

clyfford still, nas margens da anarquia¹

allan antliff

Entre os artistas que fundaram o movimento Expressionista Abstrato estadunidense, Clyfford Still (1904-1980) tem sido usualmente reconhecido pelo individualismo acentuado e pela hostilidade ao poder do Estado, entretanto, estes aspectos não foram ainda considerados de forma crítica em relação às correntes anarquistas durante e após a II Guerra Mundial. David Anfam, a maior autoridade em Still, oferece uma base para cartografar tais inter-relações, a partir de uma análise atenta de como “a pegada nietzscheana do anarquismo individualista” do artista deu forma tanto à sua própria concepção quanto a um romantismo estético, mas não vai além disso.² Em geral, o trato acadêmico da arte e política em Still priorizou como questão principal a Guerra Fria em detrimento do anarquismo. Susan Landauer, por exemplo, imprimiu, durante os anos 1990, uma caracterização do artista enquanto reacionário de direita (mais recentemen-

Allan Antliff é professor no Departamento Art History and Visual Studies na University of Victoria, BC, no Canadá. É autor de "Rompendo com a lógica capitalista de uma pandemia" in Pandemia e Anarquia (2021), Joseph Beuys (2014), Anarchy and art (2007), Anarchist modernism (2001) e editor de Only a beginning (2004), uma antologia do movimento anarquista no Canadá. Contato: allan@uvic.ca

te, reconhecendo que a política de Still não era de direita, ela sustentou seu argumento com uma breve referência à crítica “tardia” [1959] da “mentira social” feita pelo poeta anarquista Kenneth Rexroth, por meio de uma comparação).³ De forma parecida, em *Abstract expressionism as cultural critique: dissent during the McCarthy period* (1999), David Craven dispôs da análise de Anfam, apenas para concluir que o anarquismo de Still o levou a uma “convergência involuntária com o laissez-faire individualista [da Guerra Fria]”.⁴ Ao nos voltarmos para a classificação antológica de Ellen D. Landau, em *Reading Abstract expressionism: context and critique*, Still é incorporado mais uma vez à resposta do Expressionismo Abstrato à Guerra Fria, com interpretações marxistas da estética do movimento e da predominante significação social.⁵ A pesquisa exaustiva de Katy Siegel, Lillian Davies e Paulina Pobocha, *Abstract expressionism* (2011) é igualmente omissa em relação ao papel do anarquismo no desenvolvimento de Still.⁶ O padrão é indicativo de como o Expressionismo Abstrato é amplamente definido no discurso: enquanto um avanço no estilo “Americano” inaugurado por artistas de inclinação esquerdista em resposta à II Guerra Mundial e fustigado, inicialmente, pela política da Guerra Fria, que foi rapidamente incorporado pelo mercado da arte, canonizado como o último avanço do modernismo internacional (“uma nova arte para um novo mundo”), e integrado a coleções de museus nos Estados Unidos e na Europa.⁷

Até bem recentemente, o arquivo e biblioteca pessoal de Still estavam indisponíveis a pesquisadores, e sem dúvida nenhuma isso favoreceu a lacuna interpretativa a que chamo a atenção aqui. Cartas e outros documentos no arquivo do Museu Clyfford Still possibilitam uma análise

clyfford still, nas margens da anarquia

da preocupação do anarquismo transatlântico com valores estéticos, com a capacidade da arte enquanto espaço para a liberdade social, e com a implicação das forças institucionais contra o movimento. Ambas as práticas e perspectivas da arte de Still, e sua recepção ao meio, são importantes para compreender suas contribuições à politização da arte. Anarquistas envolveram-se em uma rede cultural por meio de “laços horizontais entre elementos diversos e autônomos” (por exemplo, centros sociais, grupos editoriais, organizações militantes, e grupos informais de amigos) concentrados em torno da oposição ao autoritarismo em todas as suas formas.⁸ Estas redes fluidas e repletas de afinidade geraram diversidade, tida como um valor positivo, em consonância com a vasta ambição anarquista de instaurar formas diretas de democracia dentro de um sistema federativo de organização.⁹ Consequentemente, o radicalismo estético e a postura combativa de Still em relação às instituições de arte encontraram um público interessado entre os anarquistas, ainda que ele tenha, deliberadamente, se marginalizado de lutas sociais mais abrangentes.

A doença americana

Em 25 de novembro de 1957, o poeta/militante anarquista, Michael McClure enviou uma carta a Still de São Francisco.¹⁰ Como relatou, “há muito tempo, admiro muito a sua pintura”, acrescentando, “gostaria de ter chegado à região da baía [de São Francisco] alguns anos antes”.¹¹ McClure recordava sua decisão de se mudar para a cidade em 1951 para estudar com Still e o colega do Expressionismo Abstrato, Mark Rothko (um anarquista, assim como Still).¹² São Francisco foi onde Still começou

a trabalhar com uma linguagem abstrata, criando pinturas que o “consolidaram como um dos mais originais e conceituados artistas ligados às primeiras linhagens do Expressionismo Abstrato”.¹³ Ele lecionou na Escola de Belas Artes de São Francisco por cinco anos (1946-50) e conseguiu que Rothko (que vivia em Nova York) fosse nomeado como docente visitante por dois anos, durante os verões de 1947 e 1949, mas se afastou em 1950; daí o arrependimento de McClure por ter perdido a chance de estudar com ele.¹⁴

McClure observou que acabara de ler um artigo de Dore Ashton no *Evergreen Review*, no qual Ashton destacava a “imensa importância” de Still para os jovens artistas de São Francisco (e ele era um).¹⁵ A biblioteca de Still contém uma cópia deste exemplar, com poetas e escritores associados ao movimento Beat, a maioria dos quais eram anarquistas (além de McClure, contribuíram Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Robert Duncan, Rexroth, Alan Ginsberg e Henry Miller)¹⁶. Caracterizando o artista como um rebelde “apaixonadamente romântico” contrário aos valores da sociedade, Ashton cita a declaração de Still para a exposição *15 Americans* do Museu de Arte Moderna (9 de abril a 27 de julho de 1952), na qual ele rejeita a “hegemonia totalitária” das tradições artísticas, afirmando: “Agora temos um compromisso com um ato inqualificável, não com ilustrações de mitos obsoletos ou álibis contemporâneos. Cada um deve aceitar total responsabilidade pelo que executa. E a medida de sua grandiosidade estará nas profundezas de sua percepção e de sua coragem em exercer sua própria visão. Demandas por comunicação são ao mesmo tempo presunçosas e irrelevantes”.¹⁷

clyfford still, nas margens da anarquia

A declaração causou comoção. McClure recorda: “Peguei a citação do artigo da *Evergreen Review*, desde ‘agora temos um compromisso com um ato inqualificável’ até ‘demandas por comunicação são ao mesmo tempo presunçosas e irrelevantes’. Sua citação abre um poema de cem linhas que acabei de escrever” (McClure a Still, 25 de novembro de 1957). O poema, “Hymns for St. Geryon” configura-se em torno de poéticas instintivas, sem mediações de forças sociais. “Geryon” é a figura do *Inferno* de Dante com uma bela face e um corpo monstruoso que transporta Virgílio e Dante do círculo de Violência ao penúltimo círculo, o da Fraude.¹⁸ O poema compara esta besta à dimensão humana que o poeta ultrapassa pela expressão imediata, que é “não política”, mas uma extensão de “nós mesmos”.¹⁹ McClure introduz a afirmação de Still no “ato inqualificável” com a repetição de sua própria invocação — “O GESTO O GESTO O GESTO” — para destacar sua sincronia. Ao escrever para Still que a intenção dele era “similar à sua”, acrescentou: “Gosto da sua escrita que li — direta e final”.²⁰

No ano seguinte, em 4 de outubro de 1958, McClure enviou a Still uma publicação notável, *Peyote poem*, produzida em conjunto com outro artista do meio anarquista de São Francisco, Wallace Berman.²¹ *Peyote poem* é a terceira edição de uma revista *underground*, *Semina* (1955-64), que Berman fazia à mão em pequenas tiragens (geralmente produzidas em colaboração) e circulava de forma gratuita.²² Assim como observa Richard Cândida Smith, *Semina* era um projeto comunitário, que trouxe tanto os artistas que contribuíam quanto aqueles que recebiam, para uma política compartilhada, ou seja, “desafiando as normas consensuais da sociedade em geral”. *Peyote poem* expressa

este desafio. McClure compôs o poema na manhã seguinte após ter ingerido o peiote que Berman tinha deixado disponível caso ele quisesse. Enquanto preparava o peiote, Berman lhe contou sobre o uso cerimonial entre os povos indígenas enquanto um portal para a compreensão.²³ O poema de McClure extrai sua experiência induzida pelo peiote de uma calma interior, ao mesmo tempo em que confronta alucinações que emergem de sua psiquê e da percepção profunda de que o espírito e a carne são um e indivisíveis: “Minha barriga e eu somos dois indivíduos/reunidos/na vida./ESTE É O CONHECIMENTO PODEROSO/ sorrimos com ele”²⁴. Still saudou o presente. Enviou uma breve nota expressando seus cumprimentos e agradecendo McClure pela publicação.²⁵

Não há outras correspondências até 27 de abril de 1960, quando McClure envia a Still uma cópia de sua primeira coletânea de poesias, *Hymns to St. Geryon & other poems* (1959), e uma carta chamando-o a se posicionar e fomentar a “revolução” contra “a doença americana”.²⁶ Na época, protestos antissegregação intensificavam-se no Sul, os Estados Unidos continuavam construindo e testando seu arsenal nuclear, e a situação da Guerra Fria com a União Soviética estava no limite.²⁷ McClure havia lido um artigo em destaque do crítico Kenneth Sawyer, exaltando Still como uma “figura crucial na arte americana”.²⁸ Alheio à amizade pessoal de Still com o crítico, McClure escreveu: “o artigo de Sawyer é apático e se esconde por trás de amenidades e aceitação estética”²⁹. E continua: “conheço ex-alunos seus, sei de algo que você sentiu no final dos anos 1940. Agora você é uma figura nacional — diga algo. Pinturas são uma extensão do corpo, elas são apenas uma maneira de se completar, o espírito e o corpo devem sempre se unir de todas

clifford still, nas margens da anarquia

as formas e tempos possíveis” (McClure a Still, 7 de abril de 1960).

