

CRIAÇÃO E CRÍTICA SUBSTÂNCIAS DA ARTE

MÔNICA ZIELINSKY

[Professora da UFRGS e coordenadora da
catalogação da obra de Iberê Camargo
na Fundação Iberê Camargo]

Situação 1:

Acredito que hoje é hora de nos defendermos a nós mesmos, em que o criador deve ser seu próprio explicador, sobretudo já que ele viveu as aventuras de trabalho de seus companheiros de todos os dias; não há razão para que ele não explicite melhor que ninguém as obras...
Martial Raysse, 1960.¹

Situação 2:

Eu penso que a crítica de arte é um modo de discorrer sobre o que está acontecendo na prática da arte no presente e assim, sob este ponto de vista, parte desta prática torna-se história da arte. Mas por que algumas obras entram na história da arte e outras desaparecem? Richard Dyer, 2004.²

Situação 3:

Se você respeita a arte, torna-se mais importante transmitir uma informação esmerada sobre ela do que julgá-la. Provavelmente a melhor

1. Martial Raysse. Declaração em debate mediado por Sacha Sosnowsky, Yves Klein, Martial Raysse e Arman. Em Glória Ferreira e Cecília Cotrim. *Escritos de artistas*. Anos 60 / 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 53-54.

2. Richard Dyer. "Critical difference: art criticism and art history". Em Gilvane Tawadros (ed.). *Changing states*. Contemporary art and ideas in an era of globalisation. Londres: Institute of International Arts, 2004, p. 256. (Minha tradução).

*maneira de realizar isto é através dos artistas. Deixemos os leitores elaborarem suas próprias distinções sobre a proposta que está sendo apresentada pelo artista. Lucy Lippard, 1973.*³

A variedade de discussões que este encontro propicia, ao aproximar o campo da criação artística com o da crítica, estimula pensar essas necessárias relações ao se abordar a arte hoje. Elas existem em uma longa história de tangências e de esquecimentos, mas é recente a sua compreensão como um foco vital para tratar da arte e para se colocar em pauta outros desenhos da história e da crítica de arte em suas conexões com as fontes da criação. Pela proposta do seminário, o entrelaçamento da prática com os pensamentos dos artistas, dos críticos e dos historiadores da arte, assim como dos que lidam com as dinâmicas institucionais, a comunicação e o público, possibilitará certamente um repensar de caminhos a serem sugeridos, no que diz respeito à discussão de alguns princípios da reflexão artística contemporânea.

Assim, este estudo tem como foco examinar alguns dos problemas reconhecíveis nessas relações no campo da arte dos nossos dias e delinear uma posição sobre alguns entrecruzamentos fundamentais, sendo eles as reais substâncias da arte: a criação e a crítica.

Este trabalho pergunta se a crítica de arte ainda existiria, uma vez que sua morte é repetidamente anunciada como uma atividade pertencente ao passado. Indaga também sobre as conformações que ela adquiriu em alguns momentos de sua história e sobre seus vínculos com os artistas. Pergunta-se ainda se a criação em arte poderia motivar a anatomia da crítica de arte. Ou seriam, crítica e criação, campos de produção absolutamente independentes entre si?

3. Lucy Lippard em entrevista a Ursula Meyer. Em Lucy Lippard. *Six years; the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2001, p. 7. (Minha tradução).

Em outubro de 2007 é publicada em Londres a obra *A morte do crítico*,⁴ acompanhada de um amplo debate no Instituto de Arte Contemporânea da mesma cidade, na qual Rónán McDonald reflete sobre a constituição da atividade crítica na modernidade e na atualidade. As idéias apresentadas geraram acirradas discussões na época da publicação e continuam a sublinhar a importância do tema para se pensar sobre as transformações que esse trabalho vem apresentando no mundo da arte dos nossos tempos. Na obra é apontada, em sua etapa final, uma proposta que examina os vínculos da crítica com a criação a um modo passível de deflagrar questionamentos.

É conhecido que a crítica de arte encontra suas origens associadas, desde sua inserção no meio institucionalizado, aos princípios enciclopedistas e à atividade dos filósofos do século XVIII e nasce como um gênero literário. Um texto de Denis Diderot,⁵ publicado na *Correspondência literária* de Melchior Grimm sobre o Salão de Arte de 1759, marca esse início institucional da atividade, seguido de vários outros textos, tanto do próprio Diderot, como dos escritos de outros críticos. A partir desse momento, juntamente com a comercialização e a expansão progressiva do mercado de arte, a crítica contribui para orientar o gosto de um público cada vez mais amplo e heterogêneo, uma mediadora indispensável entre os amadores ocasionais e uma recepção mais especializada. É um trabalho que sempre esteve congregado à divulgação da arte e à sua circulação como objeto público, considerando as obras passíveis de atribuição de valor, ao determinar sua posição específica no meio artístico e mercadológico em formação. Durante muito tempo, os conceitos que fundamentavam os critérios de gosto e de juízo sobre

