

Leo Steinberg

## **OUTROS CRITÉRIOS**

**Confrontos com a arte do século XX**

Tradução Célia Euvaldo

**COSACNAIFY**



2. Jasper Johns, *Liar*, 1961

*Dezembro de 1961.* Johns está expondo quatro pinturas cinza recentemente produzidas. Uma delas é um esboço – encáustica e sculpmetal<sup>2</sup> sobre papel –, mas funcionou tão bem dessa maneira que não parecia haver necessidade de uma execução elaborada [fig. 2]. O quadro apresenta, num campo quadrado, o denso véu de pinceladas em tons de cinza característico de Johns: tinta que não denota nada além do pintar. Articulado na parte de cima do quadrado está um bloco xilográfico; sobre ele, quatro letras em relevo que vemos num campo retangular turvo, como um reflexo na água, ilegível, invertido. Mas o bloco deixou uma impressão nítida logo abaixo, sobre a própria pintura. Aí lê-se LIAR [mentiroso].

*Isso significa alguma coisa?*

- 1 Publicado originalmente como “Jasper Johns: The First Seven Years of His Art”, *Metro*, n. 4/5, 1962, e, com revisões, em *Jasper Johns* (Nova York: George Wittenborn, 1963). Na presente versão, a avaliação da literatura crítica anterior (pp. 44-49) foi de alguma forma revista e ampliada. De resto, o ensaio permanece essencialmente como concluído no final de 1961, o marco para todas as referências ao trabalho “recente”. A discussão de *Alvo com quatro rostos* de Johns (p. 77) é substancialmente a mesma do artigo anterior (pp. 12-14).
- 2 Marca de massa à base de pó metálico e laca, com aspecto viscoso, semelhante a metal derretido que, uma vez seca, lembra o metal duro. [N.T.]

Não é preciso significar nada. É um dispositivo para imprimir uma palavra útil. Ou é apenas Pintura com um pouquinho de provocação dada em sua parte superior (mas somos sofisticados demais para sermos provocados por uma palavra de quatro letras). Ou seria uma alegoria sobre a articulação entre a vida e a arte? Pois o bloco xilográfico, um objeto no espaço concreto, é real, uma peça tirada do mundo – por isso ilegível, invertido. No entanto, é o que se imprime na área pintada, onde está posto na direção certa para se tornar perfeitamente claro; tais sendo as revelações da Arte. A mensagem turva da vida é decodificada pela Arte, e aí está ela, soletrando LIAR – a palavra isenta de qualquer toque de paixão, um letreiro que pendia esquecido muito antes de termos nos instalado.

A palavra retira-se para um lugar e ali fica suspensa como uma voz congelada, esperando derreter e se acomodar. Sobre quem? Sobre o quê? De que lado?

*Isso significa alguma coisa?*

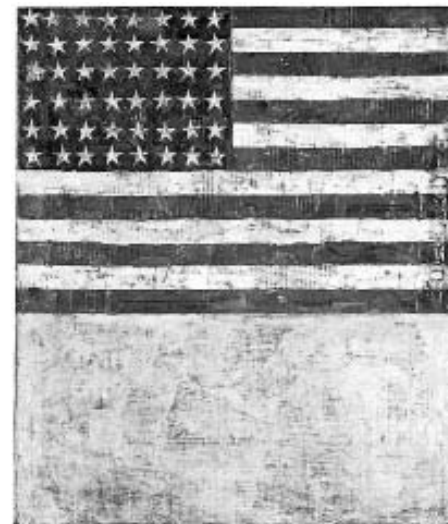
Para quem? Para o menino aprendendo a ler? Para a posteridade? Para o pintor que o fez? Seus amigos? Para o mesmo pintor que seguiu adiante para fazer outra coisa? Para o crítico que sabe de antemão quais são “as necessidades da arte” e que pode ver que elas não serão atendidas por esse tipo de pintura? Para nós que vemos uma presença implacável e uma metáfora desconcertante gerada por meios literais brutos?