Se Still respondeu, não guardou uma cópia da carta. Sua edição de *Hymns to St. Geryon* também está perdida, então também não podemos verificar sua resposta à poesia de McClure. Ele tampouco abordou qualquer declaração pública em relação às questões levantadas pelo poeta. O que pode ser dito, definitivamente, é que o poeta anarquista se identificou com a concepção de Still de criatividade enquanto um processo direto, expressivo, individualizante e de sua crença que a arte poderia servir como meio de combater as forças sociais repressivas. Há ainda uma pista de que, no final dos anos de 1940, a rebeldia artística de Still era parte e parcela de um projeto social mais amplo, próximo do anarquismo de McClure; ou, ao menos, é isso o que alguns ex-estudantes de Still levaram McClure a acreditar.

Uma única pincelada

McClure menciona as atividades de Still no final dos anos 1940 e início dos 1950, quando este ensinava em São Francisco, realizava exposições em Nova York, e buscava aproximar-se de Rothko e de um outro expressionista abstrato e anarquista, Barnett Newman³⁰. Recordando este período, Still escreve: “Eu tinha deixado claro, que uma única pincelada de tinta, respaldada pelo trabalho e por uma mente que entendesse sua potência e implicações, poderia restituir ao homem a liberdade perdida em 20 séculos de desculpas e estratégias para subjugação. O que foi imediatamente aclamado e reconhecido por dois ou três homens como uma ameaça à poderosa ética de sua cultu-

ra, e questionada sua validade”³¹. Retrospectivamente, Still considerou um erro sua decisão de trabalhar com galerias comerciais naquele contexto (entre 1946 e 1952 Still realizou uma exposição com a galeria de Peggy Guggenheim, Art of This Century, a galeria Betty Parson e, brevemente, a galeria Sydney Janis). Seduzido por aqueles que diziam compartilhar de seus valores, se viu sugado para dentro do mercado capitalista de arte, no qual os negociantes e compradores manipulavam a maior parte do controle. “Sempre tive a esperança,” escreveu, “de criar um espaço ou área livre na vida onde uma ideia pudesse transcender a política, a ambição e o comércio”. E assim, no início da década de 1950, ele se apartou do envolvimento com galerias e antigos aliados artísticos que, em sua visão, haviam traído seu objetivo para buscar o sucesso. Mas antes dessa querela, havia afinidades reunidas, em primeiro lugar, em torno das pinturas de Still, o que ele tinha como base para sua própria liberação e, potencialmente, a liberação dos demais. Como descreve em uma nota de 1949 em seu diário, sua intenção era “dar liberdade” ao seu tempo.³²

Para isso, tradições artísticas reconhecidas e conteúdos simbólicos ou representativos tiveram de ser ultrapassados. A ruptura final, Still observa, veio em 1941 quando “o espaço e a figura” nas telas deixaram de ser fatores limitantes em seu processo criativo, e ele fundiu os dois em “um instrumento ligado apenas pelos limites da minha energia e intuição”. “Meu sentimento de liberdade”, diz, “se tornara agora absoluto e infinitamente arrebatador”³³. Em uma anotação em seu diário de 11 de janeiro de 1941, ao começar a trabalhar com passagens de cor mais ou menos texturizadas e recortadas, intersectando grandes formas sobre uma base abstrata em pinturas

clifford still, nas margens da anarquia

como PH-169 (1941-R), Still descreveu o que expressava esta nova linguagem artística: “estados de ser” em que as “tensões, medos, êxtases de toda a humanidade” eram sentidos como “forma, como cor, como linha, ou tensão, ou contorno”. Aqueles que reconheciam a “vida” interior animando suas pinturas “descobririam ... uma bela maravilha e afinidade”.³⁴ Comparemos os “estados de ser” de Still com a declaração de Rothko de 1947, “The romantics were prompted”, que Still lera e aprovara.³⁵ “The romantics were prompted” apareceu no periódico do artista, *Possibilities*, e foi ilustrado com duas pinturas de Rothko: *Slow swirl at the edge of the sea* (1945) e *Birth of cephalopods* (1944).³⁶ Para “atingir nosso drama.... o fato da mortalidade”, escreveu Rothko, “a identidade familiar das coisas tem que ser pulverizada de modo a destruir as associações finitas com as quais nossa sociedade cada vez mais encobre cada aspecto de nosso meio”. A abstração foi seu meio de libertar a arte dos valores da sociedade americana, cuja “hostilidade” em relação à sua busca era a “alavanca para a verdadeira libertação” do artista e daqueles que entendiam sua obra. O romantismo pictórico ajustou-se ao drama da mortalidade humana, transcendendo as tradições artísticas da sociedade e as pressões comerciais: não é à toa que Still tenha encontrado uma causa comum com Rothko, e vice-versa. Em uma nota semelhante, Newman estava certo de que Still responderia positivamente à sua declaração sobre a experiência romântica do sublime publicada um ano depois na edição de dezembro de 1948 da revista *Tiger's eye*, dirigida pelo artista, onde uma pintura de Still, *1945-H* (1945), foi reproduzida ao lado de *Two edges* (1948) de Newman (em seu exemplar da revista, Still escreveu que o título atribuído à sua obra, “The Grail”,

foi inventado pela galeria de Betty Parson e que a data também estava errada “1947”).³⁷ “Acho que você se interessará por uma peça que escrevi para *Tiger’s Eye*, número 6”, escreveu Newman, “que faz parte de um simpósio geral sobre o Sublime na pintura. Eu devorei toda a história da arte para demonstrar que, nós (acho que você conhece os pintores a que me refiro) temos o Sublime, na América. Gostaria de saber o que pensa.”³⁸ Na América, escreveu Newman, um punhado de artistas se libertou do peso da cultura europeia e de suas tradições artísticas. Ao reafirmar “o desejo natural do homem pela exaltação, por uma preocupação de nossa relação com as emoções absolutas”, eles estavam criando pinturas desprovidas de imagens associativas, pinturas cuja realidade reveladora era “auto evidente”³⁹ A afinidade com a perspectiva de Still (e de Rothko) fala por si só.

Em relação à importância social do romantismo, Newman o anarquista conferiu-lhe um notável grau de influência. Respondendo a um crítico que questionou o significado social de seus quadros, ele afirmou que, se bem compreendidos, eles poderiam inspirar as pessoas a acabar com “todo o capitalismo de estado e o totalitarismo”⁴⁰. Rothko, por sua vez, acreditava no poder revelador do romantismo, mas disse ao escritor John Fischer em 1970, que havia perdido toda a esperança de uma mudança social progressiva por meio da arte (anteriormente, Rothko havia emprestado seu nome a protestos iniciados por artistas contra a guerra do Vietnã e doado um quadro para a iniciativa).⁴¹ Declarou que fora um anarquista desde sua juventude e que “ainda [era] um anarquista. O que mais?”, concluiu: “Uma pintura só pode se comunicar diretamente com um indivíduo raro que esteja em sintonia com ela e com o artista”.⁴² Quanto a

clifford still, nas margens da anarquia

Still, a importância anarquista de seu romantismo implodiu em um núcleo duro de individualismo ao longo do continuum social traçado por Newman e Rothko. Insistindo que seu trabalho expressava “a sublime elevação do espírito”, ele estabeleceu uma linha clara entre ele e as forças autoritárias “da ciência, do mecanismo, do poder e da morte” que permeiam a sociedade. A validade da obra “como um instrumento de liberdade individual” residia na habilidade criativa de Still e na “responsabilidade” em garantir que sua apreciação não fosse maculada, como disse a Rothko em novembro de 1951, por “padrões de exploração aceitos” a serviço do status quo⁴³.

A “responsabilidade” não fez nenhum tipo de concessão. Uma amostra da metodologia de Still pode ser obtida a partir de uma carta anterior a Rothko, em março de 1951, a respeito de uma visita ao Departamento de Arte da Universidade Estadual de Ohio a convite do distinto historiador de arte Frank Seiberling Jr. Still anunciou que falaria à faculdade sobre “Artistas e museus em Nova York”.