4. Rónán McDonald. *The death of the critic*. Londres: Continuum, 2007.

5. Vale comentar que os textos de Diderot sobre os Salões, mesmo importantes e magistrais, tiveram uma circulação restrita, sob a forma de manuscritos que alcançavam uma minoria de aristocratas europeus que assinavam a *Correspondência literária* de Grimm.

as obras artísticas eram identificáveis e explícitos, assim como a expectativa de alcançar um potencial universalizável.⁶

Desde os tempos do surgimento e da difusão dessa atividade, os artistas demonstraram animosidade em relação à produção dos críticos: sobre a crítica eles, os artistas, manifestavam sentirem-se reféns de uma constante incompreensão sobre os verdadeiros princípios da sua arte; por outro lado, duvidavam de obter vantagens materiais, pois, ao contrário do esperado, percebiam-na como uma ameaça aos seus privilégios e ao protecionismo, em favor das obras mais lucrativas.⁷ Esse conflito entre artistas e críticos permanece até hoje, também estendido aos curadores e aos críticos da atualidade. É um fato que requer revisões importantes no campo da arte em nossos dias, pois considera-se este enfrentamento responsável por parte de determinadas conformações do mundo artístico.

É sabido também que na prática crítica institucionalizada a atribuição de valor às obras sempre foi um processo forjado de fora da produção dos artistas, afastado do percurso de gestação das obras e das suas fontes, ao compreender os trabalhos de arte como objetos passíveis de serem julgados sobre sua qualidade e por suas contribuições estéticas e artísticas.

Nesse âmbito, os críticos de arte da modernidade distinguiram os aspectos que valorizavam na arte – sua ação era fundamentalmente compatível com o sentido etimológico do termo.⁸ Celebraram

6. Compreende-se aqui o sentido de universalizável como o que ultrapassa delimitações culturais ou locais; esta abrangência vê-se encarnada em instituições e determinada por práticas econômicas, sociais e políticas. No caso de Diderot, esta implicação vincula-se à criação dos Salões de Arte, uma instituição voltada para a circulação da arte e para o fomento de um mercado de arte em constituição.

7. Cf. Thomas Crow. *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Macula, 2000, p. 17.

8. Vale lembrar que o termo “crítica” é proveniente do verbo grego *krinô*, como a arte de separar e distinguir, assim como de colocar em questão ou de julgar. É uma forma de pensamento racional, que consiste em examinar um produto para avaliá-lo, ao determinar seu valor.

e rejeitaram obras e artistas, tornaram-se os verdadeiros “árbitros das artes” como um sinônimo de autoridade, tendo-se, entre muitos outros, os exemplos de Diderot ou de Clement Greenberg. Ambos determinaram, mesmo tão distantes entre si em relação a tempo e lugar, os caminhos da apreciação e do gosto: o primeiro, ao considerar arte e natureza inseparáveis, esta última “uma fonte inesgotável de inspiração e de renovação artística”,⁹ a que os artistas jamais deverão refutar; o outro, ao declarar que nada sobrou na natureza para as artes plásticas explorarem. Esta é a gênese do “abstrato”, os artistas desviariam sua atenção do tema da experiência comum e dirigiram-na para os meios da sua prática.¹⁰

Ambos os críticos, cada um ao seu modo, explicitaram os princípios artísticos nos quais acreditavam e seus critérios de juízo sobre as obras; ao mesmo tempo, incitaram o incremento de produções artísticas voltadas para o atendimento desses princípios: Diderot o fez ao considerar que a melhor criação seria a que expressasse, em suas mais competentes elaborações técnicas e formais, a energia encontrada na natureza, as paixões humanas e seus comportamentos naturais; Greenberg, por sua vez, sublinhou a busca de excelência no emprego dos meios de cada gênero (em especial os da pintura); fez com que esta se tornasse ainda mais sensível e variada e, ao mesmo tempo, mais disciplinada e objetivada por seu meio físico.¹¹ Esses são critérios considerados em uma perspectiva formal, pela ênfase na pesquisa dos próprios meios da disciplina (gênero), um reforço aos aspectos autônomos da arte.

9. Gita May. “Introduction”. Em *Diderot. Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 1984, p. 4.

10. Cf. Clement Greenberg. “Vanguarda e kitsch”. Em Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

11. Cf. Clement Greenberg. “Arte abstrata”. Em Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *Clement Greenberg... Op. cit.*

Mas os tempos de uma crítica de arte nesses moldes parecem ter declinado. Pode-se compreender essa situação se a examinarmos por ângulos diversos: ora pelos problemas que a própria crítica encontra em seus percursos na história mais recente, também pelas transformações da arte, como ainda pelas mudanças apresentadas pelo pensamento que acompanha a criação dos artistas, ao repensarem eles a própria arte.