Os elementos do quadro de Johns estão lado a lado como pedras-de-fogo. Friccionados, poderiam provocar uma chama, e talvez seja esse o significado. Mas Johns nem sequer afirma ter ouvido falar da invenção do fogo. Apenas aloca as pedras.

## UMA CRISE

Johns fez sua primeira exposição individual há quatro anos, mostrando variações sobre a bandeira norte-americana [figs. 3-6] e sobre alvos, números e letras. Nela também incluíam-se:

– *Livro* (1957), um livro real, aberto, pintado com cera – páginas vermelhas, lombadas amarelas, encadernação azul –, um livro paralisado numa moldura em forma de caixa;



3. Jasper Johns, *Bandeira em cima de branco com colagem*, 1955 (variação daquela exposta por Johns em 1957)



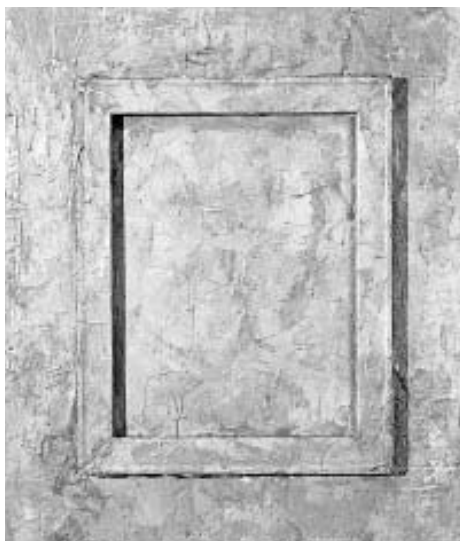
4. Jasper Johns, *Bandeira branca*, 1955



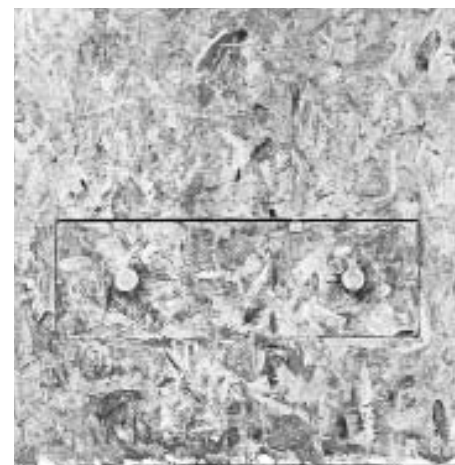
5. Jasper Johns, *Três bandeiras*, 1958



6. Jasper Johns, *Bandeira*, 1960



7. Jasper Johns, *Tela*, 1956



8. Jasper Johns, *Gaveta*, 1957

- *Jornal* (1957), encáustica e jornal sobre tela;
- *Tela* (1956), uma pintura inteiramente cinza na qual uma pequena tela tinha sido colada de frente a uma tela maior [fig. 7]; e
- *Gaveta* (1957), novamente toda cinza, com o painel frontal de uma gaveta de dois puxadores inserido um pouco abaixo do centro [fig. 8].

Os quadros despertaram entusiasmo tanto quanto consternação, sobretudo por seus temas. Estes eram de uma “banalidade” tão sem precedentes que parecia que nada tão monótono já havia sido visto antes. Por que teria ele escolhido pintar temas de um desinteresse tão agressivo?

*Para ser diferente?*

A validade dessa resposta depende do tom que lhe é dado. Quando é pronunciada com um dar de ombros, explique ao interlocutor que ele não chegou a lugar nenhum; simplesmente reformulamos a pergunta: “Por que, se ele queria ser diferente, teria escolhido ser diferente dessa maneira em particular?”.

