

A FRENTE POPULAR, O TROTSKISMO E A ARTE-PELA-ARTE: A RECONFIGURAÇÃO DO MODERNISMO NOS ESTADOS UNIDOS (1935-1941)

*Tiago Machado de Jesus*¹

O crítico de arte Clement Greenberg – defensor e responsável pela mais influente definição da vanguarda norte-americana – ao externar suas lembranças da cidade de Nova York no final dos anos 1930, fez a seguinte afirmação: “[...] algum dia será preciso contar como o “antistalinismo”, que começou mais ou menos como “trotskismo”, tornou-se arte pela arte, e desta forma abriu caminho, heroicamente, para o que viria depois”². Esta citação foi retirada de um texto publicado em 1961, na coletânea intitulada *Arte e cultura*. Texto este de fundo memorialístico cuja intenção era recuperar, em um esforço retrospectivo, o período de gestação do expressionismo abstrato no atribulado ambiente cultural nova-iorquino dos anos trinta. Uma busca do cenário intelectual e político de onde emergiram nomes como os dos pintores Jackson Pollock, Mark Rothko e Barnett Newman. A afirmação de Greenberg, porém, está entre parênteses, fornecida como uma curiosidade a mais para o leitor. Contudo, o que estava em jogo na frase aparentemente dispensável de Greenberg talvez possa ser mais bem compreendido se pensarmos a partir da sugestão presente no livro de Alan Wald, cujo capítulo introdutório leva o significativo título de “Political Amnesia”:

*É característica a tentativa por parte dos fundadores da tradição dos intelectuais de Nova York desenvolver um comunismo revolucionário anti-stalinista que os diferencie do puro e simples anticomunismo da década de 30 e dos anos posteriores, apesar da tentativa tardia de obliterar, banalizar, ou representar de forma inadequada este episódio crucial de suas vidas.*³

Sob esta perspectiva, é certo que os escritos de Greenberg tenham se inspirado na teoria marxista para desenvolver seus trabalhos e que partiram de um esforço antistalinista e em meio às tendências que divergiam da ortodoxia do Partido Comunista como veremos mais abaixo. Contudo, concordamos com Wald quando o autor menciona esta tendência à simplificação e à banalização de experiências determinantes para a estruturação das posições a serem ocupadas pelos artistas de vanguarda e pelos responsáveis pela sua interpretação nos anos 1960. Tudo se passaria como se as apostas da arte nos anos 1930 não fossem senão um parêntese em uma história progressiva de conquista e hegemonia do expressionismo abstrato, da vanguarda norte-americana, no cenário internacional.

¹ Doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo. Bolsista FAPESP. E-Mail: <tiagomach@uol.com.br>.

² GREENBERG, Clement. “O final dos anos trinta em Nova York”. In: _____. *Arte e cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1996, p. 235.

³ WALD, Alan. *The New York intellectuals*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987, p. 05.

Neste sentido, é conveniente lembrar a atmosfera cultural dos anos trinta nos Estados Unidos, época que não por acaso é conhecida como os “Red 30’s”⁴. Uma década “vermelha” onde a tradição de pensamento marxista estava suficientemente enraizada para dar luz a uma vida cultural francamente aliada às expectativas de mudanças revolucionárias na sociedade. Estes posicionamentos poderiam gerar hoje certo estranhamento, mas o fato é que entre 1934 e 1939, nos Estados Unidos, foi possível entrever um impacto da cultura operária, organizada em torno daquilo que ficou conhecido como “Popular Front”, no interior das instituições culturais dominantes desta sociedade⁵. Poderíamos afirmar que o debate sobre o destino da arte em uma sociedade em franca ebulição, onde o desafio da superação da crise econômica de 1929, baseada em uma intervenção estatal de proporções até então inéditas, através dos planos econômicos ligados ao *New Deal*, convivia, mesmo no campo cultural, com a ameaça do fascismo.

A “Popular Front” e a era do CIO

É das profundezas da depressão, em meio à maior greve da história, que contou com a adesão de mais de 400 mil trabalhadores, mobilizados do Maine ao Alabama, que surge o primeiro sinal deste movimento chamado “Popular Front”. Em 1934 é formada uma verdadeira frente cultural de batalha, de composição heterogênea, que reuniu durante toda a década e mesmo depois as diversas tendências oposicionistas norte-americanas, em função de uma produção cultural capaz de mobilizar as massas através da colonização da indústria cultural, já bastante desenvolvida do ponto de vista técnico, mas que ainda carecia das fórmulas consagradas de produção, deixando um espaço de manobra para produtores variados.

Já no ano seguinte cria-se a política de financiamento cultural de Roosevelt que ficou ligada à WPA (*Work Progress Administration*), a mais importante agência de fomento ao emprego do *New Deal*. Ainda pra além da esfera das produções culturais, no mesmo ano, num reflexo direto dos movimentos grevistas do ano anterior, surge a CIO – sigla para “*Congress of Industrial Organization*” – cuja amplitude de influência definiu os contornos de uma era, constituindo-se como a maior central sindical do mundo. Em linhas gerais, o *New Deal* foi responsável, entre outras coisas, por ter criado um ambiente favorável, através da regulação da produção industrial, para a organização dos trabalhadores em movimentos organizados e reconhecidos pelas instituições estatais. Neste mesmo momento a cultura operária se viu representada pelo modernismo cultural, nas peças de teatro de Eugene O’Neill, encenadas em plena Broadway, no cinema de Orson Welles em uma improvável “Hollywood vermelha”, ou nos escritos de John dos Passos. Em outras palavras, este front cultural “não foi simplesmente o produto de um comprometimento político individual: foi [...] o resultado do encontro entre um poderoso movimento social democrata – a *Popular Front* – e o moderno aparato cultural de entretenimento e educação”⁶.

O historiador norte-americano Michael Deening procura, com razão, minimizar

⁴ Cf. COSTA, Iná Camargo. “Política e teatro nos anos vermelhos”. In: _____. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001, p. 89-106.

⁵ Cf. DEENNING, Michael. *The cultural front*. Londres; Nova York: Verso, 1997, p. XX.