Enquanto isso, a reflexão sobre a arte, por muitos ainda considerada “crítica de arte”, se alastra nas universidades.¹² Ao resguardar sua índole fundamentalmente teórica entre seus pares acadêmicos, ela não alcança a recepção de um público mais amplo, requerendo indagar sobre sua vocação mediadora. Neste caso, este tipo de crítica se encontra indisponível para acesso a um público mais heterogêneo; entra também em questão o modo como esta atividade assim constituída exerce sua índole crítica em relação à arte, pois sua tendência é privilegiar os aspectos teóricos nas abordagens das obras, em lugar de ser decorrente de um encontro efetivo com elas. Diante dessas questões, lembra Henry Geldzahler que “o problema do público é crucial para o crítico; a quem exatamente ele se dirige?”¹³

Por outro lado, identifica-se o caminho oposto: uma nova configuração dos lugares de discussão artística emerge no circuito público. Uma proliferação interminável de escritos é acessível agora a qualquer um, em uma “democratização geral”, como analisa McDonald a respeito,¹⁴ um fenômeno acelerado com o advento da internet, por meio de blogs, grupos de leitura e os de trocas de

12. O alastramento da “crítica de arte” no meio universitário se deu a partir de finais dos anos 60 do século vinte e no Brasil, mais especificamente nos anos 80, com a criação dos cursos de pós-graduação e sua produção decorrente.

13. Henry Geldzahler. “O público de arte e o crítico” (1965). Em Gregory Battock. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 78.

14. Cf. Rónán McDonald. Op. cit.

idéias polêmicas sobre assuntos da arte, aos quais todos ou qualquer um têm acesso e podem participar. Os dois extremos comprometem o debate artístico, um por seu hermetismo e freqüente distanciamento das aspirações da criação, o outro por uma carência de conhecimentos mais aprofundados sobre a arte para a abordagem dos fatos artísticos, ocasionando possíveis deturpações dos propósitos artísticos dos criadores.

Diante desse quadro, várias são as direções que se apresentam. Há os que apontam a necessidade de se retornar à filosofia, por se constatar a queda de qualidade e de rigor do trabalho crítico, na tentativa de recuperá-los. Nesse sentido, segundo Michael Newman,¹⁵ a crítica de arte hoje é redundante em relação à crítica existente nas próprias obras; a teoria da arte substitui a crítica de arte como meio apropriado para mediatizar a prática, o que na maior parte do tempo é realizado pelos artistas. Em outras palavras, “a função da crítica seria a de ser uma elucidação e uma mediação do potencial de emancipação e muito satisfatório da prática da arte”,¹⁶ confirma o autor. Pergunta-se, no entanto, se esta escolha, mesmo profundamente inserida no trabalho de arte, não ficaria ao nível de uma simples interpretação, ou melhor, no de uma leitura de fora do processo constituinte das obras. Paradoxalmente, este viés não deixa de aproximar a crítica da criação, pois o potencial de criticidade, uma das substâncias da arte, determina a anatomia de grande parte das obras de maior repercussão no campo artístico. Mas é conhecido que crítica de arte e criação, essencialmente críticas por suas naturezas específicas, acabam sendo cooptadas e subvencionadas pelo próprio sistema que elas mesmas discutem. Essa é uma das causas da crise da crítica

15. Michael Newman. “La spécificité de la critique et la nécessité de la philosophie”. *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*. Rennes: Actes du Colloque. Archives de la Critique d’Art, 1992.

16. Idem, p. 133.

levantada por Newman, a da sua utópica rejeição à estrutura do meio artístico que as insere e que as projeta.

Por outro lado, a partir dos últimos anos da década de 1960, enquanto a criação artística colocava em xeque a sua tradição, os princípios materiais e conceituais do trabalho de arte, o seu lugar e modos de sua circulação no mundo, a área da crítica se voltava a uma outra configuração. O impacto do estruturalismo e mais tarde o do pós-estruturalismo francês levaram a considerar a arte uma rede de signos governados por regras e convenções que fundamentavam todos os sistemas simbólicos, em especial a linguagem. Com Michel Foucault e Roland Barthes o pensamento se torna cético e relativista, indaga sobre autoria, legitimidade, verdade e conhecimento. A razão, o argumento, a evidência e as observações empíricas são superadas por construções lingüísticas ou por discursos que se tornam herméticos, percebidos como “impentráveis”, fatos que incrementam o declínio do pensamento crítico na sua recepção pública.