“Eu lhes disse que me coloco do lado do artista contra todas as instituições — museus, universidades, raciocínios, história, asneiras científicas, e as formas menos conspícuas de exploração e assassinato em nosso tempo. Falei-lhes de suas obrigações para com o artista, de seu poder, de seus medos, de sua covardia e de sua mesquinhez com garra, ironia e desprezo. E quarenta e cinco minutos depois, parei abruptamente.”⁴⁴

Este embate crítico foi sem dúvida inspirado em parte pela recente demissão de Still da Escola de Belas Artes da Califórnia onde, entre o outono de 1946 e a primavera [do hemisfério norte] de 1950⁴⁵, tinha desfrutado de uma

renda segura e liberdade para ensinar como quisesse, graças ao Diretor Douglas MacAgy. Em fevereiro de 1950, Still escreveu a Rothko elogiando MacAgy como o único administrador “no mundo inteiro que me permitirá trabalhar sob meus próprios termos”.⁴⁶ MacAgy havia sido contratado em 1945 para revitalizar a escola; o que fez ao contratar Still e outros artistas cujas orientações eram contemporâneas e experimentais.⁴⁷ No entanto, enquanto renovava o programa de ensino, encontrava-se enredado em uma batalha com os administradores, que a partir de 1948, estavam convencidos de que a viabilidade financeira da instituição a longo prazo seguia uma outra direção. Eles tinham a intenção de remodelar a escola na linha da famosa Bauhaus de Walter Gropius. Deixando de lado os cursos de estúdio, sob a justificativa de que as belas-artes estavam obsoletas, a Bauhaus integrou a arte na indústria, treinando os estudantes para desenhar produtos que fossem úteis e produzidos em massa, ao invés de pintar e esculpir. Na América do pós-guerra, o modelo da Bauhaus estava transformando as escolas de arte em todo o país, e os administradores da Escola de Belas Artes da Califórnia estavam determinados a seguir essa tendência. Os argumentos de MacAgy em favor da pintura e da escultura foram inúteis. Ele renunciou pouco depois de Still, em maio de 1950, e foi substituído por um entusiasta da Bauhaus, que passou a impor uma visão de “arte e indústria” à escola. A ascensão deste tipo de educação artística teve um impacto visceral sobre Still: “Bauhaus” tornou-se a sua abreviatura para a total subordinação da arte às necessidades do capitalismo industrial e ele dispôs disso livremente em suas cartas e declarações públicas.⁴⁸



PH-254, 1945, Burried Sun, Clyfford Still Museum Online Collection.

Disponível em Clyfford Still Museum: <https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-254>.

Demasiado comercial

Em 1946, Still realizou uma exposição revolucionária na galeria Art of This Century de Peggy Guggenheim (12 de fevereiro a 2 de março, estendida até 7 de março), saudada por outros artistas como “algo completamente inesperado”⁴⁹ “First exhibition, paintings, Clyfford Still” (exibido junto a “Pamela Bodin: 5 Sculptures”) apresentava catorze pinturas com títulos enigmáticos como *Quicksilver*, *Elegy*, *Buried sun*, *Comedy of tragic deformation*, *Theopathic entities*, *Jamais*, and *Premonition* (Mais tarde, Still afirmaria que estas foram inventadas pela equipe da Art of This Century).⁵⁰ Em uma breve declaração para o folheto, Rothko afirmou que os “novos correlatos para substituir os antigos híbridos mitológicos” criados por Still expressavam uma “vontade elementar de viver” disparada através de um “drama trágico-religioso (...), profundamente comovente”.⁵¹ A Art of This Century é famosa por exibir a coleção pessoal de Guggenheim em suas galerias “Abstract” e “Surrealist”: o que é pouco sabido é que sua coleção foi alavancada financeiramente por meio da venda de obras de Still e outros, expostas em uma terceira galeria para este propósito “Daylight Gallery” (com duas salas extras nos bastidores onde os compradores podiam ver mais obras que não estavam em exposição).⁵²

À medida em que o dia de sua exposição se aproximava, intensificou-se a ansiedade de Still em relação ao desejo de vendas da Guggenheim e, por extensão, do poder construtivo do mercado em geral. Em 3 de fevereiro, ele observou: “Aguardo a abertura da exposição com uma estranha mistura de antecipação e cinismo. Tomei a precaução de me preparar para tomar um avião de volta ao oeste do Canadá. A atmosfera aqui é demasiadamente

clyfford still, nas margens da anarquia

comercial para que se escape da pressão viciante de necessidade e sua consequente subordinação à liberdade do espírito criativo.”⁵³ Durante a exposição, esta ansiedade aumentaria devido ao improvável encontro com o influente teórico anarquista/crítico de arte Herbert Read, outro defensor do romantismo, e que entendia a relação da arte com a sociedade de forma militante, mas em desacordo com a sua própria.

Read e Guggenheim eram próximos: ele a aconselhava em compras de arte e, na véspera da Segunda Guerra Mundial, fora contratado por Guggenheim para estabelecer um museu de arte moderna em Londres (o projeto nunca foi concretizado).⁵⁴ Antes de sua chegada em Nova York, Guggenheim se correspondia com Read sobre a situação mundial, desesperada de que a bomba atômica “logo poria um fim a tudo”.⁵⁵ Ela também lhe falou sobre seu esquema comercial de “encontrar e dar uma chance a artistas desconhecidos” mostrando seu trabalho na *Art of This Century* (Guggenheim a Read, 12 de novembro de 1945). Em 2 de fevereiro, ao saber que Read viria a Nova York em março, ela escreveu longamente sobre suas próximas exposições:

“Clyfford Still, agendado para a próxima [exposição], está na casa dos 40 anos e ainda não expôs em Nova York. Ele trabalha em grandes telas e isola suas formas dramaticamente sobre grandes fundos sólidos, ou meramente sugeridos. As formas evoluem talvez a partir de Miró, e seguem a linha de Picasso, mas o sentimento é nitidamente novo. Há uma melancolia, quase um sentido trágico incorporado nas pinturas que as faz parecer particularmente próximas a uma agora. Uma de suas telas, muito grande,

Buried sun, de cerca de 8 por 6 pés, considero, de maneira um pouco sombria, extremamente bem-sucedida.”⁵⁶

Associar as pinturas de Still ao “trágico” (como Rothko havia feito no ensaio de seu catálogo) no contexto de seu próprio trauma de guerra em relação ao poder destrutivo da bomba atômica, sem dúvida despertou o interesse de Read. Quanto aos significados, Anfam supôs que as obras em exposição eram voltadas a temas míticos: *Buried Sun/PH-254* (1945), por exemplo, seria uma referência à “morte” cíclica da força vital do sol ao cair da noite ou durante um eclipse, uma ameaça totalizante à existência planetária que os antigos gregos mitologizaram na história do sequestro de Perséfone ao submundo.⁵⁷ Se Still estava substituindo “antigos híbridos mitológicos” por novos “correlatos” “trágico-religiosos”, como Rothko sugere, talvez sua tela premonitória de figuras irregulares em amarelo e preto azeviche sobre um fundo preto fosco com um disco vermelho-sangue embaixo (esta é a cor de um sol envolto em fumaça) e outro camuflado no escuro, “pairando” acima da desolação, evocou o terrível potencial “de acabar com tudo” trazido pelos militares americanos (Guggenheim a Read, 12 de novembro de 1945).

O encontro entre Read e Still aconteceu em 3 de março de 1946, logo após a chegada de Read. Em seu registro do encontro, Still observa que Read parecia exausto da viagem através do Atlântico e que eles discutiram as dificuldades de viver em um tempo de guerra na Grã-Bretanha. “Ao sairmos”, continua, “eu lhe disse ... que havia alguns de nós que acreditavam ao menos ter energia suficiente e ideias relevantes”. Ele olhou em volta da sala e respondeu ‘sim, ele podia ver isso’. Still acrescenta: “Assim nos sepa-

clifford still, nas margens da anarquia

ramos: o construtor destrutivo e o destruidor criativo. De fora, devíamos parecer muito semelhantes'.⁵⁸

Construtor Destrutivo/Destruidor Criativo

A afinidade cruzada de Still merece um exame atento. Ela sugere que em 1946, ele tinha uma compreensão um tanto diferente do anarquismo de Read e de seu programa artístico para a mudança social. Read era um teórico fundamental entre um grupo de artistas, escritores e poetas associados ao anarquismo na Grã-Bretanha, que haviam criado um movimento Neorromântico em resposta à Segunda Guerra Mundial (ver a discussão de Mark Antliff sobre isso).⁵⁹ Eles publicaram uma infinidade de revistas, livros e panfletos expondo suas perspectivas, que também circularam nos Estados Unidos. O interesse de Still no avanço britânico pode ter se desenvolvido de forma independente ou em conjunto com Rothko e/ou Newman. Still primeiro se aproximou de Rothko no outono de 1943, e foram se tornando cada vez mais próximos no decorrer dos anos seguintes, quando Rothko formulava sua própria estética romântica. Ao se mudar para Nova York em julho de 1945, Still conheceu o amigo de Rothko, Newman, cuja biblioteca incluía inúmeros trabalhos de Read⁶⁰. Finalmente, a relação pessoal e profissional de Guggenheim com o crítico, que levou ao encontro dele com Still, sem dúvida teve seu impacto.⁶¹

Considerando a caracterização contrastante que Still fazia de si mesmo em relação a Read, precisaríamos rever a posição de Read sobre o capitalismo, as artes, e o anarquismo em *To hell with culture: democratic values are new values* (um panfleto que Newman possuía). Este foi reim-

presso como um capítulo da mais importante declaração de Read sobre as artes em tempos de guerra, *The politics of the unpolitical* (1943). *To hell with culture* é uma crítica à degeneração da arte em mercadoria, que Read remonta há dois mil anos, no Império Romano (uma data que Still evocaria em 1963, quando afirmaria estar devolvendo à humanidade “a liberdade perdida em vinte séculos de desculpas e dispositivos de subjugação” em uma carta publicada no *Artforum*) (“An open letter to an art critic”). Read caracterizava os romanos como “os primeiros capitalistas em grande escala na Europa”, cuja “cultura de escolha” para a mercantilização era aquela dos gregos⁶². Os gregos não tinham uma concepção da cultura como algo separado da vida orgânica da comunidade. Sua arquitetura, poesia, esculturas e artesanato eram parte integral de seu ser social tanto quanto sua linguagem, eram tão naturais, enfatizou Read, “quanto a cor de suas peles”. Consequentemente, a criatividade infundiu todos os aspectos do ambiente grego, porque os objetos foram feitos pelo seu valor de uso, não como mercadorias. A partir daí, Read traçou paralelos entre os povos da Grécia antiga e as chamadas “civilizações primitivas”. Assim como os gregos, os povos primitivos cultivavam uma sensibilidade estética refinada e tinham prazer em “proporções, relações, ritmos [e] harmonias definidas” em sintonia com formas naturais de crescimento e “a estrutura do universo”.⁶³

