é, o estilo da nossa era - e nisto eu vejo o princípio da sua unidade - é caracterizado pela economia, pela objetividade e pela consistência na adequação dos meios aos fins; em uma palavra, pela prática da racionalização [...] o estilo da nova arte respira racionalização. Ele torna mais explícito e proeminente do que nunca que a economia de meios sempre foi indispensável para o sucesso da arte [...].¹⁵

Contudo, é possível questionar se essa compreensão do modernismo como intrinsecamente racional realmente corresponde ao tipo de arte produzida pelos artistas no período. Greenberg já era um crítico extremamente influente e o impacto de suas ideias sobre jovens artistas era muito grande, graças a sua intensa atividade jornalística. Mas, com a publicação de *Arte e cultura*, em 1961, ela tornou-se ainda maior – e não apenas nos Estados Unidos. Nesse cenário, sua concepção de modernismo passou a ser praticamente hegemônica, porém, pouco depois a aparente coesão de seu pensamento começou a ser desmontada.

A insistência de Greenberg quanto ao privilégio da visão na sua relação com a pintura, em detrimento dos outros sentidos e associações possíveis, foi o fio condutor de sua argumentação ao longo de toda a sua trajetória, desde “Vanguarda e Kitsch”, passando por “Rumo ao um novo Laocoonte” e “Pintura Modernista”, até “Depois do Expressionismo Abstrato”, toda a sua conceituação do que seria a pintura modernista repousa sobre a tese de que aquilo que constitui a essência da pintura pode – e deve – ser captado unicamente pela visão.

No interior de sua concepção teleológica da arte como um percurso no qual cada linguagem artística se tornou moderna a medida em que se restringiu àquilo que lhe é mais essencial, em “Rumo ao um novo Laocoonte” Greenberg parte de Courbet, descrito como o primeiro pintor de vanguarda, aquele que tentou reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos, pintando unicamente aquilo que os olhos poderiam ver, como uma máquina, sem o auxílio do espírito.¹⁶

Esse processo de depuração teria sido inspirado pela música, quando a vanguarda se deu conta de que a música era uma arte abstrata, uma arte de pura forma, “e era assim, por ser incapaz, objetivamente, de comunicar qualquer outra coisa senão uma sensação, e porque essa sensação não podia ser concebida em quaisquer outros termos senão os do sentido pelo qual penetrava na consciência”.¹⁷ No caso da pintura, esse sentido seria a visão e nada mais, referida a um olho

¹⁵ GREENBERG, Clement. Our Period Style. In: O'BRIAN, John (Ed.). **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**, vol. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 322-326, p. 326.

¹⁶ GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996d, p. 45-59, p. 51.

¹⁷ GREENBERG, 1996d, p. 53.

desencarnado, isolado, alienado de um corpo, mas dificilmente poderíamos pensar em artistas como Mark Rothko, Clifford Still, Helen Frankenthaler, Sam Francis, dentre outros da geração nomeada por Greenberg “abstração pós pictórica”, nesse registro. Pintores que teriam aprendido com o expressionismo abstrato, mas que não marcavam um retorno ao cubismo sintético ou à pintura geométrica; pintores que não descendiam de Mondrian, da Bauhaus, do suprematismo, tal como os pioneiros do expressionismo abstrato.

Em “Pintura de tipo americano”, ensaio publicado em 1958, Greenberg afirma que diferentemente do denso entrelaçamento entre luz e sombra que caracterizava o expressionismo abstrato, essa nova geração teria promovido uma abertura (*openness*) da tela por meio da cor, renovando a pintura abstrata. Esses pintores trabalhavam mais com contrastes entre cores puras do que com o contraste entre claro e escuro, evitavam o uso de tintas espessas e efeitos tácteis, preferindo usar tintas muito diluídas, quase que tingindo a tela. Ao suprimir contrastes de valor e privilegiado tons quentes, artistas como Barnett Newman, Clifford Still e Mark Rothko teriam enfatizado ainda mais a planaridade de suas pinturas e testado os limites de seus meios. Na sua reação contra a caligrafia e a gestualidade dos expressionistas abstratos, esses artistas preferiam uma execução relativamente anônima. Uma vez que, para Greenberg, a consciência auto-crítica seria a essência da arte modernista, esta seria a verdadeira marca da arte mais avançada daquele momento.