Mas a mesma resposta proferida com boa vontade pode descrever um momento determinante no percurso de um jovem artista. Pois tornar-se pintor é como tatear o caminho num quarto escuro atulhado de coisas. Quando começa a andar, ele tropeça no sofá de outra pessoa, muda de direção para colidir com a cômoda de alguém, depois tromba

com uma mesa de trabalho que não pode ser desarrumada. Tudo tem seu uso e seu usuário e nenhuma necessidade dele. Quando Johns foi dispensado do exército em 1952 e se fixou em Nova York (ele não “pretendia” mais ser pintor, pois chegara o momento de se iniciar como pintor), começou a fazer pequenas colagens abstratas com retalhos de papel. Quando lhe disseram que esses trabalhos pareciam os de Kurt Schwitters, foi olhar as colagens do artista alemão e descobriu que de fato pareciam muito. Ele estava invadindo propriedade alheia e deu uma guinada no outro sentido – *para ser diferente*.

O assunto que apresentou em janeiro de 1958 foi diferente o bastante para precipitar uma crise na crítica. Apesar de meio século de doutrinação formalista, provou-se quase impossível ver as pinturas no lugar do assunto. O mais interessante a respeito de Johns parecia ser o fato de ele ter conseguido de alguma maneira descobrir coisas desinteressantes para pintar. Um impasse para todos. Mesmo aqueles cuja longa prática de apreciação da arte tinha educado para ignorar o assunto de um quadro, considerando-o irrelevante no que concerne à sua qualidade, falavam e podiam falar sobre poucas outras coisas – embora tentassem. “Ele é um artista caligráfico de estilo considerável”, escreveu Stuart Preston no *New York Times* (12 de fevereiro de 1961), “e, quanto aos seus macetes, é pegar ou largar.”

É mais fácil dizer do que fazer; pois os “macetes” continuaram a atormentar. Como toda afirmação original de importância, eles desequilibravam o *status quo* e pediam uma revisão imediata das noções adquiridas. Uma vez que as pinturas de Johns apresentavam essencialmente as pinceladas e a superfície do expressionismo abstrato, diferindo destas apenas na variável do assunto, elas pareciam acusar as pinceladas e os respingos da escola de De Kooning de ser, afinal, só um assunto de tipo diferente, o que ameaçava todo o fundamento da teoria do expressionismo abstrato. E foram os pintores os que mais se ressentiram disso.

Descrevi num outro texto minha reação de alarme quando vi pela primeira vez essas pinturas (cf. p. 31). Se agora revejo a reação do mundo artístico segundo o que foi registrado na imprensa, é porque a situação daqueles quatro anos, 1958-61, revela algo da natureza essencial da arte. Uma obra de arte não vem como um cartão-postal, com o preço estampado sobre ela; apesar de sua condição de objeto, vem primordialmente como um desafio à vida da imaginação e maneiras “corretas” de sentir ou pensar a respeito dela simplesmente não existem. Os sulcos pelos quais os pensamentos e os sentimentos finalmente correrão devem ser escavados antes que qualquer coisa, exceto a perplexidade ou o ressentimento, seja ao menos sentida. Por um longo tempo, a direção do fluxo permanece incerta, represada ou se esvai completamente, até que, depois de muitas incisões experimentais por parte de críticos aventureiros, alguns canais são formados. No final, esse rio largo que podemos chamar a apreciação de Johns – embora ainda venha a ser desviado de uma ou outra maneira – torna-se navegável para todos.

A maioria das pessoas – especialmente aquelas que subestimam o trabalho de um crítico – não sabe, ou finge não saber, quanto o problema é real. Elas esperam que os canais estejam abertos com segurança, para então chegar e desfrutar a suave navegação, *quem é que precisa de crítico?*

É inerente ao papel do crítico dizer em seus melhores momentos não mais do que aquilo que todos na temporada seguinte repetem; ele é o gerador do clichê.