Ao importar a cultura grega e mercantilizá-la, os romanos reproduziram imitações degeneradas das maiores realizações da civilização grega, então dispersas por todo seu vasto império como um complemento ao domínio imperial. Com o fim do império romano, houve um breve respiro. A arte foi reabsorvida no dia a dia da socieda-

clyfford still, nas margens da anarquia

de; daí as catedrais medievais da Europa e outras realizações. Entretanto, a ascensão do capitalismo renovou a mercantilização da arte, culminando no industrialismo e na completa separação entre cultura e trabalho. Read cita o crítico de arte do século XIX, Mathew Arnold, para ilustrar seu ponto de vista. Para Arnold, a cultura era uma busca da elite das classes instruídas, cuja tarefa era destilar “o melhor que foi conhecido e dito no mundo” e codificá-lo como cultura. A partir daí, ela pode alcançar as massas por meio de instituições de ensino, mas a classe trabalhadora não desempenhou nenhum papel ativo na criação da cultura. Esta separação se intensificou ainda mais durante o século XX à medida que a cultura ia sendo mercantilizada sob a roupagem de *belas-artes* para os ricos, ou de produção barata industrializada, comercializada em massa, como os móveis de falso carvalho “à moda de Chippendale”. O socialismo autoritário (fascismo, comunismo) não ofereceu saída: subordinava a cultura à ditadura do governo. Escrevendo no meio do bombardeio aéreo da Grã-Bretanha, Read declarou: “Para o inferno com tal cultura! Ao monte de lixo e à fornalha com tudo isso! Vamos celebrar a revolução democrática com o maior holocausto da história do mundo. Quando Hitler tiver terminado de bombardear nossas cidades, que as esquadras de demolição concluem o trabalho. Então vamos sair para os amplos espaços abertos e construir de novo.”⁶⁴

Ele termina “To hell with culture”, chamando para uma ordem social anarquista banhada em “uma plenitude de liberdade e de toda base econômica de um modo de vida democrático”. Só assim a cultura poderia ser renovada como uma consequência natural da sociedade como um todo. Os artistas desprezariam o elitismo imposto pelo

capitalismo, pois “quando todo homem é um artista, quem deveria se reivindicar como super-homem? Os trabalhadores, por sua vez, voltariam a ser artesãos, mobilizando a indústria para servir às necessidades da humanidade e embelezando tudo, até os ‘tachos e panelas’”⁶⁵.

Outros capítulos em *The politics of the unpolitical* expõem uma agenda construtiva ligada à eficácia revolucionária do modernismo. Sobre o tema da pintura não-figurativa (abstrata), escultura, design e arquitetura, Read previu que os princípios estéticos “universais” destilados por artistas construtivistas como Naum Gabo (Read faz referência a *Construction in space-spiral theme*, 1941) e arquitetos como o fundador da Bauhaus, Walter Gropius, contribuiriam para “o grande trabalho de reconstrução social” na esfera industrial.⁶⁶ Quanto ao romantismo (visual e literário), este abordaria as dimensões inconsciente e emotiva da humanidade. Durante milênios, estes aspectos de nosso ser haviam encontrado “expressão universal na religião, no mito, no folclore e no ritual”. Na sociedade contemporânea, os surrealistas estavam promovendo a criatividade romântica utilizando a psicanálise para minar as “convenções estéticas e morais da civilização burguesa”.⁶⁷ Entretanto, o impulso do surrealismo era “negativo” e “destrutivo”: preso a uma batalha contra os valores burgueses, não podia ir além. O que era necessário agora, durante o cataclismo da guerra mundial, era um “novo romantismo” que ajudasse a sociedade a processar a dimensão psicológica da vida.

Analisando criticamente toda a gama de nosso ser instintivo através do prisma do anarquismo, o neorromântico de Read exaltaria “a ajuda mútua e a construtividade” em oposição ao “livre jogo de qualquer ou de todos os instintos

básicos”, sem qualquer responsabilidade social das consequências (a principal falha do surrealismo). Read conclui *The politics of the unpolitical* proclamando a “*autoexpressão*” artística em si mesma como “disruptiva, desintegradora e antissocial”. A função própria do artista era “muito parecida com ... a do curandeiro ou mágico em uma sociedade primitiva: ele é o homem que intermedeia ... a consciência ... e assim assegura a reintegração social. É somente na medida em que esta mediação é bem-sucedida que uma verdadeira democracia é possível”.⁶⁸ No momento, os artistas que reconheceram esta necessidade ainda estavam subjugados pelas exigências do Estado, da imprensa capitalista, da opinião de massa e dos valores padronizados. O anarquismo, então, era a causa do artista, porque varreria essas forças para fora, comunalizando a propriedade e dispersando o governo e o poder econômico entre “unidades humanas, tangíveis” (“condados... cidades... aldeias e... paróquias”) de modo a garantir a liberdade e o bem-estar material de todos; não mais assolada por forças sociais e econômicas opressivas, a “atividade criativa” do artista poderia então contribuir para a “reintegração social”, como Read concebia. Por ora, entretanto, enquanto se aguarda uma revolução anarquista, a “tarefa ingrata” de transformar os impulsos mais profundos da humanidade implica em “uma posição de isolamento, de desafeição”. Ao aprender “a amar e compreender a sociedade que renuncia a ele”, o artista tem que “aceitar a experiência contrária, e beber, como Sócrates, do copo mortal”.⁶⁹

Este, então, é Herbert Read. E sua contraparte americana, o “destruidor criativo”? A autocaracterização de Still espelha a famosa máxima do anarquista Mikhail Bakunin, no século XIX: “A paixão pela destruição também é uma

paixão criativa”.⁷⁰ Da mesma forma, seguindo Anfam, podemos lembrar da observação de Friedrich Nietzsche em *Gaia ciência* (1882) “O desejo de destruir, mudar e tornar-se pode ser uma expressão de uma energia transbordante que está grávida do futuro”.⁷¹ Na verdade, o compromisso de Still com a filosofia de Nietzsche veio cedo e foi claramente um momento de formação. Em 1927, quando estava com seus vinte anos, Still comprou uma edição do livro *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche e o riscou livremente com marcações.⁷² O livro figura de forma proeminente em várias cartas escritas a um amigo, nas quais Still relata animado que está lendo *Zaratustra*, que deixou de acreditar no mal pessoal, em Deus e na alma, e se descreve como um “individualista incorrigível”.⁷³ “Mortos estão todos os Deuses: agora desejamos que o Super-Homem viva”, declara Nietzsche; Still ecoa com uma anotação a lápis.

A filosofia de Nietzsche não leva necessariamente ao anarquismo. Dito isto, sua relação com a compreensão de Bakunin sobre criatividade faz parte da recepção de Nietzsche durante a primeira metade do século XX, quando suas ideias foram promovidas como “anarquistas” por Emma Goldman e muitos outros.⁷⁴ Outro comentarista que identificou Nietzsche como anarquista foi o jornalista e crítico cultural H. L. Mencken, de Baltimore, que prontamente se identificou com o conceito de Nietzsche do indivíduo “superior” cujo ceticismo e atitude combativa romperiam com as “ilusões e inércia da massa” no curso da invenção de um caminho singular, autocapacitador e afirmador da vida, livre de constrangimentos sociais.⁷⁵ A biblioteca de Still abriga numerosas publicações de Mencken, incluindo sua autobiografia, edições dos seus ensaios e vinte e três números de sua revista mensal *The*

clifford still, nas margens da anarquia

American Mercury. A perspectiva nietzschiana de Mencken era ferozmente antiautoritária. Em *The American Mercury*, ele travava embates contra as religiões hegemônicas, organizações socialmente coercivas como a Ku Klux Klan, interesses comerciais corruptos e intervenções governamentais de todo tipo. An *H. L. Mencken chrestomathy*, que Still possuía, lança mais luz sobre a concepção anarquista de Mencken e de si próprio como crítico social, atribuindo o “progresso” da humanidade ao fortalecimento de indivíduos extraordinários (o “super-homem” de Nietzsche) e à valorização da individualidade.⁷⁶ Denuncia “todo governo” enquanto, “em sua essência”, “uma conspiração contra o homem superior: seu único objetivo permanente é oprimi-lo e aleijá-lo ... Uma de suas principais funções é arregimentar os homens pela força, para fazê-los tão parecidos quanto possível e tão dependentes uns dos outros quanto possível, para procurar e combater a originalidade entre eles ... O governo ideal... é aquele que deixa o indivíduo sozinho — ... é aquele que mal escapa de ser nenhum governo.”⁷⁷

A considerar por sua biblioteca pessoal, Still levou a sério esta análise social nietzscheana: daí seus ataques ferozes ao governo (e ao mercado de arte capitalista).⁷⁸