⁶ DEENNING, *The cultural front...*, p. XVIII.

o papel diretivo do Partido Comunista nos desdobramentos do ambiente cultural dos anos 30, em favor de uma interpretação mais ampla. Contudo, é importante destacar que grande parte das atividades da “Popular Front” aconteceu simultaneamente à reorganização do PC norte-americano que, por sua vez, seguiu as diretrizes retiradas do Sétimo Congresso Mundial do Comintern, realizado em Moscou entre os dias 20 e 25 de agosto de 1935 – evento que ficou conhecido como a *III Internacional*. Segundo o Comitê, os partidos deveriam procurar estender ao máximo suas bases e redirecionar, estrategicamente, grande parte de suas forças na luta contra o fascismo. Tratar-se-ia, na visão do Partido, de estabelecer uma frente popular de luta contra o fascismo cujo apelo fosse capaz de seduzir um amplo espectro da sociedade, inclusive as camadas liberais da burguesia. A Frente Popular nos Estados Unidos foi uma resposta, pelo menos em parte, a esta orientação hegemônica entre as organizações de esquerda deste (breve) período, que privilegiou o valor da cultura (burguesa até então) como arma de combate antifascista que buscava superar a dicotomia entre comunismo e capitalismo em prol de um “inimigo comum”⁷.

Segundo Serge Guilbault, pelos menos durante estes anos, algo parecia haver mudado na situação de isolamento enfrentada pelos artistas e intelectuais americanos. “A *Popular Front* foi um refúgio no qual os intelectuais progressistas puderam trabalhar em espírito comunitário e até alcançar certo prestígio (o quadro do Partido Comunista Americano saltou de 12 mil filiados em 1929 para 100 mil em 1939)”⁸. Algo inédito se esboçava diante deles, a possibilidade senão de uma estabilidade material, pelo menos a de uma união em prol de uma causa social comum: “A *Popular Front* na qual os artistas tiveram um papel, em certo sentido, representou o fim de sua alienação, o primeiro passo em direção à participação e aceitação pela sociedade em seu objetivo comum”⁹.

O Ponto de vista dos artistas sindicalizados

Um exemplo modelar de posicionamento que une cultura, política e arte pode ser visto no texto/ manifesto publicado na revista *American Magazine of Art*. O artigo foi escrito em 1935 e seu autor, o pintor nova-iorquino Stuart Davis, era, à época, diretor da revista e seria no ano seguinte presidente do Congresso dos Artistas Americanos. Intitulado “*O artista hoje*”, o texto procura enquadrar o artista dentro do campo de tensões materiais da sociedade, buscando se opor à crença do artista como símbolo da liberdade de consciência e modelo de ação individual. Davis é direto em suas afirmações, traçando um diagnóstico bastante preciso e convincente do meio artístico americano:

O artista se vê sem o pequeno apoio do seu passado imediato

⁷ “Quando perguntados em janeiro de 1939, quem os americanos queriam que ganhasse, se irrompesse uma guerra entre a União Soviética e a Alemanha, 83% foram a favor de uma vitória soviética contra 17% de uma alemã”. HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 145.

⁸ GUILBAULT, Serge. *How New York stole the idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983, p. 18.

⁹ GUILBAULT, *How New York stole...*, p. 19.

e compreende agora, se não compreendeu antes, que arte não está isolada de outras atividades humanas. Passou pela experiência de ser totalmente posto de lado e traído pelo negociante e pelo patrono das artes, e suas ilusões quanto aos interesses culturais desses dois personagens estão destruídas. Compreende agora que a superficialidade do interesse cultural do público de classe média influenciava seus próprios esforços criativos, resultando num padrão de trabalho qualitativamente inferior, de qualquer ponto de vista mais amplo. Olhando à sua volta, percebe claramente as distinções de classe, os que têm e os que não têm (a grande maioria). Reconheceu sua posição junto daqueles que não têm – os trabalhadores.¹⁰

Davis elabora uma agenda que procura se ligar a um momento histórico preciso, no qual o autor enxerga a possibilidade dos artistas aliam-se a única classe verdadeiramente revolucionária. Nesta visada, o artista faz parte da crise mundial, ou seja, está em luta, em dúvida e confusão e nisto está junto das outras classes sociais, restando a ele optar em qual lado do front ele lutará. Contudo, para chegar até aí ele perfaz uma análise do circuito comercial da arte. Segundo Davis, a arte já nasce, entre os americanos, dependente da classe média, não há nada como um passado aristocrático, tal como configurado na experiência europeia. Daí se segue que o artista norte-americano precisou se adaptar ao gosto médio e aos ditames do mercado. Entretanto, os fatos históricos ligados à crise sistemática do capitalismo baseado no sistema de livre mercado não apenas desmascarou o frágil sistema de patronato das artes, mas ofereceu também as condições para a constituição de sólidas organizações civis politicamente organizadas. O Sindicato dos Artistas visava à criação de um espaço de resistência, onde a identidade – a definição do papel atual do artista – poderia se estabelecer segundo outros critérios:

Em sua luta, conduzida através do Sindicato dos Artistas, seus membros descobriram sua identidade com a classe operária como um todo e com os grupos organizados de artistas-artesãos, como entalhadores, criadores de maquetes arquitetônicas e escultores, em particular.¹¹

Davis se aproxima das diretrizes da *Popular Front* quando avança ao enunciar, seguindo coerentemente sua premissa principal – a ligação de identidade entre trabalhadores e artistas – que uma das funções do Sindicato é a luta contra o fascismo em defesa do direito civil da liberdade de expressão e de organização.

¹⁰ DAVIS, Stuart. “O artista hoje”. In: CHIPPI, Herschel Browning (org.). *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 473-477.

¹¹ DAVIS, “O artista hoje”, p. 476.

E aqui o fascismo é visto como o uso aberto ou velado da força contra os trabalhadores pelas grandes empresas, ideia formada sob o influxo das greves gerais que marcaram o ano anterior. Segundo Davis, os trabalhadores-artistas se encontram na posição de defensores da cultura frente à barbárie do fascismo. Entre os exemplos desta ameaça estão a destruição dos murais de Diego Rivera em Nova York e de Siqueiros em Los Angeles: ambos, ao desagradarem seus comanditários pelo conteúdo político considerado inadequado, acabaram por perder seu direito de exposição. Nestas circunstâncias, Davis não se furta a tecer recomendações a respeito da natureza do fazer artístico, mostrando clara predileção por uma arte que estivesse diretamente envolvida com a vida cotidiana, com os anseios de representação conflituosa do mundo moderno.



Fig. 1 – Diego Rivera, *O Homem na Encruzilhada: olhando com esperança para um futuro melhor*, 1933-1934; mural encomendado por Nelson Rockefeller, destruído em 1934¹².

¹² A obra ficou pronta em 22 de maio de 1933, mas nunca foi exposta ao público, tendo sido destruída oito meses após sua conclusão pelo muralista mexicano. Uma versão em proporções menores que a original se encontra no Palacio de Bellas Artes da Cidade do México.