O primeiro reflexo crítico ao aparecimento de algo novo é usualmente uma tentativa de conservar a energia psíquica assegurando-se de que nada realmente novo ocorreu. A revista *Art News*, suficientemente ousada para ostentar o *Alvo com quatro rostos* de Johns [fig. 13] na

capa de sua edição de janeiro de 1958, rotulou-o de “neodadá” e o termo destravou todas as línguas. Qualquer pessoa que estivesse des-norteadada sobre o que dizer a respeito de Johns podia a partir de então recitar tudo que lembrava do dadá.<sup>3</sup>

Uma vez lançado o tópico dadá, ele próprio se tornou alvo da crítica. “Johns tenta usar o clichê, mas à maneira oposta à dos dadaístas”, escreveu Tom Hess.<sup>4</sup> “Será a sua chave para o absoluto. O motivo não é atacar nem divertir, mas emular Jackson Pollock e ‘pintar o subconsciente’. A tentativa é chegar a isso por meio de uma arte de Absoluta Banalidade.”

Hilton Kramer explicou como Johns realmente não era como o dadá e estava longe de sua seriedade: “uma espécie de versão Grandma Moses<sup>5</sup> do dadá. Mas [...] o dadá buscava repudiar e criticar os valores burgueses, ao passo que Johns, como Rauschenberg, pretende agradar e confirmar a periferia decadente do gosto burguês”.<sup>6</sup> E John Canaday, na *New York Times Magazine*, referindo-se às exposições de Rauschenberg e Johns:

3 Único comentário editorial da *Newsweek* (31 mar. 1958): “O dadá, ao que parece, está aí de novo”. Michel Ragon, numa reportagem sobre a arte norte-americana em *Cimaise* (jan. 1959, p. 28), escreveu: “*Jasper Johns est une explosion dadaïste un peu comparable à Yves Klein à Paris*” [Jasper Johns é uma explosão dadaísta um pouco comparável a Yves Klein em Paris]. Pierre Schneider, num artigo na *Art News* (mar. 1959, p. 48) sobre a primeira exposição de Johns em Paris, observou que os temas eram “alienados de seu significado por serem representados em uma maneira ‘pictórica’ untuosa. É um sinal dos tempos: o dadá, como todo mundo, entrou para a escola de arte”. *Time* (4 maio 1959), em um artigo intitulado “Seu coração pertence ao dadá”: “Como Johns, os dadaístas tentaram deliberadamente despojar a arte de todo sentimento e significação”. “Dadá é a doença”, diagnosticou Emily Genauer e manchou o seu nome ao informar os leitores do *Herald Tribune* de Nova York (3 abr. 1960) que Johns “gosta de fixar garrafas vazias de coca-cola em suas telas” – uma referência equivocada a uma pintura de Rauschenberg.

4 *Art News*, mar. 1959, p. 60.

5 Anna Mary Robertson Moses (1860-1961), conhecida como Grandma Moses, foi uma das artistas primitivas norte-americanas mais célebres. [N.T.]

6 *Arts*, fev. 1959, p. 49.

Subitamente ele [o dadá] está de volta e com força. [...] Pelo menos um bode empalhado com um pneu de borracha em torno de seu corpo foi oferecido à apreciação estética – e à venda, uma consideração longe de incidental. Vocês também podem comprar, agora mesmo, um cabide de arame de verdade pendurado numa estaca de madeira projetando-se de um painel salpicado de cores, se isto lhes apetece como algo que gostariam de ter em casa ou se vocês acham que seu valor como investimento tem probabilidade de subir. [...] O dadá dos velhos tempos podia provocar – e provocou, como era sua intenção – fúria. Os imitadores de hoje apenas caçoam e fazem cócegas.<sup>7</sup>

Harold Rosenberg, dotado de um senso político aguçado, presumiu, como Kramer e Canaday, que a escolha de temas feita por Johns era em função da audiência, mas chegou ao julgamento oposto. Os temas não eram concebidos para agradar o gosto burguês, mas para alfinetá-lo. Rosenberg compreendeu o trabalho de Johns como um escárnio dos valores filisteus: “Obviamente, tais trabalhos são concebidos como provocações. Em vez de focalizar a arte, seus problemas e necessidades, o artista fala para a audiência sobre ela própria. [...] Johns esfrega no nariz do frequentador de galeria de arte o emblema que ele adora”.<sup>8</sup>