Contraopondo-se cada vez mais à impureza promovida pelo aspecto expressionista da Escola de Nova York, Greenberg passou a utilizar o termo pictórico em um tom pejorativo mais ou menos na época em que *Arte e Cultura* foi apareceu. Foi quando começou a defender trabalho de artistas como Rothko, Newman e Still, contraopondo-se àqueles aspectos que julgava neo barrocos e a vulgaridade que associava à influência do surrealismo.¹⁸

Contudo, o discurso de Greenberg discrepa de afirmações feitas pelos próprios artistas. Greenberg reconhecia que a pintura abstrata, concebida como grandes campos de cor, exigia grandes formatos, mas não devido a relação que o grande formato é capaz de estabelecer com o corpo do artista ou do observador como um todo. Para Greenberg, o principal motivo pelo qual é inevitável que esse tipo de pintura seja realizado em grandes formatos, é a necessidade de ocupar tal extensão do campo visual do observador que seja impossível ter qualquer percepção táctil a partir da pintura, pois assim ela se torna uma entidade puramente visual, “uma sensação da cor não apenas como algo desincorporado e, portanto, puramente óptico, mas também da cor como algo que abre e expande o plano pictórico”.¹⁹

¹⁸ LANDAU, 2005, p. 20.

¹⁹ GREENBERG, Clement. Louis and Noland. In: O'BRIAN, John (Ed.). **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**, vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 94-100, p. 97.

Porém, Rothko observou que não pintava telas grandes por desejar parecer grandioso ou pomposo, mas justamente porque queria que suas pinturas fossem intimistas e humanas. Barnett Newman afirmou que imaginava que os observadores de suas pinturas se sentissem envolvidos por elas. Se, de acordo com a fala dos próprios artistas, a negação do corpo presente no discurso de Greenberg parece não fazer sentido, isso é ainda mais flagrante na obra de Frankenthaler. Não haveria como conter ou disciplinar o corpo na pintura de uma artista como Helen Frankenthaler. Um corpo instável, imprevisível, expansivo e fluido. Embora classificada como uma representante da *Color-field painting*, é praticamente impossível reconhecer nas pinturas de Frankenthaler as propriedades que caracterizam esse grupo, como impessoalidade, austeridade e áreas não moduladas de cores puras em uma escala monumental. Acerca da *Color-field painting* é pertinente a afirmação de Greenberg sobre o modernismo: “o corpo humano não é mais postulado como agente do espaço, seja na arte pictórica, seja na escultórica; agora ele é só visão (*eyesight alone*)”.²⁰ Mas o mesmo não valeria para uma pintura de Frankenthaler.

Descritas como femininas, sensíveis, tímidas, executadas em tons pastéis, com formas sugestivas e linhas curvas, para o jornalismo cultural da época as pinturas de Frankenthaler só poderiam ter sido feitas por uma mulher. Para falar das pinturas de seus contemporâneos Morris Louis e Kenneth Noland, em contrapartida, eram utilizados adjetivos mais viris, como maciços, sólidos, rígidos, corajosos, agressivos e até (segundo o próprio Noland), pinturas “*single shot*”.

Em 1953, Frankenthaler expôs pela primeira vez a pintura *Cena com nu*, que por vezes aparece com o título *Paisagem pessoal*. O corpo feminino já começara a aparecer em pinturas na década de 50, mas sempre em trabalhos realizados por homens, como a famosa série das mulheres de De Kooning, ou a *Olympia* de Dubuffet, obras que eram recebidas pela crítica como potentes, eróticas, primitivas e, evidentemente, interpretações masculinas do corpo feminino. Não que essas pinturas sejam passíveis de interpretações unívocas por terem sido executadas por artistas homens; o próprio De Kooning declarou em entrevista que por vezes achava que suas mulheres eram autorretratos, por exemplo. Mas a recepção de um nu feminino realizado por uma artista mulher é potencialmente capaz de gerar reações muito distintas no público: o nu no caso não é um outro, o nu é um eu.

Na produção subsequente de Frankenthaler continuaremos a encontrar corpos, por vezes ambíguos, fluxos, formas fálicas. Pinturas com narrativas, desejos, erotismo, conteúdos que pediam interpretações que o discurso formalista evitava. Seu envolvimento corporal intenso com a pintura, que termina por abrigar pegadas, digitais, dentre outros vestígios, remete inevitavelmente a Pollock. A semelhança mais óbvia está no fato de ambos pintarem sobre a tela estendida no chão, mas o movimento na ação de Pollock é mais repetitivo, como uma

²⁰ GREENBERG, Clement. A nova escultura. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996b, p. 150-155, p. 151.

coreografia em torno da tela – o próprio artista costumava mencionar seu fascínio pela imagem dos shamans, realizando desenhos na areia – e podemos dizer que Frankenthaler não se movimentava em torno da tela, mas sim que ela se movimentava com a tela.

O interesse de Frankenthaler pelo corpo, porém, não perdurou. A partir dos anos 60 suas pinturas passam a propor uma visibilidade mais afinada com o discurso formalista, reduzindo alusões ao tátil e enfatizando o aspecto mais óptico da percepção de grandes áreas de cor. Frankenthaler, assim como outros pintores de sua geração, talvez tenha sido vítima daquilo que alguns chamam de “efeito Greenberg”, ou seja, uma decorrência da enorme influência do crítico que teria terminado por afetar as criações dos artistas que passaram aparentemente a ilustrar o pensamento formalista, sintetizado por Jones na expressão “burocratização dos sentidos”.