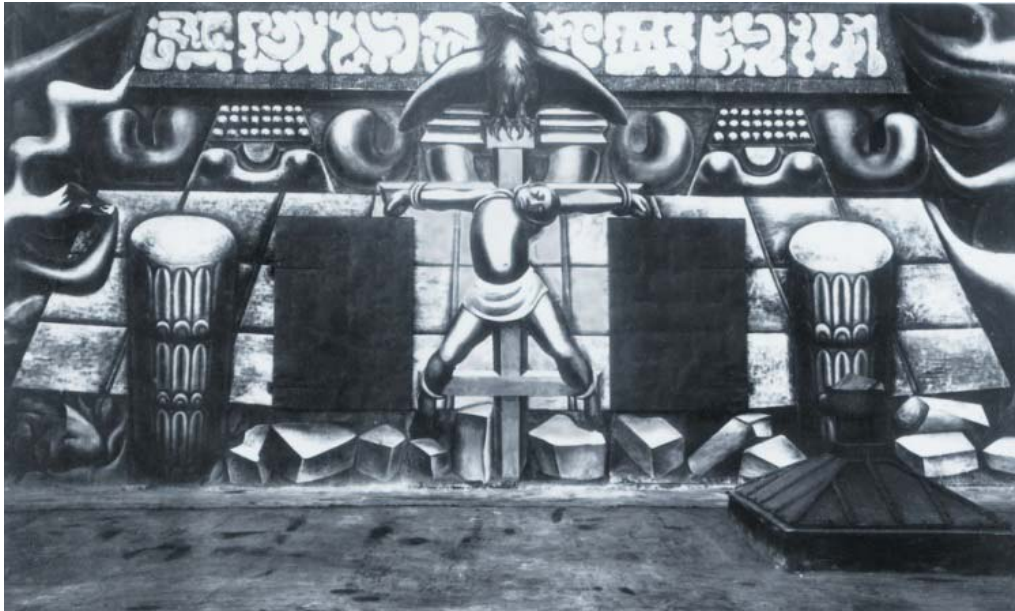


Fig. 2 – David Alfaro Siqueiros, *America Tropical*, 1932¹³.

O Projeto Federal de Arte

A preferência pela arte realista, por parte das organizações comandadas pela WPA, fica mais matizada no texto de apresentação do Projeto Federal de Arte, publicado originalmente em 1936¹⁴. Ali, Holger Cahill, diretor do Projeto, procura apresentar um plano amplo cuja ambição, nos moldes da WPA, é a de inserir o artista na sociedade a partir da integração de suas práticas artísticas. O texto busca fornecer alternativas economicamente viáveis para a sustentação das artes para além das incertezas dos mercados e do mecenato. Para tanto, logo de saída ele se opõe à história da arte tradicional que enxerga no gênio criador o núcleo do fazer artístico, para daí sustentar a criação de um projeto de artes vinculado aos reais interesses da sociedade como um todo:

*A organização do projeto se fez segundo o princípio de que não é o gênio solitário, mas um movimento geral sólido, que mantém a arte como uma parte vital e atuante de qualquer esquema cultural. A arte não é uma questão de obras-primas raras e ocasionais. A ênfase sobre a obra-prima, fenômeno do século XIX, é principalmente uma idéia de colecionador e tem pouca relação com um movimento artístico.*¹⁵

Segundo Cahill, para que os Estados Unidos tivessem um meio artístico sólido

¹³ O mural foi realizado na cidade de Los Angeles, mostrando como tema principal um americano nativo pregado na cruz sob o olhar de uma águia. O muro foi lavado meses depois de sua finalização. A restauração e manutenção do mural estão atualmente a cargo do Getty Conservation Institute.

¹⁴ CAHILL, Holger. “O projeto federal de arte”. In: CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p. 477-480.

¹⁵ CAHILL, “O projeto federal de arte”, p. 477.

seria preciso criar uma estrutura ampla que possibilitasse a expansão das artes como uma atividade econômica e culturalmente viável. Isto significa, como já se anuncia no trecho acima, repensar o próprio estatuto da arte, até então vinculado a uma ideia de belas-artes (*fine-arts*) que aspira à posição de exceção frente à sociedade:

Uma orientação por parte das belas-artes tem se mostrado necessária, e muito, para o industrial, o artesão e o público. Foi impossível encontrar uma solução para todos os problemas resultantes disso, sob um programa de emergência, mas o Projeto Federal de Arte procurou romper a barreira artificial que existe entre formas de expressão artística. [...]. O resultado foi a realização de muitos serviços úteis para as instituições públicas e um estímulo no sentido de níveis elevados na criação de objetos de uso comum.¹⁶

O programa defendido pelo Projeto Federal era, portanto, bastante ambicioso: tratava-se de formular estratégias capazes de integrar o domínio das artes plásticas com o artesanato e a produção industrial. Segundo Cahill, seria exatamente nestes tempos turbulentos que os artistas, através do uso criativo e consciente de seu trabalho, poderiam ajudar a modificar o mundo, estariam eles engajados nesta sociedade em evidente transformação. Aquilo que está em jogo é, sobretudo, a consolidação de um papel mais ativo para as artes plásticas. Elas deveriam estar integradas no conjunto da produção industrial e articuladas por um projeto de mudança social ampla. Assim, com a reconfiguração do papel da arte e do artista, ambos, finalmente estariam prontos para tocar a terceira ponta do triângulo, a sociedade:

Parece estar próximo o fim da alienação que afastava o artista da experiência comum e que, nas suas piores manifestações, dava origem a uma arte só para museus ou a uma preciosidade rarefeita. Essa modificação não significa nenhuma perda na expressão peculiarmente pessoal que é necessariamente desenvolvida por qualquer artista de talento. Significa, pelo contrário, um alcance maior e uma maior liberdade para uma expressão pessoal mais completa.¹⁷

Ao pleitear esta liberdade mediada pelos interesses da sociedade, Cahill avança em pelo menos dois aspectos: a consolidação da identidade do artista enquanto trabalhador (como já indiciado em Davis) e a tentativa de garantir outro espaço para a exposição e circulação das obras que não fosse afetada diretamente pelos efeitos de instabilidade oriundos da crise econômica. Ademais, os espaços consagrados dos museus e galerias, baseados em conceitos artísticos ultrapassados,

¹⁶ CAHILL, “O projeto federal de arte”, p. 478.