Os críticos que examinaram com mais minúcia os trabalhos propriamente ditos também chegaram a conclusões opostas quanto ao papel do tema. Fairfield Porter (ele e Robert Rosenblum foram os primeiros autores a aclamar o trabalho de Johns) considerava que as pinturas tinham relação com um modo de ver: “Ele olha pela primeira vez, como uma criança, coisas que não têm significado algum para a criança, não ainda ou não necessariamente”.<sup>9</sup> Objeção: *A fidelidade infalível de Johns para com a forma e a ordem correta dos números é certamente pouco característica de alguém que não conhece o significado daquilo que transcreve.*

7 5 jun. 1960, p. 38.

8 “The Audience as Subject”, introdução a *Out of the Ordinary*, catálogo da exposição, Houston, Texas, nov. 1959.

9 *Art News*, jan. 1958, p. 20.

John B. Myers, chamando Johns de “o surrealista da nomeação de coisas”, escreveu: “Como uma criancinha que segura um ovo, tendo descoberto tal objeto pela primeira vez num ninho escondido, e grita ‘Ovo!’ – do mesmo modo Johns deixou claro o que as coisas são”.<sup>10</sup> Objeção: *Que criança permanece gritando “Ovo!” durante um ano – o tempo que Johns levou para terminar seu Alfabeto cinza de 1959?*

Rosenblum escreveu: “Johns primeiro desnorteia o espectador e depois o obriga a examinar pela primeira vez as qualidades visuais de um objeto rotineiro ao qual ele nunca tinha dedicado um instante de atenção”.<sup>11</sup> Objeção: *Se Johns trabalhasse tendo em mente algum espectador, seria possível que ele se dirigisse de preferência àqueles que nunca se detiveram para olhar para coisas como letras? Compararemos o comentário anterior do próprio Rosenblum.*<sup>12</sup> “As letras e os números parecem ter sido descobertos na oficina de um impressor que gostava tanto de suas formas e de seu simbolismo misterioso que não podia entregá-los ao uso cotidiano”.

De acordo com os três autores anteriormente citados, a intenção de Johns ao escolher um tema era vê-lo, ou nomeá-lo ou mostrá-lo. Mas eles concordam que uma pintura de Johns torna um objeto pouco observado subitamente reconhecido.

Outros acharam exatamente o oposto – que Johns escolhe seus temas para fazê-los desaparecer por completo. “Johns gosta de pintar objetos tão familiares que o espectador pode parar de pensar neles e se concentrar nas qualidades poéticas do próprio quadro.”<sup>13</sup> Objeção: *Dizia-se dos modelos feios de Velázquez que eles tinham a função de*

10 *Evergreen Review*, mar.-abr. 1960, p. 78.

11 *Art International*, set. 1960, p. 75.

12 *Arts*, jan. 1958, p. 54.

13 *Charm*, abr. 1959, p. 85. Ver Ben Heller, *School of New York: Some Younger Artists*, B. H. Friedman (org.) (Nova York: Grove Press, 1959): “Essencialmente, sua importância é menos como bandeiras ou alvos do que como um meio de forçar o espectador a focalizar a própria tela, a reagir a ela como uma experiência de pintura imediata e direta”. De modo similar, William Rubin: “Para Johns a imagem tem sentido em sua falta de sentido”.

“forçar o público a focalizar a atenção na arte da pintura e a conferir menos importância a seus temas” (Ortega y Gasset). Permitam-me observar que em seus supostos papéis como promotores da apreciação formalista de arte tanto Johns quanto Velázquez são fracassos. Velázquez porque o olhar de infelicidade de seus anões e bobos da corte permanece tão inesquecível quanto sua caligrafia; e Johns porque, similarmente, nem um único de seus temas conseguiu passar despercebido. Pelo contrário.