A própria terminologia adotada por Greenberg reforça essa tese: opticalidade, planaridade, pictórico, *eyesight alone*, são termos e expressões que aparecem com frequência em seus textos, e a segmentação dos sentidos é uma compulsão da modernidade:

Os sujeitos modernos emergem precisamente mediante tais regulações do sensorial e graças à sua segmentação para uso industrial e epistemológico. Cada disciplina e cada profissão desenvolve seus próprios interesses ao longo deste processo, seus próprios usos para estas formas de conhecimento do corpo cada vez mais específicas.²¹

Para os cientistas, a perseguição da especificidade sensorial e do modelo mecânico de corpo significava uma mudança radical em relação às teorias pré-modernas dos humores, baseadas em qualidades como quente, seco, úmido e suas relações com estados da alma. E a modernidade não deseja essa espécie de promiscuidade entre sentimentos e sentidos que se misturam e se confundem, ela busca segmentar e purificar.

Não por acaso, Greenberg tornou-se o principal alvo das críticas à abordagem formalista por parte dos artistas que começaram a ocupar as galerias a partir de meados dos anos 50 reivindicando a presença do corpo e da sensorialidade de diversas maneiras, como performances, obras interativas, propostas sinestésicas, e assim por diante. Rejeitando a recepção de Pollock por Greenberg, artistas como Allan Kaprow, por exemplo, exploraram o aspecto coreográfico do modo de pintar de Pollock em *happenings* intensamente corporais, que terminavam por causar a dissolução da pintura no ambiente. Outra abordagem crítica à recepção de Pollock por Greenberg foi defendida por Robert Morris, que reconheceu nas pinturas realizadas sobre o chão um dos primeiros ataques à forma, tal como entendida pela Gestalt, uma forma destinada a ser apreendida pela visão, como se esta pudesse se isolar do restante do corpo. Diferentemente de Greenberg, Morris

²¹ JONES, 2005, p. 394.

privilegiou o processo em Pollock, em detrimento da imagem. E outro desdobramento foi proposto por Andy Warhol em sua série *Oxidation* (1977-78), em que o artista, seus assistentes e convidados urinavam sobre superfícies recobertas com tinta a base de cobre posicionadas sobre o chão, numa alusão direta ao caráter escatológico das *drip paintings*.

De um modo ainda mais radical, o caráter performático das *drip paintings* foi radicalizado pelos membros do Gutai, que estenderam ao máximo a concepção da tela como arena, proposta por Rosenberg. Kazuo Shiraga, o artista mais proeminente do Gutai, abandonou por completo não apenas os pincéis, mas qualquer outro instrumento que fizesse a mediação entre ele mesmo e a tela, para pintar unicamente com seus pés ou com o corpo como um todo.

Tais desdobramentos extremamente corporais da pintura de Pollock foram intensamente discutidos por Rosalind Krauss em diversos artigos e, sobretudo, no livro e na exposição que Krauss e Yves Alain Bois organizaram, inspirados pelo conceito de *informe* de George Bataille, intitulada *Formless*, na qual se propunha uma leitura do modernismo diametralmente antagônica a de Greenberg.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GREENBERG, Clement. A crise da pintura de cavalete. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996a, p. 164-167.
- GREENBERG, Clement. Our Period Style. *In*: O'BRIAN, John (Ed.). **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**, vol. 2. Chicago: University of Chicago Press, 1992, p. 322-326.
- GREENBERG, Clement. A nova escultura. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996b, p. 150-155.
- GREENBERG, Clement. Pintura de tipo americano. **Arte e cultura**. São Paulo: Ática, 1996c, p. 214-233.
- GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996, p. 45-59.
- COTRIM, Cecília. Louis and Noland. *In*: O'BRIAN, John (Ed.). **Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism**, vol. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 94-100.
- JONES, Caroline. **Eyesight Alone**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. Cambridge: MIT Press, 1993.
- KRAUSS, Rosalind. **Formless, a User's Guide**. Nova York: Zone Books, 1997, p. 93-103.

KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; JOELIT, David. **Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism**. Londres: Thames and Hudson, 2012.

LANDAU, Ellen. **Reading Abstract Expressionism**. New Haven: Yale University Press, 2005.

LEJA, Michael. Modern Man Discourse and the New York School. *In*: LANDAU, Ellen (Ed.). **Reading Abstract Expressionism**. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 527-534.

ROSENBERG, Harold. Os *action painters* americanos. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 11-22.

Artigo recebido em 19/12/2020

Aceito em 19/12/2020