Sustentando a autoconcepção de Still como artista, portanto, há uma suspeita nietzscheana em relação a qualquer intromissão em sua autonomia. Ao se caracterizar como um “destruidor criativo”, Still reconhecia que ele e Read poderiam compartilhar o mesmo desejo de superar o capitalismo e o poder do Estado, mas seus respectivos meios eram inconciliáveis. Read queria construir uma sociedade antiautoritária, integrando a arte a ela; Still queria demolir o autoritarismo libertando a arte da sociedade,

de modo que a pintura fosse “uma extensão do homem... um confronto consigo mesmo. Só assim se pode criar um instrumento válido de liberdade individual”.⁷⁹ Compondo seus “instrumentos” de liberdade, Still se despojava dos detritos da história e se voltaria ao seu íntimo para fundir o ser com a criatividade, não manchada por elementos extra individuais, direto até os valores estéticos. Uma nota em seu diário de 1956 nos dá um vislumbre do anarquismo de Still. Ele descreve um livre e alegre “êxtase” que surge a partir dele mesmo enquanto vai trazendo a “vida flamejante” sobre “grandes áreas responsivas da tela”. A passagem conclui: “Que nenhuma repressão dura venha a questionar sua pureza ou trabalhar sua liberdade com o lugar-comum chamado pintura”.⁸⁰

Guerra de guerrilha

Para este fim, a “responsabilidade” social mais premente de Still — para usar suas palavras — foi a de esculpir espaços para que tal trabalho fosse criado e compreendido nestes termos, como uma experiência de auto-liberação que outros poderiam reproduzir.⁸¹ O que nos faz retornar à carta de McClure a Still e ao desafio que McClure nos apresenta. Durante a década de 1950, McClure fez parte de uma comunidade anarquista muito unida em São Francisco, uma comunidade de ativistas na qual as pinturas de Still e suas opiniões antiautoritárias eram bem conhecidas. Após se mudar para São Francisco, McClure viveu em uma casa comunitária com Ronald Bladen, um pintor que foi profundamente influenciado pela obra de Still (embora ele nunca tenha estudado com ele).⁸² Além de Bladen, McClure também fez amizade com o cole-

clyfford still, nas margens da anarquia

ga poeta Robert Duncan. Em 1947, Duncan e Bladen contribuíram para um jornal de São Francisco, *The Ark*. *The Ark* era publicada por um grupo de poetas, críticos e teóricos que realizavam eventos públicos regulares para promover políticas culturais anarquistas durante os anos em que Still se encontrava na Escola de Belas Artes da Califórnia (1946-50).⁸³ A declaração de abertura da publicação é reveladora. Assegurando aos leitores que o anarquismo requer uma revolução social, *The Ark* funda esta revolução em uma “vanguarda” artística de indivíduos que, impulsionados pelo ímpeto antiautoritário, exercem a responsabilidade, em oposição à submissão a uma autoridade superior: “A sociedade atual, que está cada vez mais sujeita ao Estado com suas muitas formas de poder corrupto e opressão, tornou-se o verdadeiro inimigo da liberdade individual. Porque a ajuda mútua e a confiança foram metodicamente, cientificamente destruídas; porque o amor, o bem de ser, foi metodicamente ressecado; porque o medo e a ganância se tornaram os principais agentes éticos, os Estados e as sociedades controladas pelo Estado continuam a existir. Somente o indivíduo pode se livrar deste mal público. Ele pode cortar as relações forçadas entre ele e o Estado, recusar-se a votar ou a ir para a guerra, recusar-se a aceitar a irresponsabilidade moral que lhe é imposta.”⁸⁴

A Escola de Belas Artes da Califórnia foi um caminho pelo qual aqueles envolvidos em *The Ark* puderam se encontrar na militância de Still. Por exemplo, o pintor anarquista Jess (amante de Duncan), que estudou com Still em 1949/50, lembra uma palestra “muito comovente” na qual Still leu a declaração do teórico francês Antonin Artaud, “Van Gogh, o suicidado pela sociedade” (1947),

para sublinhar “a dificuldade que um artista tem em despertar um senso de espírito em uma estrutura social que tende a suprimi-lo”.⁸⁵ Still recitou a partir de uma tradução que possuía, publicada no *Tiger’s eye*.⁸⁶ Artaud comparou as pinturas de Van Gogh a “lança-chamas, bombas atômicas, cujo ângulo de visão, contrastando com todas as outras pinturas em voga na época, teria sido capaz de perturbar seriamente o conformismo larval da burguesia do Segundo Império... Não é apenas um conformismo de modos e morais que a pintura de Van Gogh ataca, mas o das próprias instituições”. A sociedade mobilizou a “psiquiatria para se defender das investigações de certos indivíduos cujas faculdades de adivinhação a perturbavam” e assim Van Gogh, que abominava o “crime organizado” de um “mundo anormal” capaz de todo tipo de crueldade e “deboche”, foi declarado louco, hospitalizado e reprimido. O artista não cometeu suicídio: ele foi “suicidado” pela “consciência geral da sociedade”. Misturar a fervorosa citação de Artaud por Still, com sua própria retórica combativa — “Ele frequentemente usava a analogia da guerrilha como a única posição viável para um artista”, um estudante recordou — e agitava.⁸⁷

Depois há o exemplo dos estudantes de Still, que se uniram para criar um espaço cooperativo de exposição chamado Metart Galleries (sugerido por Still, esta rica interação sobre o prefixo grego “meta” *μετά* — “entre, no meio de, além” — alude, eu sugiro, à coexistência/transcendência dos valores sociais atuais através da arte).⁸⁸ Entrevistado por Thomas Albright, Still recordou mais tarde: “Eu disse a meus alunos de São Francisco que eles tinham uma forte resistência e que deveriam tentar mantê-la assim o máximo de tempo possível. Encorajei-

clyfford still, nas margens da anarquia

os a iniciar uma galeria separada do *establishment*, o que fizeram” (para o aborrecimento de Still, eles também convidaram “críticos, pessoas do museu” para visitar).⁸⁹ Os estudantes (doze) alugaram uma loja com duas salas para expor perto da entrada da Chinatown de São Francisco e levantaram fundos para mantê-la aberta de abril de 1949 a julho de 1950.⁹⁰ A cada mês, um artista diferente tinha uma exposição. Seu manifesto fundador anunciou: “Metart foi formada em resposta direta ao problema de trazer o trabalho criativo do artista à atenção do público sob condições que deixam o artista livre de controle externo na exposição”.⁹¹ Rejeitando as maquinações comerciais de negociantes e as distorções da curadoria dos museus, os estudantes de Still se declararam “agentes independentes”, tanto como “trabalhadores [quanto] expositores”, em um espaço que eles próprios controlavam. No verão de 1950, os estudantes marcaram a saída de Still da Escola de Belas Artes da Califórnia com uma exposição individual — *Paintings de Clyfford Still* (17 de junho a 14 de julho de 1950) — que também anunciava o fim da experiência da Metart.⁹² Treze quadros sem-título concluídos entre 1943 e 1950 foram exibidos, incluindo PH-286 (1943) e PH-385 (1949).⁹³ Entre aqueles que assinaram o livro de visitas estava Jess,⁹⁴ que recordou: “Lembro-me de estar sobrecarregado. Eu estava apenas começando minha carreira como pintor e este homem havia realizado algo tão poderoso, material e espiritualmente, ou, pelo menos, era assim que eu lia aqueles quadros. Eu respondi a uma espécie de qualidade mítica em Still. As superfícies tinham uma qualidade muito material, mas também uma qualidade vivente. Houve a implicação de criar um clima

profundo que permitiu a minha imaginação ir para muitas direções.”⁹⁵

Um ano após Metart ter fechado, Duncan, Jess e um terceiro aluno de Still fundaram sua sucessora, a Galeria *King Ubu* (20 de dezembro de 1952 — 20 de dezembro de 1953) em uma garagem convertida na Rua Fillmore, 3119, São Francisco, onde eram realizadas leituras de poesia, exposições de arte, peças de teatro, apresentações musicais e discussões informais.⁹⁶ Para evitar qualquer resvalado em direção a uma empresa comercial convencional, eles próprios alugaram o espaço com ajuda financeira de um doador e pequenas comissões de qualquer obra que os artistas expositores escolhessem para vender; prometeram fechar após um ano, assim o fizeram. Claramente, a Galeria *King Ubu* sinalizou que os princípios de Still eram muito receptivos aos valores anarquistas, algo que não escapou à vista de McClure, como o próprio tinha relatado em 27 de abril de 1960 em sua carta a Still.

Conclusão

E ainda assim, quando McClure pediu a Still para falar sobre “a doença americana”, recebeu como resposta o silêncio.⁹⁷ A afinidade, ao que parece, tinha suas limitações. Ou talvez tal intervenção tenha sido um anátema à concepção de Still de como trazer liberdade à sociedade. Ele poderia obter satisfação de uma rede diversa de anarquistas que respondesse positivamente às suas pinturas e polêmicas antiautoritárias, mas ele nunca baixaria a guarda quando se tratava de sua própria autonomia dentro deste meio, no qual a arte combinava-se com estilos de vida contraculturais (peiete etc.), libertação queer, ativismo

clyfford still, nas margens da anarquia

antiguerra, vida comunitária, e o então florescente movimento de direitos civis.⁹⁸ Permanecendo nas margens do movimento, como uma presença magnética e uma ausência, Still viveu perpetuamente em modo de guerrilha, atirando-se aos inimigos da anarquia no circunscrito terreno social da arte, onde a responsabilidade se misturava com um sentido muito singular de libertação. Em suma, uma vez considerados os compromissos de Still com um movimento anarquista mais amplo, o mito de Still como um forasteiro “maniqueísta”, cuja “fé ultra-anarquista na autonomia absoluta da arte” dissociara seu trabalho de qualquer papel significativo na transformação social, deve dar lugar a realidades mais complexas.⁹⁹

Tradução do inglês por Beatriz Scigliano Carneiro e Eliane Carvalho.