¹⁷ CAHILL, “O projeto federal de arte”, p. 480.

parecem não serem mais suficientes para esta nova incumbência da arte enquanto elemento integrado ao desejo de ampla mudança social tal como imaginado por Cahill. Esta espécie de crítica institucional embrionária remete à gestação de um compromisso público da arte moderna, capaz mesmo de constituir novos espaços mais adequados à socialização das obras:

Na nova situação predominante os artistas vem trabalhando com um crescente senso de demanda pública pelo que produzem. [...] Organizações comunitárias de todos os tipos solicitaram este trabalho. Nas discussões e intercâmbios entre o artista e o público, relacionados com murais, pinturas de cavalete, gravuras e esculturas para edifícios públicos, pelas disposições tomadas para a distribuição de arte em muitas formas às escolas e bibliotecas, criou-se uma relação crescente de interesse público muito maior.¹⁸

Apesar da evidência de um conjunto de temas em comum, neste mesmo ano de 1936, os compromissos políticos herdados pelo Sindicato dos Artistas e pelo Projeto Federal, começam a pesar sobre os ombros. Alguns fatos históricos, ligados às decisões da política soviética dividem o *front* cultural. A invasão da Finlândia e os primeiros rumores sobre os expurgos de Stálin colocam em xeque a autoridade do Partido Comunista junto aos intelectuais nova-iorquinos, comprometidos a esta altura com uma estratégia antifascista. Assim, as notícias pouco animadoras vindas do leste dando conta da aproximação entre Stálin e Hitler, somadas ao relativo sucesso dos planos do *New Deal* tornaram a esperada revolução social algo cada vez mais distante.

A crise do consenso: Meyer Schapiro e o modelo de Alfred Barr Jr.

Um exemplo desta cisão no meio intelectual de Nova York e de seus desdobramentos na crítica de arte pode ser entrevista em dois textos nos quais o historiador da arte marxista Meyer Schapiro define sua posição neste debate. O primeiro é o texto datado de 1936, intitulado “The Social Bases of Art”¹⁹ e, no ano seguinte, o artigo “The Nature of Abstract Art”²⁰.

Em de “The Social Basis of Art”, Schapiro procura criticar o pretense isolamento da Arte Moderna em suas formas estéticas mais radicais. O autor, neste momento, está preocupado, em analisar principalmente as grandes correntes das vanguardas modernistas europeias, em particular àquelas ligadas ao abstracionismo. Partindo de uma premissa comum aos historiadores marxistas segundo a qual as forças materiais formam a consciência – e não o contrário –, a estratégia empreendida é a de ligar, como já visto no texto de Davis, o fazer artístico ao estágio histórico atual da sociedade na qual ela é efetivamente produzida e significada. Para Schapiro,

¹⁸ CAHILL, “O projeto federal de arte”, p. 479.

¹⁹ SCHAPIRO, Meyer. “The Social Bases of Art”. In: HARRISON, Charles & WOOD, Paul J. (eds.). *Art in theory. 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell, 1999, p. 506-510.

²⁰ SCHAPIRO, Meyer. “A natureza da arte abstrata”. In: _____. *A arte moderna nos séculos XIX e XX: ensaios escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 251-275.

a alienação e a abstração racional do trabalho impõem ao artista moderno uma forma brusca de autoisolamento. A natureza artesanal e o caráter autorreferencial de suas pesquisas estéticas posicionam o artista moderno na contracorrente dos modos hegemônicos de reprodução da vida material. O produto de seu trabalho é qualitativamente distinto, aquilo que ele produz não é uma mercadoria comum, ele é uma exceção consentida no interior da produção capitalista. Contudo, mesmo nestas condições o artista moderno não se isola inteiramente. Ao contrário, mesmo que não esteja plenamente consciente de sua situação, o artista apresenta em seu trabalho algo desta posição marginal que ocupa na cadeia produtiva. O que significa dizer que as escolhas estéticas do artista só podem ser compreendidas através de sua inserção na sociedade:

A imagem [picture] não é uma reprodução dos objetos externos – algo que não é estritamente verdadeiro nem para a arte realista – ao contrário, os objetos dispostos na pintura surgem a partir de experiência e interesse que afeta a característica formal. Uma arte abstrata construída sobre outros objetos, ou seja, a partir de outros interesses e experiências, teriam gerado um outro caráter formal.²¹

O autor argumenta que a escolha, por parte do artista, dos motivos e da maneira de dispor os elementos que compõem um quadro está ligada aos desenvolvimentos materiais da sociedade moderna com seu sistema próprio de percepção. Aqui, Schapiro dá um passo importante ao incorporar a dimensão fenomenológica da experiência como chave complementar de entendimento da arte moderna. Esta consciência individual que é afetada pelo mundo não surge, porém, vagando em um lugar indeterminado. Ao contrário, esta forma de consciência só pode ocupar um lugar social preciso em uma cultura que reconhece e preparou este lugar:

A concepção de arte como puramente estética e individual só pode existir em uma cultura que separou interesses práticos e coletivos e que é sustentada por indivíduos solitários [...] o modo de vida destes indivíduos, seu lugar na sociedade, determina de muitas maneiras sua arte individual.²²

Segundo Schapiro, a liberdade plástica desfrutada pelo artista, que reinterpreta o mundo vivido, através de seu trabalho individual, depende da mediação do mercado, instituição essa completamente fora de seu controle. Trata-se de uma contraditória liberdade cuja realização se restringe apenas ao plano estético, confirmando assim o funcionamento da arte segundo critérios estabelecidos pela classe dominante: “O indivíduo e a estética são idealizados como coisas completamente justificadas em si mesmas e valendo os mais altos sacrifícios”²³. Daí a necessidade dos artistas agirem de modo a quebrar este circuito ideológico que impede que seu trabalho

²¹ SCHAPIRO, “The Social Bases of Art”, p. 508.

²² SCHAPIRO, “The Social Bases of Art”, p. 508.

²³ SCHAPIRO, “The Social Bases of Art”, p. 509.

seja realmente efetivo. Todavia, a ação consciente por parte do artista está, assim, fundamentada nas bases sociais que o diferenciam tanto da classe dirigente quanto dos operários:

As origens sociais de tais formas de arte moderna não permitem por si próprias que alguém julgue esta arte boa ou ruim; elas simplesmente iluminam alguns aspectos de suas características e nos permite ver mais claramente que as idéias dos artistas modernos, longe de descreverem condições eternas e necessárias da arte, são simplesmente o resultado da história recente. Ao reconhecer a dependência de sua situação e atitudes na característica da sociedade moderna, o artista adquire a coragem para mudar as coisas, agir na sua sociedade e para ele mesmo de uma maneira efetiva.²⁴

Neste texto de 1936, Meyer Schapiro garante um lugar para o artista no processo revolucionário graças a uma aliança com o proletariado, mas com a ressalva de que o artista abstrato precisaria manter sua distância em relação aos compromissos partidários e das ideologias totalitárias que ameaçavam o ambiente político da época. Sua contribuição ao processo revolucionário deveria vir do seu trabalho crítico na utilização da linguagem artística. No texto de 1937 – “A natureza da arte abstrata” – motivado, em parte, pela exposição de Alfred Barr Jr., intitulada *Cubism and Abstract Art*, realizada no MoMA em Nova York em 1936, Schapiro já anunciava que as esperanças revolucionárias dos artistas eram difíceis de serem mantidas e mesmo a luta em frente única contra o fascismo, fruto dos compromissos assumidos na *III Internacional*, parecia fadado ao fracasso uma vez que o stalinismo se consolidava. Todavia, em relação ao papel da arte de vanguarda Schapiro procura manter a linguagem da arte abstrata como instrumento crítico para a análise do mundo em processo de modernização.