Temos, portanto, uma situação crítica na qual alguns acreditam que os temas foram escolhidos para se tornarem mais visíveis, enquanto outros, para se tornarem completamente invisíveis. Esse é o tipo de discrepância que se transforma num acontecimento heurístico. Remetemos de volta às pinturas com uma questão mais potente: o que, no trabalho – perguntam-nos –, induz a tão grande antagonismo? Revela-se então que o trabalho é tal que justifica os dois grupos de críticos. Pois os quadros de Johns são situações nas quais os temas são constantemente encontrados e perdidos, submersos e recobrados.<sup>14</sup> Ele recupera aquela oscilação perpétua que caracterizou nosso modo de olhar a arte pré-abstrata. Mas, enquanto na arte tradicional a oscilação era entre a superfície pintada e o tema em profundidade, Johns consegue fazer o pêndulo oscilar dentro da planície da arte pós-expressionista abstrata. Ainda assim, o hábito de dissociar a “pintura pura” do conteúdo está tão arraigado que quase nenhum crítico queria ver as duas coisas juntas.<sup>15</sup>

Por fim, alguns críticos chegaram a uma via mais aberta examinando o tema de Johns com respeito não à antecipação da reação de

14 Ver Irving H. Sandler em *Art News* (fev. 1960, p. 15): “Em seus quadros de bandeira, alvo, número e letra, Johns tentou tornar o invisível (o familiar) visível e em seguida torná-lo invisível novamente”.

15 A exceção é Robert Rosenblum, que reagiu de imediato a um “impacto visual e intelectual”. O trabalho de Johns, escreveu, “toma de assalto e estimula a mente e o olho com o contentamento da descoberta” (*Arts*, jan. 1958, p. 54). E novamente (*Art International*, set. 1960, p. 77): “Em geral, Johns estabelece um equilíbrio seco e teso de alguns poucos elementos visuais cujo impacto sensorial imediato é tão irresistível quanto o choque intelectual”.

algum espectador, mas ao seu funcionamento dentro do próprio quadro. Donald Judd observou “uma curiosa polaridade e aliança entre a materialidade dos objetos e o que é usualmente classificado como as qualidades mais essenciais de tinta e cor. [...] A ‘congruência’ é uma descrição relevante”.<sup>16</sup> Ben Heller observou que “os temas limitam e descrevem o espaço de Johns” (ver nota 13). Pouco tempo depois, William Rubin insinuou que o “enigma” dos trabalhos de Johns opunha-se à “unicidade paradoxal do quadro como pintura e imagem”. E continuava:

Tal ambigüidade peculiar não pode ser alcançada apenas com um tema qualquer. [...] Todos os temas favoritos de Johns compartilham um caráter emblemático ou de “signo”. [...] Portanto, o paradoxo reside na reversão que Johns realiza do processo usual de representação, pela qual um objeto tridimensional do mundo real é representado como uma ilusão bidimensional. Johns confere a seus signos bidimensionais maior substância, peso e textura do que eles tinham na realidade; em outras palavras, ele os transforma em objetos.<sup>17</sup>

Johns construiu para si um idioma pessoal no qual objeto e emblema, quadro e tema convergem indivisivelmente. O tema está de volta não como preenchimento ou adulteração, não em algum tipo de parceria, mas como a condição mesma da pintura. Os meios e o significado, o visível e o conhecido são de tal forma uma única e mesma coisa que a distinção entre conteúdo e forma ainda não é ou já não é mais inteligível.

Esse resultado surpreendente é em grande parte função de seus temas originais. Quero continuar a questionar esses temas quanto a seu caráter ordinário, para ver como eles funcionam para o artista em suas pinturas. Se eu conseguir ter resposta para algumas dessas questões, posso não precisar mais perguntar quais eram as intenções de Johns ao escolher pintar bandeiras, alvos, números etc.

16 *Arts*, mar. 1960, pp. 57-58.

17 *Art International*, jan. 1960, p. 26.