Notas

¹ Gostaria de agradecer a David Anfam, Diretor do Centro de Pesquisa de Still Clyfford, Clyfford Still Museum, pela oportunidade de ser o primeiro pesquisador sênior em residência do Centro. Em seguida, a Chefe Arquivista e Gerente de Coleções Digitais, Jessie de la Cruz, que forneceu uma orientação inestimável enquanto eu estava explorando o arquivo e a biblioteca de Clyfford Still. Pesquisa adicional foi apoiada por uma bolsa de pesquisador visitante no Edith O'Donnell Institute of Art History, Universidade do Texas em Dallas e uma bolsa de viagem da Universidade de Victoria.

² David Anfam, “Clyfford Still’s art: between the quick and the dead” in James T. Demetrion (org.). *Clyfford Still: Paintings, 1944-1960*. New Haven, CT, Yale University Press, 2001, pp. 16-42; p. 36.

³ Susan Landauer, “Clyfford Still and abstract expressionism in San Francisco” in Thomas Kellien (org.). *Clyfford Still, 1904-1980: The Buffalo and San Francisco collections*. Munich, Prestel Verlag, 1992, pp. 91-102; pp. 93-94 (reacionário); Susan Landauer, “Hassel Smith and the politics

of style” in Petra Gilroy-Hirtz (org.). *Hassel Smith: paintings, 1937-1997*, Munich, Prestil Verlag, 2012, pp. 32-55; p. 42 (anti-autoritário). Landauer se refere à discussão de Rexroth sobre a “mentira social” em uma entrevista com Lawrence Lipton. Ver: Lawrence Lipton, *The holy barbarians*. Nova York, Messner, 1959, pp. 215-27.

⁴ David Craven. *Abstract expressionism as cultural critique: dissent during the McCarthy period*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 167.

⁵ Ellen D. Landau (org.). *Reading abstract expressionism: context and critique*. New Haven, CT, Yale University Press, 2005.

⁶ Katy Siegel; Lillian Davies; Pauline Pobocha. *Abstract expressionism*. Londres, Phaidon, 2011.

⁷ Ver, por exemplo, no site do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, “Abstract expressionism” in MoMA Learning/*MoMA*. Disponível em: https://moma.org/learn/moma_learning/themes/abstract-expressionism (acesso em: 09/12/2017).

⁸ Jeffrey S. Juris. “Anarchism, or the cultural logic of networking” in Randall Amster; Abraham DeLeon; Luis A. Fernandez; Anthony J. Nocella, II; Deric Shannon (orgs.). *Contemporary anarchist studies: an introductory anthology of anarchy in the academy*. Londres, Routledge, 2009, pp. 213-23; p. 214.

⁹ Ver, por exemplo, minha discussão sobre a estratégia para construir um movimento de Holley Cantine, in Allan Antliff. *Anarchy and art: from the Paris Commune to the fall of the Berlin Wall*. Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2007, pp. 116-117; e sobre a diversa rede de organizações ativas em Nova York, ver: Allan Antliff. “Poetic tension, Aesthetic cruelty: Paul Goodman, Antonin Artaud and the Living Theatre” (Anarchist Developments) in *Cultural Studies*, no. 1-2, 2015, pp. 3-30; pp. 4-5. Sobre federalismo anarquista ver: Alex Prichard. “Anarchy, anarchism and international relations” in Ruth Kinna (org.). *The continuum companion to anarchism*. Londres, Continuum, 2012, pp. 96-108; p. 103.

¹⁰ Sobre o anarquismo de McClure ver: Andrew Cornell. *Unruly equality: U.S. Anarchism in the 20th Century*. Berkeley, University of California Press, 2016, p. 264.

clyfford still, nas margens da anarquia

¹¹ “Michael McClure to Clyfford Still” (25/11/1957), Michael McClure folder 60, box 39, Clyfford Still Museum Archive, Clyfford Still Museum, Denver, Colorado.

¹² Sobre a partida de Still para Nova York em 1950, onde residiu pelos próximos 11 anos, ver: Dean Sobel, “Why a Clyfford Still Museum?” in Dean Sobel; David Anfam (orgs.). *Clyfford Still: the artist’s museum*. Nova York, Skira/Rizzoli, 2012, pp. 15-56; p. 15. McClure discute as circunstâncias de sua chegada a São Francisco in David Meltzer (org.). *The San Francisco poets*. Nova York, Ballatine Books, 1971, p. 243.

¹³ Dean Sobel, Idem, p. 15.

¹⁴ Sobre a nomeação de Still, ver David Beasley. *Douglas MacAgy and the foundations of modern art curatorship*. Simcoe, Ontario, Davus Publishing, 1998, p. 31. Sobre a nomeação de Rothko como professor visitante, ver “Chronology” in Bradford R. Collins (org.). *Mark Rothko: the decisive decade, 1940-1950*. Nova York, Skira/Rizzoli, 2012, pp. 161-168; pp. 165-166.

¹⁵ Dore Ashton. “An eastern view of the San Francisco school” in *Evergreen Review* 1, no. 2, 1957, pp. 148-159; 152.

¹⁶ *Evergreen Review* 2 (1957) in Dore Ashton (Yunkers) pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ashton não se beneficiou de um encontro com Still antes de escrever o artigo, mas havia solicitado uma visita ao estúdio, onde escreveu “Apesar de ser uma crítica de arte profissional, minha visita seria por interesses pessoais e não profissionais”. Still hesitou, mas acabou contactando-a novamente em 6 de maio de 1958, para uma visita ao estúdio. O encontro aconteceu em 23 de maio de 1958. Ver: “Dore Ashton Yunkers to Clyfford Still” (18/02/1957), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, Idem (primeira solicitação); “Clyfford Still to Dore Ashton Yunkers” (20/02/1957), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, Ibidem (recusa visitantes); “Clyfford Still to Dore Ashton” (06/05/1958), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, Ibidem (convite para visita); *Dore Ashton to Clyfford Still*, 15/05/1958, pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, Ibidem (dia da visita).

¹⁷ Dore Ashton, 1957, p. 152. Ver Clyfford Still, “Statement” in Dorothy C. Miller (org.). *15 americans*. Nova York, Museum of Modern Art, 1952, pp. 21-23, arquivado em Exhibition Photographs Binder, 1943-1952, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

¹⁸ Rod Phillips. “Forest beatniks” and “Urban Thoreaus”: Gary Snyder, Jack Kerouac, Lew Welch, and Michael McClure. Berna, Peter Lang, 1999, pp. 103-124.

¹⁹ Michael McClure. “Hymns to St. Geryon” in *Hymns to St. Geryon & other poems*. São Francisco, CA, The Auerhahn Press, 1959, pp. 17-35; p. 19.

²⁰ “Michael McClure to Clyfford Still” (25/11/1957), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. A última frase foi escrita a mão ao final na margem da carta.

²¹ As dimensões anarquistas das atividades colaborativas de Berman são discutidas em Stephen Fredman. *Contextual practice: assemblage and the erotic in postwar poetry and art*. Stanford, CA, Stanford University Press, 2010.

²² Michael McClure. “Peyote poem” in *Semina 3*, 1958, pp. 37-50.

²³ Richard Cândida Smith. *Utopia and Dissent: Art, Poetry and Politics in California*. Berkeley, University of California Press, 1995, p. 241(citação); p. 247.

²⁴ Michael McClure, op. cit., p. 42.

²⁵ “Pati Garske to Michael McClure” (04/10/1958), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Still frequentemente ditava cartas para sua segunda esposa, Patricia Garske, que eram enviadas em seu nome.

²⁶ “Michael McClure to Clyfford Still” (07/04/1960), Idem.

²⁷ James Tracy. *Direct action: radical pacifism from the union eight to the Chicago seven*. Chicago, IL, University of Chicago Press, 1996, p. 117.

²⁸ Kenneth B. Sawyer. “U.S. painters today, no. 1: Clyfford Still” in *Portfolio and art news annual 2*, 1959, pp. 76-86; p. 86.

²⁹ “Michael McClure to Clyfford Still” (07/04/1960), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ele reitera sua afirmação, acrescentando, “certo, não tenho direito de dizer isso” Still havia desenvolvido uma relação amigável e mutualmente vantajosa com Sawyer em meados da década de 1950 (Sawyer o apresentou a compradores). A correspondência é volumosa, e Sawyer sempre ressalta o artista. Por exemplo, em abril de 1959, ele escreve: “mesmo uma de suas telas tem mais substância do que a obra de vida qualquer pintor”. Ver “Sawyer to Clyfford Still” (15/04/1959), Kenneth Sawyer pasta 971, caixa 62, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Still escreveu sobre sua anuência em relação ao artigo de Sawyer, em

clyfford still, nas margens da anarquia

uma carta de dezembro daquele ano. Ver: “*Clyfford Still to Kenneth Sawyer*” (dez./1959), Kenneth Sawyer pasta 971, caixa 62, Clyfford Still Museum Archive, Idem. A amizade é interrompida abruptamente em 11 de junho de 1959, depois que Still lê o artigo de Sawyer, “The importance of a wall: galleries”[A importância de um muro: galerias] (*Evergreen Review no. 8* [1959], pp. 122-35), em que enaltece o papel das galerias “privadas”, tal qual Art of This Century, a galeria Betty Parsons, e a galeria Kootz, no desenvolvimento da arte estadunidense. A resposta de Still, que ele não enviou, mas publicou posteriormente na edição de dezembro de 1963 da *Artforum*, era mordaz. Ver Clyfford Still, “An open letter to an art critic” in *Artforum*, 2 no. 6, 1963, pp. 30-35; p. 32. Ver também: “*Clyfford Still to Kenneth Sawyer*” (11/06/1959), Kenneth Sawyer pasta 971, caixa 62, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., (“não enviada”).