No ano seguinte, em 1938, frente à invasão soviética da Finlândia, Schapiro se afastou do Sindicato assinalando seu descontentamento em relação às diretrizes partidárias que até então orientavam as ações. Contudo, seu completo desligamento só aconteceria em 1939, ano da divulgação do pacto de não agressão entre Hitler e Stálin. Ainda em 1937 ajudou a formar AAA (Abstract Artists Association), foi fundador da *Marxist Quarterly* e influenciou decisivamente os debates conduzidos na *Partisan Review*. Duas revistas notórias por defenderem a autonomia da arte abstrata e a necessidade de manter sua posição crítica. A posição de Meyer Schapiro se aproximava cada vez mais do trotskismo internacionalista para, a partir de então, se cristalizar como um anti-Stalinismo decidido²⁵.

No mesmo ano em que Schapiro publicava o seu “The Social Bases of Art” (1936), como mencionado linhas acima, Alfred Barr Jr organizou sua célebre exposição no Museum of Modern Art em Nova York: “Cubism and Abstract Art”.

²⁴ SCHAPIRO, “The Social Bases of Art”, p. 510.

²⁵ Cf. WALD, Alan. *The New York intellectuals: the rise and decline of the anti-Stalinist left from the 1930s to the 1980s*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987, p. 215.

A exposição de Barr foi pioneira na reformulação do papel de dispositivos hoje indispensáveis em qualquer grande exposição como, por exemplo, a publicação do catálogo de exposição com reproduções das obras expostas juntamente com estudos interpretativos e históricos do conjunto²⁶. Contudo, talvez mais importante do que a reformulação dos dispositivos que acompanham a exposição, ela foi responsável, sobretudo, pela difusão do modelo segundo o qual ainda hoje dispomos as obras modernas no espaço do museu, o paradigma do “cubo branco”²⁷. Isto é, a criação de um espaço de exposição o mais neutro possível. Neste espaço circunscrito pelas paredes brancas do museu, os adornos, decorações ou elementos de mobiliários foram reduzidos ao mínimo, a obra, enquadrada por uma moldura discreta, está separada das outras obras por um intervalo na parede e fixada à altura dos olhos do espectador.

Alfred Barr Jr., com sua participação ativa no meio nova-iorquino, foi personagem decisivo na consolidação da apreciação estética da arte moderna, construindo, através de sua exposição, um modelo crítico e histórico que privilegiava as analogias formais e estéticas, deixando em segundo plano o aspecto mais destacado por Schapiro, isto é, o papel da arte como intérprete e elemento ativo nas mudanças sociais advindas da modernização acelerada das sociedades avançadas nas primeiras décadas do século XX. O importante historiador Paul Wood resume assim a empreitada:

*Não obstante as circunstâncias [o surgimento do stalinismo e a condenação da arte abstrata] de sua compreensão original, eu não acho que é demasiado afirmar que, em sua forma liberal, urbana e suavemente hedonística de apreciação das ‘belezas da forma e da cor’, Barr definiu o ‘senso comum’ [common sense] da maioria das experiências da arte abstrata da segunda metade do século XX, após a segunda guerra abriu-se o caminho para um liberalismo triunfante.*²⁸

²⁶ BARR JR., Alfred. “Cubism and Abstract Art”. In: HARRISON & WOOD, *Art in theory...*, p. 361-362.

²⁷ A expressão “cubo branco” ficou famosa a partir da publicação, em 1976, dos ensaios reunidos do crítico e artista plástico Brian O’Doherty, um dos pioneiros na análise crítica do não-lugar criado para a exposição da arte moderna em museus e galerias. O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

²⁸ WOOD, Paul. “The Idea of an abstract art”. In: EDWARDS, Steve & WOOD, Paul. *Art of the avant-gardes*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2004, p. 234.

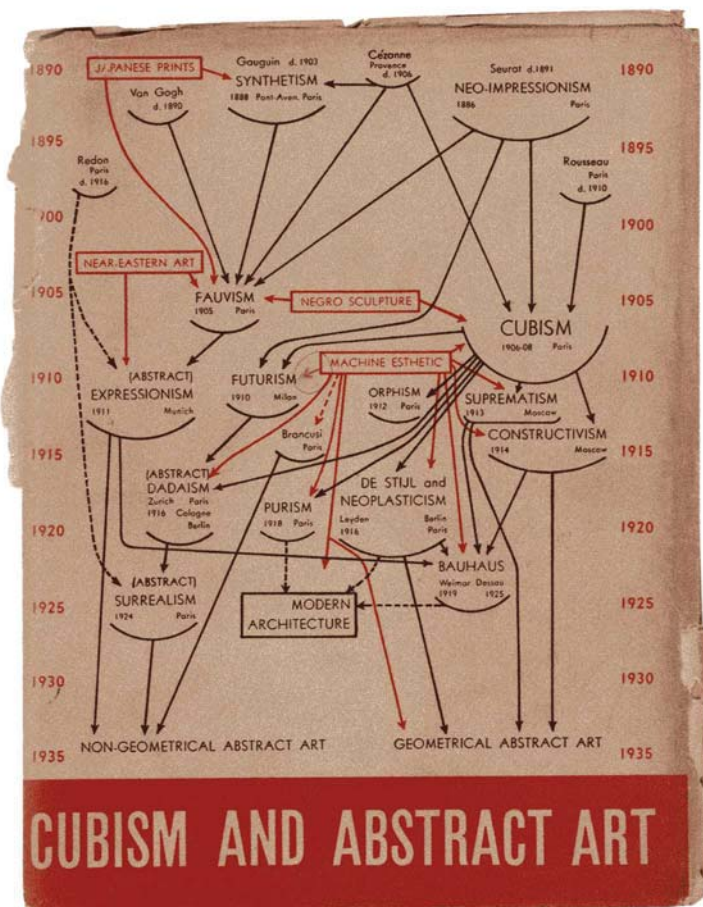


Fig. 3 – Cubismo e Arte Abstrata, 1936.

Encarte do catálogo da exposição homônima realizada no MoMA, NY, sob direção de Alfred Barr Jr. O diagrama traduz graficamente a elaboração da genealogia da arte abstrata sugerida pela exposição.