³⁰ Newman estava profundamente envolvido com o movimento e, em 1968, escreveu um prefácio para uma edição de *Memórias de um revolucionário* (1899), do anarco-comunista Piotr Kropotkin, denunciando a nova aderência da esquerda ao marxismo e chamando para uma renovação da tradição anarquista nos Estados Unidos. Ver: Barnett Newman. “The true revolution is anarchist!”: foreword to memoirs of a revolutionist by Peter Kropotkin” (1968), in John P. O’Neill (org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1990, pp. 44-52.

³¹ Clyfford Still, 1963, p. 32.

³² Idem; Dean Sobel, op. cit, p. 24 . Clyfford Still, nota datilografada, começando com “We look ...”, com a data a lápis: “1949” “*Clyfford Still notes*”, pasta 1949-1950, caixa 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

³³ Citado em Ti-Grace Sharpless, “Clyfford Still” in Ti-Grace Sharpless (org.). *Clyfford Still october 18-november 29, 1963*. Philadelphia, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1963, p. 5, (catálogo da exposição).

³⁴ Clyfford Still, nota datilografada, “1-11-44 Richmond” Clyfford Still Notes, pasta 1945-1948, caixa 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

³⁵ “Vi possibilidades ... gostei de seu artigo” em “Clyfford Still to Mark Rothko” (03/12/1947), caderno datilografado Rothko, pasta 1551, caixa 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ver Mark Rothko, “The romantics were prompted” in *Possibilities: an occasional review 1, 1947/1948*, p. 84. Still guardou seu exemplar do periódico, assinado “C. Still 48 Cooper Square

N.Y.C.” Ver: pasta 56, caixa 880, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. O periódico foi concebido como um sucessor do periódico pós-surrealista *Dyn*.

³⁶ *Birth of cephalopods* está com a data errada “1945”. Mark Rothko, op. cit., p. 85.

³⁷ As anotações de Still estão na sua edição de *The tiger’s eye: on arts and letters* 6, 1948, p. 58, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

³⁸ “*Barnett Newman to Clyfford Still*”, pasta 5, caixa 49, Clyfford Still Museum Archive, Idem.

³⁹ Barnett Newman, “The sublime is now” in *The tiger’s eye: on arts and letters* 6, 1948, pp. 51-53; p. 53.

⁴⁰ Barnett Newman, “Frontiers of space’: interview with Dorothy Gees Seckler” in John P. O’Neill, op. cit., pp. 247-251; p. 249.

⁴¹ Rothko estava entre os que iniciaram um dos primeiros pronunciamentos de protesto contra a guerra por artistas: uma chamada ao público para “End your silence”[Rompa seu silêncio], publicado em 18 de abril de 1965 (domingo de páscoa) no *the New York Times*. No ano seguinte, ainda apoiou os esforços para arrecadação de dinheiro e doou uma obra aos “Artists’ tower against the war in Vietnam”, de Los Angeles (1966). Sobre o apoio de Rothko do *tower* e a história do pronunciamento “End your silence”, ver: Francis Frascina. *Art, politics, and dissent: aspects of the art left in sixties America*. Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 17; p. 65 (tower), pp. 21-23 (“End your silence”). Rothko está entre aqueles que iniciaram a campanha “End your silence”, com uma carta de arrecadação. Ver: “Writers and artists protest” (sem data), Vietnam War CPSA-Artists Committee, pasta 5, caixa 9, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁴² John Fischer. “The easy chair: Mark Rothko, portrait of the artist as an angry man”(1970), in Miguel López-Remiro (org.). *Mark Rothko: writings on art*. New Haven, CT, Yale University Press, 2006, pp. 130-138; pp. 132-133.

⁴³ Clyfford Still to Mark Rothko, 01/11/1951, pasta 1551, caixa 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ver citações em: Ti-Grace Sharpless, op. cit., pp. 4-6.

⁴⁴ “Clyfford Still to Mark Rothko” (31/03/1951), pasta 1551, caixa 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

clyfford still, nas margens da anarquia

⁴⁵ Toda vez que a identificação temporal se der pelas estações do ano — verão, outono, inverno, primavera — estas se referem aos ciclos no hemisfério norte (N. T.)

⁴⁶ “Clyfford Still to Mark Rothko” (20/02/1950), pasta 1551, caixa 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁴⁷ David Beasley, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ Ver, por exemplo, “Os artistas da nossa Av. Madison Bauhaus e os exércitos da indústria compreendem os dispositivos da ordem. Que nos recordem perpetuamente a loucura de uma mentalidade Maginot” (citado em in Ti-Grace Sharpless, *op. cit.*, p. 5). Cândida Smith, *op. cit.*, pp. 120-21; pp. 126-128; p. 130.

⁴⁹ Esta é a lembrança de Robert Motherwell em 1967, citada tal qual em “Exhibitions and chronology” in Susan Davidson; Philip Rylands (orgs.). *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*. Nova York, Guggenheim Collections, 2004, pp. 364-381; p. 378.

⁵⁰ Os trabalhos expostos estão listados em “*First exhibition-paintings-Clyfford Still*” (12/02/1946), Nova York, Art of This Century Gallery, p. 2, (catálogo da exposição). David Anfam, *op. cit.*, p. 30.

⁵¹ Mark Rothko, prefácio à “*First exhibition-paintings-Clyfford Still*”, p. 1.

⁵² Susan Davidson observa, “enquanto uma astuta mulher de negócios, [Guggenheim] não perdeu de vista os seus compromissos financeiros e o fato de que para construir seu portfolio global dependia do lado empresarial da Art of This Century” (“Focusing on instinct: the collecting of Peggy Guggenheim” in *Susan Davidson; Philip Rylands (orgs.)*, *op. cit.*, pp. 50-89; p. 76). O projeto da galeria comercial e salas adjacentes é discutido em Don Quaintance, “Modern art in a modern setting: Frederick Kiesler’s design of Art of This Century” in *Idem*, pp. 207-285; pp. 261-262.

⁵³ Ver fragmento datilografado começando em “faded in the feud ...” in “*Clyfford Still notes*”, pasta 1945-1948, caixa 87, Clyfford Still Museum Archive, *op. cit.*

⁵⁴ Anton Gill. *Peggy Guggenheim: the life of an art addict*. Nova York, Harper Collins, 2001, pp. 218-221.

⁵⁵ “Peggy Guggenheim to Herbert Read” (12/11/1945), caixa 10, arquivo 67, Herbert Read Fonds, Special Collections, University of Victoria, Victoria, Columbia Britânica, Canadá.

⁵⁶ *Buried Sun* está na coleção do Clyfford Still Museum, catalogado como PH-254 (1945). Meus agradecimentos a Bailey Harberg Placzek, Curador Associado e Gestor de coleções do Clyfford Still Museum, por me ajudar com estas identificações. “Peggy Guggenheim a Herbert Read” (02/02/1946), caixa 10, arquivo 67, Herbert Read Collection, Anarchist Archive, University of Victoria, Victoria, Columbia Britânica, Canadá.

⁵⁷ David Anfam. “Of the Earth, the damned, and of the recreated’: aspects of Clyfford Still’s early work” in *The Burlington magazine* 135, no. 1081, 1993, pp. 260-269; p. 265.

⁵⁸ Clyfford Still, nota da data escrita a mão “Feb 3.46” in “Clyfford Still Notes”, pasta 1945-1948, caixa 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁵⁹ Sobre os neorromânticos [New Romantics], ver James Gifford. *Personal modernisms: anarchist networks and the later avant-gardes*. Edmonton, University of Alberta Press, 2014, pp. 19-20.

⁶⁰ Biblioteca de Barnett Newman, preservado pela the Barnett Newman Foundation, Nova York, inclui livros e panfletos de Read que discutem anarquismo e/ou artes, em especial: *The necessity of anarchism* (1937); *Poetry and anarchism* (1938); *To hell with culture: democratic values are new values* (1941); *The philosophy of anarchism* (1943).

⁶¹ Quando Read chega em 3 de março de 1946, Still lembra que Guggenheim estava “muito animada” e que tinha organizado uma festa em sua homenagem. Ver Clyfford Still, data escrita a mão “Feb 3.46”. A relação Guggenheim-Read também é discutida em “Focusing on instinct: the collecting of Peggy Guggenheim” in *Susan Davidson; Philip Rylands (orgs.)*, op. cit., pp. 54-58.

⁶² Herbert Read. “To hell with culture” (1941) in Herbert Read. *The politics of the unpolitical*. Londres, Routledge, 1943, pp. 47-73; p. 47; p. 48.

⁶³ Idem, p. 51.

⁶⁴ Ibidem, p. 66.

⁶⁵ Ibidem, p. 67.

clyfford still, nas margens da anarquia

⁶⁶ Read destaca esta obra como exemplar em “The vulgarity and impotence of contemporary art” (1942) in *Herbert Read, 1943*, p. 82; “The nature of revolutionary art” (1935), in *Idem*, pp. 124-131; pp. 129-131.