O Manifesto do Trotskismo nas artes

“Liberdade total para a arte”.
Breton e Trotski, 1938.

No outono de 1938, logo após a fundação da *IV Internacional* em Paris, é publicado, nas páginas da *Partisan Review* em Nova York, o manifesto que resumiu a posição do trotskismo no campo das artes. Escrito por Breton e Trotski e, por razões táticas, assinado por Breton e Rivera – uma vez que Trotsky se encontrava exilado no México – o artigo se intitulava “*Manifesto: por uma arte revolucionária livre*”²⁹. O texto é um dos pontos altos do debate que já vinha sendo travado sobre o papel da arte e dos artistas frente à crise do sistema capitalista e a crescente burocratização das organizações operárias. Assinado por dois artistas

²⁹ BRETON, Andre & TROTSKI, Leon. “Manifesto: por uma arte revolucionária livre”. In: CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p. 490-493.

muito conhecidos, que representavam o compromisso da arte moderna com a inovação formal radical e com as aspirações revolucionárias ligadas ao marxismo, sua recepção foi a mais calorosa possível, dividindo a imprensa e os movimentos de esquerda nos Estados- Unidos. Intensificando a posição mantida por Schapiro, o manifesto foi entendido como um marco nas discussões travadas até o momento. Representou uma alternativa não-reacionária para os problemas envolvendo o dilema entre a autonomia da arte e sua possível instrumentalização através de diretrizes partidárias. Tornava-se possível admitir as peculiaridades formais da arte moderna, sua autonomia formal e, simultaneamente, seu caráter intrinsecamente revolucionário. Em suma, surgiu como um forte contraponto às posições stalinistas e burocráticas no PC norte-americano e conseqüentemente servindo também para matizar os debates travados no âmbito da *Popular Front* e do Projeto Federal de Arte. No caso da Frente Popular o golpe era mais contundente, pois, segundo o próprio Trotsky, as frentes populares ao redor do mundo já haviam cumprido sua missão histórica de organizar os trabalhadores em movimentos trabalhistas, mas neste momento (1938) seriam responsáveis, sobretudo, por frearem, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, os movimentos revolucionários de massa³⁰.

A arte estaria, segundo Breton e Trotsky, juntamente com a ciência (as atividades criativas da modernidade), em uma posição “insuportável”. Pois, essa atividade criativa, com rico potencial heurístico e revolucionário era controlada por dois grandes aparelhos burocráticos e autoritários: o fascismo capitalista e o stalinismo soviético. A arte, neste cenário, corria o risco de ser reduzida ao papel de elemento propagandístico destes regimes. A democracia representativa burguesa, por sua vez, também não oferecia nenhuma alternativa revolucionária:

*Desnecessário dizer que não nos identificamos com a frase feita que está na moda: ‘Nem fascismo nem comunismo!’ , uma senha que serve ao temperamento dos filisteus, dos conservadores e dos atemorizados que se apegam aos resquícios andrajosos do passado ‘democrático’.*³¹

A arte de vanguarda, portanto, não deve se dobrar a nenhum dos interesses políticos imediatos. A verdadeira atividade artística deve surgir neste espaço como algo que lhe seja, por excelência, negativo: “[...] a verdadeira arte é incapaz de não ser revolucionária, de não aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade”³². Breton e Trotsky enxergam na atividade artística livre, cujo agente é o artista, enquanto indivíduo que faz uso de sua potência criadora, a possibilidade, de construção de uma verdadeira alternativa ao existente:

Não, nossa concepção do papel do artista é demasiado elevada para negarmos que ele tenha influência no destino da sociedade. Acreditamos que a tarefa suprema do artista

³⁰ Cf. TROTSKY, Leon. *The Transitional Program: death and agony of capitalism and the tasks of the Fourth International* [1938]. Disponível em: <<http://www.marxists.org/archive/trotsky/1938/tp/tp-text.htm#pl>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

³¹ BRETON & TROTSKY, “Manifesto...”. In: CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p. 491.

³² BRETON & TROTSKY, “Manifesto...”. In: CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p. 491.

*em nossa época é participar ativa e conscientemente no preparo da revolução. Mas o artista não pode servir à luta pela liberdade a menos que assimile subjetivamente seu conteúdo social, a menos que sinta em seus nervos o seu significado e drama e procure livremente dar-lhe sua própria encarnação íntima em sua arte.*³³

Neste momento, o artista em sua individualidade, num desdobramento claro dos debates do Sindicato, poderia figurar como agente revolucionário, pois suas aspirações maiores, apesar de individuais, estão em sintonia com as necessidades da classe revolucionária agora tornadas universais: “A necessidade de emancipação do espírito individual precisa apenas seguir o seu curso natural para ser levada a fundir sua corrente com essa necessidade primeva: a necessidade de emancipação do homem”³⁴. Para Breton e Trotsky, a arte deveria manter suas conquistas formais, fruto de seu desenvolvimento autônomo e da liberdade do artista. Todavia, como as obras de Diego Rivera pretendiam demonstrar, ela deve também assumir e manter um compromisso político e histórico com a revolução e simultaneamente refutar qualquer compromisso partidário que possa limitar a proposta do artista em função de necessidades pragmáticas. Eis aí, na visão dos autores, a difícil liberdade da arte como atividade criativa. Todavia, neste escrito algumas questões importantes para a prática artística são deixadas sem resposta: Qual é propriamente este caminho que leva da liberdade individual total do artista para a emancipação do homem? Onde este caminho poderia ser trilhado? Nos museus, nas galerias, nas ruas? Haveria diferença entre a arte e a produção cultural em geral?

É Clement Greenberg que tentará dar uma resposta a estas perguntas e no seu caminho formulará o paradigma crítico mais influente para a crítica de arte do século XX, no qual ele funde as duas ideias vinculadas à arte moderna – a vanguarda e a arte pela arte – para abrir um caminho inteiramente diferente, para fundar o sentido mais sedimentado daquilo que passaria a ficar conhecido como “modernismo” no século XX³⁵.

A formação do cânone: A Vanguarda, em direção a um Mais Novo Laocoonte

O ensaio “*Vanguarda e Kitsch*” estabeleceu, em solo norte-americano, os grandes marcos sintéticos para se discutir as produções culturais vinculadas ao que se chamou de “modernismo norte-americano” ou “modernismo tardio”. Não seria exagerado tomá-lo como um texto que se tornará canônico. Escrito numa linguagem clara, em um momento histórico em que os ventos não sopravam a favor dos artistas, espremidos entre as pressões políticas crescentes e o avanço da indústria cultural como forma hegemônica de circulação da cultura, este texto serviu como uma bússola, marcando uma alternativa há tempos buscada pelos intelectuais reunidos em torno da revista *Partisan Review*.

³³ BRETON & TROTSKI, “Manifesto...”. In: CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p. 492.

³⁴ BRETON & TROTSKI, “Manifesto...”. In: CHIPP, *Teorias da Arte Moderna*, p. 491-492.

³⁵ Cf. EDWARDS, Steve & WOOD, Paul (orgs.). *Art of the avant-gardes*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2004, p. 03.

Seu procedimento analítico se anuncia já nas primeiras linhas, onde se pode ler a pergunta: “Como é possível que uma mesma sociedade produza uma canção de cabaré e um poema de T.S. Eliot?”. O encaminhamento da questão está baseado na dualidade sincrônica anunciada no próprio título do artigo. Para Greenberg, a resposta para este dualismo das formas culturais deve seguir um método apropriado:

*Parece-me ser preciso examinar mais de perto, e de maneira mais original do que até agora, a relação entre a experiência estética tal como vivida por um indivíduo específico – não o indivíduo em geral – e os contextos sociais e históricos em que essa experiência tem lugar.*³⁶

A questão, portanto, é conhecer as condições sociais precisas onde a ocorre a experiência estética de um indivíduo específico, lastreado histórica e socialmente. Para Greenberg, este indivíduo específico estaria ligado a uma modernidade marcada por uma forma de produção cultural que se desdobra em duas frentes antagônicas. De um lado as manifestações artísticas produzidas para a elite culta e de outro as manifestações destinadas ao público em geral, a massa dos habitantes das cidades. Esta dicotomia produz no mesmo campo cultural uma situação curiosa e ambígua: “Se a vanguarda imita os processos da arte, o kitsch, vemos agora, imita seus efeitos. A concisão dessa antítese não é gratuita; ela reflete e define o imenso intervalo que separa dois fenômenos culturais simultâneos como a vanguarda e o kitsch”³⁷.

Este “imenso intervalo” do qual fala Greenberg pode ser mais bem percebido em sua definição do seria o kitsch:

O kitsch é mecânico e funciona mediante fórmulas. O kitsch é experiência por procuração e sensações falsificadas. O kitsch muda de acordo com o estilo mas permanece o mesmo. O kitsch é o epítome de tudo o que há de espúrio na vida de nossos tempos. O kitsch finge não exigir nada de seus consumidores além de seu dinheiro - nem mesmo seu tempo.³⁸

A modernidade engendra por um lado o kitsch, a “experiência por procuração”, uma representação não problemática e massificada da cultura, voltada para o entretenimento e para fins comerciais. A vanguarda, por sua vez, provém do mesmo mundo moderno, mas é responsável por representar uma experiência histórica genuína e crítica. Neste sentido, do ponto de vista sociológico, a vanguarda, seria marcada, segundo a análise de T. J. Clark, por um “pertencimento mútuo em oposição”:

Em primeiro lugar a vanguarda é parte da ‘sociedade

³⁶ GREENBERG, Clement. “Vanguarda & Kitsch”. In: _____ et al. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 27 [grifos meus].

³⁷ GREENBERG, “Vanguarda & Kitsch”, p. 37.

³⁸ GREENBERG, “Vanguarda & Kitsch”, p. 32-33.

burguesa ocidental’, e no entanto, de uma forma importante, afastada dela: precisando, nos termos de Greenberg, do verniz revolucionário do próprio conceito de ‘burguês’ de modo a definir o que eles próprios não eram, mas, ao mesmo tempo, desempenhando a função de encontrar formas para expressão da sociedade burguesa e presa a ela “por um cordão umbilical de ouro.”³⁹

A manutenção da forma crítica das vanguardas artísticas dependeria da separação fundamental entre a arte de vanguarda e o kitsch. Pois o fato que mais preocupa Greenberg é que o kitsch tende cada vez mais a se tornar uma forma cultural hegemônica. Em seu diagnóstico, tratar-se-ia de um tempo (1939) em que a classe dominante parece disposta a abrir mão de uma parte de suas manifestações culturais mais problemáticas em benefício da manutenção incontestada de seus privilégios econômicos. A produção da vanguarda artística, até então, cumpria a dupla função de um signo distintivo para a parcela mais “avançada” da burguesia e, ao mesmo tempo, forneceria uma forma crítica de produção cultural. De certa forma, esse cenário se alterou, a burguesia, passa a apostar cada vez mais no kitsch, uma vez que, seu conteúdo e forma podem ser facilmente manipulados e transformados em propaganda, ou em mercadoria, e, além disso, conta mesmo com larga aprovação entre o público em geral.

Nestes termos se compreende como a aposta na vanguarda, enquanto ponto de resistência à instrumentalização da arte, tanto pelo capitalismo em sua fase decadente (via Indústria Cultural) ou pelo stalinismo (arte como propaganda) seria um ato político dos mais lúcidos. A arte de vanguarda seria o último reduto de uma experiência “autêntica” e atividade “guardiã” da cultura ocidental, postura muito semelhante aos termos usados nas discussões sobre a posição trotskista resumida acima, levando-o, inclusive a formular uma conclusão de toda forma coerente, mas que não deixa de surpreender o leitor contemporâneo:

O capitalismo em declínio descobre que qualquer coisa de qualidade que ainda seja capaz de produzir se transforma quase invariavelmente numa ameaça à sua própria existência. Os avanços na cultura, não menos que na ciência e na indústria, corroem a própria sociedade sob cuja égide se tornaram possíveis. Nesse caso, como em qualquer outra questão torna-se necessário citar Marx palavra por palavra. Hoje, já não nos voltamos para o socialismo na esperança de uma nova cultura – que surgirá inevitavelmente, desde que de fato tenhamos socialismo. Hoje, nos voltamos para o socialismo simplesmente para preservar a cultura viva que temos agora, qualquer que seja ela.⁴⁰

³⁹ CLARK, T.J. “A Teoria da arte de Clement Greenberg”. In: GREENBERG et al., *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 216.

⁴⁰ GREENBERG, “Vanguarda & Kitsch”, p. 41.

Apesar da tentativa de manutenção de uma esfera de produção cultural crítica no interior da sociedade capitalista avançada, o trotskismo de Greenberg, entretanto, é sustentado por um programa exclusivamente estético. Em outras palavras, “[...] para Greenberg em ‘Vanguarda e Kitsch, o objetivo da vanguarda não é de modo algum submeter a arte à vida mas antes purificar a arte da vida. Com efeito, esta vanguarda formalista buscou preservar aquilo que a vanguarda transgressiva buscou *transformar*: a autonomia institucional da arte”⁴¹.