⁶⁷ Em uma nota Read sugere aos leitores uma passagem citada em seu “Modern art and french decadence” (1942) in *Idem*, pp. 93-99; 98. “Vulgarity and Impotence”, *Idem*, p. 91; “Nature of Revolutionary Art”, *Idem*, p. 129.

⁶⁸ Herbert Read, “A Solemn Conclusion,” in *Idem*, pp. 152-160; p. 154, p. 155 (ênfase no original).

⁶⁹ *Idem*, 160.

⁷⁰ Mikhail Bakunin. “The reaction in Germany” (1842) reproduzido em Robert Graham (org.). *Anarchism: a documentary history of libertarian ideas*, vol. 1, From anarchy to anarchism (300 CE to 1939). Montreal, Black Rose Press, 2005, pp. 43-44; p. 44.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *The gay science*. Tradução de Walter Kaufmann. Nova York, Vintage Books, 1974, p. 329 (ênfase no original).

⁷² Friedrich Nietzsche. *Thus spake Zarathustra*. Tradução de Thomas Common, Nova York, Modern Library, 1913. No exemplar de Still consta “signed Clyfford Still [19]27” in Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁷³ “*Clyfford Still to Weldon Schimke*” (13/08/1927) , caixa BAZ 2014.1, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., (“Reading Zarathustra”); “*Clyfford Still to Weldon Schimke*” (07/10/1927), caixa BAZ 2014.1, Clyfford Still Museum Archive, *Idem*, (“Evil, God and soul”); “*Clyfford Still to Weldon Schimke*” (31/07/1927), caixa BAZ 2014.1, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., (“incurable individualist”). Agradeço à antiga Chefe Arquivista e Gestora de Coleções Digitais, Jessie de la Cruz, Clyfford Still Museum, por me alertar sobre esta correspondência.

⁷⁴ Ver, por exemplo, John Carroll. *Break-out from the crystal palace: the anarcho-psychological critique—Stirner, Nietzsche, Dostoevsky*. London, Routledge and Kegan Paul, 1974; John Moore (org.). *I am not a man, I am dynamite!: Friedrich Nietzsche and the anarchist tradition*. Nova York, Autonomedia, 2004.

⁷⁵ Cito H. L. Mencken. *The philosophy of Friedrich Nietzsche*. Boston, MA, Luce, 1908, p. 99. O estudo de Mencken foi o primeiro sobre Nietzsche na língua inglesa. Ver também: F. W. Nietzsche. *The antichrist*. Tradução de H. L. Mencken, Nova York, Alfred A. Knopf, 1920.

⁷⁶ R. Dale Grinder, “H. L. Mencken: notes on a libertarian” in *Libertarian analysis* 1, no. 3, 1971, pp. 43-51; pp. 67-68.

⁷⁷ H. L. Mencken. *A Mencken chrestomathy: his own selection of his choicest writings*. Nova York, Vintage, 1982, pp. 145-146. A biblioteca de Still inclui esta e uma edição anterior de 1962 (Clyfford Still Museum Archive, op. cit.).

⁷⁸ Still também examinou o conhecido ensaio de Ralph Waldo Emerson sobre “Política” e auto-suficiência individual. He grifou a lápis a infame conclusão de Emerson de que “quanto menos governos tivermos, melhor”. A edição com encadernamento de couro de Still tem marcas de atividades rurais, indicando que ele a estava consultando na década de 1920, enquanto trabalhava na fazenda da família em Alberta (Ernest Rhys (org.) *Ralph Waldo Emerson, essays: 1st and 2nd Series*, Londres, J. M. Dent and Sons, 1920, p. 320 in Clyfford Still Museum Archive, op. cit.). Muitos anarquistas estadunidenses da época, consideravam a filosofia de Emerson compatível com suas perspectivas. Ver: Paul Avrich (org.). *Anarchist voices: an oral history of anarchism in America*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995, pp. 63; p. 266; p. 396; p. 440.

⁷⁹ Still citado em *Ti-Grace Sharpless*, op. cit., p. 36.

⁸⁰ “Clyfford Still diary note” (11/02/1956) citado em *Clyfford Still*. São Francisco, CA, San Francisco Museum of Modern Art, 1976, p. 122, (catálogo da exposição).

⁸¹ Sobre o uso da palavra “responsabilidade” ver a declaração de Still para a exposição *15 americans*, do Museum of Modern Art.

⁸² Ver também Bill Berkson, “Ronald Bladen: early and late,” in Bill Berkson (org.) *Ronald Bladen: early and late*. São Francisco, CA, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, p. 8 (catálogo da exposição). Landauer, “The San Francisco School”, p. 130.

⁸³ Ver: Allan Antliff, 2007, p. 117.

⁸⁴ “Editorial”, *The ark*, 1947, pp. 3.

⁸⁵ “Michael Auping interview with Jess,” in Michael Auping. *Jess: a grand collage: 1951-1993*. Buffalo, NY, Buffalo Fine Arts Academy, 1993, pp. 19-27; p. 20. Jess conheceu Duncan no outono [hemisfério norte] de 1949, e em 1951 já vivam juntos (Idem, p. 38). Jess removeu seu sobrenome “Collins” em resposta à homofobia de seus pais.

clyfford still, nas margens da anarquia

⁸⁶ Antonin Artaud. “Van Gogh, a man suicided by society”, tradução de Bernard Fetchman in *The tiger's eye: on arts and letters* 7, 1949, pp. 93-95; Antonin Artaud, “Post-script”, tradução de Bernard Fetchman, Idem, pp. 96-114

⁸⁷ Citação de Ernst Briggs em Mary Fuller McChesney (org.). *A period of exploration: San Francisco, 1945-1950*. Oakland, CA, The Oakland Museum Art Department, 1973, p. 42, (catálogo da exposição).

⁸⁸ Seymour Howard. “The King Ubu gallery and vangard antecedents: a prologue 1952-1953” in Seymour Howard, et al., *The beat generation galleries and beyond*. Davis, CA, John Natsoulas Press, 1996, p. 19.

⁸⁹ Thomas Albright. *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980*. Berkeley, University of California Press, 1985, p. 32.

⁹⁰ Horst Trave. “Metart gallery” in Howard, et al., op. cit., p. 16. Trave foi um dos fundadores.

⁹¹ Thomas Albright, op. cit., pp. 31-32.

⁹² “Paintings by Clyfford Still, June 17 thru July 14 at Metart gallery 527 Bush St. San Francisco” folheto, Fichário com as fotos de exposições, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁹³ As fotos coloridas com as obras e o mapa da exposição estão preservados no fichário com as fotografias da exposição, Clyfford Still Museum Archive, Idem.

⁹⁴ “Visitors Record at Metart Galleries showing 13 paintings” preservado no fichário com as fotografias da exposição, Clyfford Still Museum Archive, Ibidem.

⁹⁵ “Entrevista de Michael Auping com Jess”, p. 21.

⁹⁶ Seymore Howard, “King Ubu: gallery in a theater” in Howard, et al., op. cit., pp. 23-28.

⁹⁷ Uma “doença” [“sickness”], McClure iria condenar completamente o ano seguinte em sua declaração lírica, “Revolt”. Ver: Michael McClure, “Revolt” in *Journal for the protection of All Beings 1*, 1961, pp. 38-52, 44.

⁹⁸ Uma compilação ampla das atividades anarquistas na América entre as décadas de 1940, 1950 e 1960 está documentada em Andrew Cornell, op. cit.

Para um exemplo de como a militância se mesclou com as artes, ver Allan Antliff, 2015, pp. 3-30.

⁹⁹ Ver: David Craven, op. cit., p. 166. “Maniqueísta” foi uma identificação inicialmente apontada para Still por um crítico hostil, Hubert Crehan, para descrever a auto concepção do artista como um “ser de luz” hipermasculino (força do bem), em oposição à corrupta sociedade “feminina” das “trevas” (envolta no mal). O termo se refere aos seguidores do século III d.C., de Manichaeus [Maniqueu], que previa uma batalha cósmica entre Deus e Seu mundo espiritual do bem (luz), contra o Mundo material do mal do Diabo (trevas). Ver: Hubert Crehan. “Clyfford Still: black angel in Buffalo” in *Art News* 58, 1959, pp. 32, 58-60. O termo ainda é evocado eventualmente. Na realidade, a perspectiva nietzscheana de Still exclui qualquer divisão absoluta entre as forças do bem e do mal moldando sua perspectiva, quanto mais a ideia de que ele tenha endossado uma cosmologia Maniqueísta.

clyfford still, nas margens da anarquia

Resumo:

Clyfford Still foi um importante expoente do chamado expressionismo abstrato estadunidense, mas pouco lembrado por suas práticas e atitudes anarquistas. Neste artigo, Still é apresentado por sua radicalidade, mesmo entre outros anarquistas da época, fugindo e combatendo as instituições de arte e seus sentinelas.

Palavras-chave: Clyfford Still, expressionismo abstrato, anarquismo individualista.

Abstract:

Clyfford Still was an important exponent of the American Abstract Expressionism, but little remembered for his anarchist practices and attitudes. In this article, Still is presented for his radicalism, even among other anarchists of the time, running away from and fighting art institutions and their sentinels.

Keywords: Clyfford Still, abstract expressionism, individualist anarchism.

Indicado para publicação em 02 de março de 2022.

Clyfford Still on the margins of anarchy, Allan Antliff.