Em seu texto de 1941, chamado “Rumo a um mais novo Laocoonte”, Greenberg procura fornecer as coordenadas históricas de sua narrativa do desenvolvimento da arte moderna nos seguintes termos:

*A história da pintura de vanguarda é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste, sobretudo, na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista.*⁴²

As artes plásticas deveriam, portanto, se libertar de princípios como os da similitude ou da mimese, para encontrar seus próprios caminhos, aqueles relacionados com o seu próprio fazer, com a “opacidade de seu meio”. Sendo esta a característica central, como ele sustentará ainda no seu texto manifesto de 1960, para a definição de uma pintura modernista⁴³. Dito em poucas palavras, seguindo o raciocínio de Greenberg, o pintor modernista deveria se confrontar com o fato de que o meio específico de sua arte não são os elementos exteriores representados na pintura, mas sim a própria planaridade da tela, evitando usar técnicas ilusionísticas para retirar todas as consequências estéticas das reais particularidades de seu meio:

*As artes, portanto, foram tangidas de volta aos seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a opacidade de seu meio deve ser enfatizada. No caso das artes visuais, o meio se revela físico; por isso a pintura pura e escultura pura buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente.*⁴⁴

O eixo histórico que induz o movimento da vanguarda, única parcela ainda viva da cultura contemporânea, é aquele que reporta à constituição progressiva da autonomia do espaço pictural da pintura moderna, genealogia que inclui nomes célebres: Manet, Picasso e Braque, sendo posteriormente acrescida de nomes como Malévitch e Mondrian. O crítico também procura citar as conquistas advindas de outras artes como modelos para os esforços da pintura moderna, como a música e a poesia:

⁴¹ FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996, p. 56.

⁴² GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: GREENBERG et al., *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 55.

⁴³ Cf. GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”. In: GREENBERG et al., *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 101-110.

⁴⁴ GREENBERG, “Pintura Modernista”, p. 54.

O poeta escreve não tanto para “expressar” como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor de modo a produzir a emoção da poesia. O conteúdo do poema é o que ele faz para o leitor, não o que comunica. E a emoção do leitor derivaria do poema como objeto único e não dos referentes externos ao poema.⁴⁵

Contudo, por mais que personagens como Clement Greenberg e Alfred Barr Jr., tenham tentado, de acordo com a herança trotskista, garantir a liberdade formal da arte *vis-à-vis* os interesses políticos partidaristas e econômicos imediatos e tenham logrado um sucesso relativo nesta empreitada, isto não veio sem consequências problemáticas para a arte moderna. No esforço em construir um modelo que garantisse a produção da forma crítica e autônoma, em oposição à cultura como forma-mercadoria (kitsch), o modernismo, na ausência de qualquer transformação fundamental nas relações de produção manteve os vínculos institucionais com os canais oficiais da cultura e apostou na forma crítica atrelada ao primado da pintura e da escultura, segundo uma tradição da arte moderna bastante restrita, excluindo as experimentações do dada e do surrealismo, por exemplo. Ademais, o expressionismo abstrato, em sua circulação internacional, intensificada no final da década de 1940, através de feiras de arte e bienais, foi inserido, mesmo se contra sua proposta, na lógica da Guerra Fria. O “expressionismo abstrato será promovido pelo Departamento de Estado como a arte oficial do “ocidente livre”, conforme demonstra o estudo hoje clássico de Serge Guilbault, já citado acima. Internamente, por outro lado, a liberdade formal da arte será associada a um regime de visibilidade condicionado pelas paredes dos museus, pelo “cubo branco”, garantida pela força institucional cujo modelo é o não-lugar da arte moderna de Barr Jr e do MoMA.

Ainda assim, as pinturas de Pollock, Still, Rothko, Gottlieb e Cia., mesmo protegidas pela teoria modernista e abrigadas pelas instituições oficiais, serão discutidas nos canais de comunicação de massa, como por exemplo, nas páginas da revista semanal *Life*, ou nos editoriais de moda da revista *Vogue*, em um contexto, portanto, bastante afastado de suas principais formulações.⁴⁶ No início dos anos 1960, um veterano dos anos vermelhos da década de 1930, o pintor Ad Reinhardt – célebre a esta altura pela repetição de sua “última pintura” monocromática negra – anunciaria o fracasso, para falar em termos greenberguianos, da luta do modernismo contra o kitsch:

O último artigo da Life sobre a vanguarda que eu vi tratava de Still, De Kooning, e Rothko, e eles permitiram que seus trabalhos fossem tratados como chamas, vigas, grama e pôr-do-sol. Agora a arte permite isso? Se a arte permite a Life fazer qualquer coisa com ela, isto pode ser um tipo de corrupção também. Um tipo de arte talvez, este que

⁴⁵ GREENBERG, “Pintura Modernista”, p. 55.

⁴⁶ Cf. LEJA, Michael. *Reframing Abstract Expressionism: subjectivity and painting in the 1940s*. New Haven: Yale University Press, 1993.

*parece excitar ou entreter. Deste modo ela parece ser mais acessível e talvez esteja envolvida com valores rapidamente exauríveis, em um tipo de obsolescência construída.*⁴⁷

Indiciando o fato de que a fronteira entre a vanguarda e o kitsch é mais porosa do que a parede de um museu ou do que a tela esticada sobre o chassi.



Fig. 4 – Spring Ball Gowns with Jackson Pollock's Abstractions

[Vestidos de noite de primavera com abstrações de Jackson Pollock], ensaio da fotógrafa Cecil Beaton, publicado em 1º de março de 1951, na Vogue norte-americana.



⁴⁷ REINHARDT, Ad. *Art-as-Art: the selected writings of Ad Reinhardt*. Organização e introdução de Barbara Rose. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1991, p. 155.

RESUMO

Através da análise de textos da crítica de arte publicados na segunda metade da década de 1930 nos Estados Unidos, procuraremos problematizar política e historicamente algumas das coordenadas que levaram à recuperação do modernismo enquanto cruzamento da leitura formalista, da tradição histórica da pintura e do ímpeto vanguardista da busca pelo novo, tal como formulado ao fim da década pelo crítico de arte Clement Greenberg.

Palavras Chave: Modernismo; Frente Popular; Clement Greenberg.

ABSTRACT

Through the analysis of the art criticism's texts published in the second half of the 1930's in the United States, we seek to discuss some of the political and historical coordinates that lead to the reconfiguration of the modernist view of the art production as the juncture point of the formalist reading, the historical tradition of painting and the avant-gardist impulse towards the new as formulated by the end of that decade by the art critic Clement Greenberg.

Keywords: Modernism; Popular Front; Clement Greenberg.

Artigo recebido em 19 mar. 2013.

Aprovado em 12 mai. 2013.