Acresce-se ainda a ascensão dos estudos culturais dos anos 80 e 90 do século passado, os que substituem o sentido ético pela consciência política das gerações neomarxistas, feministas e pós-coloniais que seguem. A arte é tratada como um sistema de códigos, o que cabe ao crítico regulamentar para revelar as estruturas de poder existentes em uma sociedade. Os críticos analisam a arte para revelarem a “ideologia” da sociedade que os produz. A crítica apoiada nos estudos culturais se dirige, assim, não aos méritos das obras, mas se conduz por distinções não artísticas, voltadas para a compreensão política dos trabalhos de arte e das instituições, onde são expostas as operações de poder que ela encobre.

Crítica de arte passa a ser crítica cultural, uma forma de discurso que atua entre as margens de várias disciplinas reconhecidas no próprio campo cultural. Um “intelectual orgânico”,¹⁷ que informa

sobre as práticas sociais e culturais envolvidas na própria arte ou por ela expressas, tornando o sentido criativo da cultura submerso pelo sentido antropológico,¹⁸ como afirma Mc Donald. Suas abordagens indicam interesse nas questões políticas, sociais e culturais da arte e pouco se voltam às questões pertinentes a ela mesma e à sua constituição.

Assim, o historiador da arte John Elkins¹⁹ delinea sobre a crítica de arte dos nossos dias um quadro dos mais pessimistas, lembrando que ela é produzida hoje em grande quantidade, mas se vê amplamente ignorada, considerada “uma ação diáfana, como um disfarce, ao vagar entre os rumores de conversações culturais sem assentar-se em algum lugar”.²⁰

Elkins indica, e com o que se pode concordar, a existência de uma carência de identidade da atividade e a presença de profundas dúvidas sobre o que ela significa no mundo artístico contemporâneo, enfim, sobre sua incontestável fluidez de contornos e de desempenho efetivo como tal no mundo artístico.

Diante de todos esses fatos, vale lembrar idéias lançadas em recente colóquio de história da arte, através das quais Afonso Luz se refere a uma nova organização no campo da arte – por esta, existe um reposicionamento dos lugares socioespaciais em que a arte ganha visibilidade e importância. Apresenta o momento atual como de transição, mas reforça que

a construção de modelos econômicos é um instrumento vital para organizar nosso horizonte de visão que faculta juízos de valor so-

17. Cf. Jere Paul Surber, pensador dos estudos culturais.

18. Cf. Rónán McDonald. Op. cit.

19. James Elkins. *What happened to art criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2007, p. 2. (Minha tradução).

20. Idem, p. 6.

bre tal circunstância, da mesma maneira que possibilita re-situar a necessidade de apreciação pública das criações artísticas [...] Quando hoje Damien Hirst ou Cildo Meireles absorvem o campo da operação econômica em suas estratégias de criação e no seu cálculo de impacto social e recepção pública, estamos também pensando a arte ao refletir sobre sua economia. Digo isso apenas para não esquecermos que o papel dos críticos de arte, seja qual for sua “personagem corporativa”, também reside no exercício de uma regulação do sistema, ou seja, na criação de outra órbita que atravesse os sistemas institucionais e econômicos.²¹

A ótica que Afonso Luz traz apresenta novas exigências para as estratégias discursivas e performativas da atividade crítica da arte, mesmo em suas referências à criação. Considera importante à própria arte refletir sobre sua economia, estabelecendo com esta um compromisso e concebe que as formações econômicas ordenam razões e são parte do pensamento sobre a arte.

Tais idéias ocasionam um inevitável impacto. Convulsionam tudo o que os artistas, durante séculos de intermináveis lutas, arduamente rechaçaram e que sempre criticaram em relação ao sistema artístico, nas mais variadas configurações de seus próprios trabalhos, também nos seus modos de circulação pública, em todos os tempos da arte institucionalizada. Diante da falência absoluta de um modelo de crítica que, a partir de juízos de valor, incentivava e repudiava artistas e obras, mediadora de público e com fins pedagógicos para a formação de gosto, a situação que se coloca hoje levanta sérias questões, tanto para o campo da crítica como para o da criação.

21. Afonso Luz. “Arte e economia (a contemporaneidade das transações imateriais)”. *Anais do XXVIII Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, outubro de 2008. Artigo no prelo, que me foi gentilmente emprestado pelo autor, mesmo ainda como esboço, para a elaboração deste trabalho.

Em um já longínquo texto de Mel Ramsden de 1975²² encontra-se o reconhecimento do poder dos gestores, *marchands* e galeristas, curadores e críticos, como verdadeiros “proprietários” da arte. Questiona ele, nesse escrito, ser a arte nova-iorquina dos anos 70 uma mera função do sistema do mercado e os artistas, mercadorias, princípios sempre repudiados pelos filósofos francfurtianos, em especial, Benjamin e Adorno. Ramsden pergunta ainda em que medida as relações de mercado se vêem separadas do que os artistas fazem, em especial, se estes não teriam, desde essa época, interiorizado em suas ações artísticas a situação do mercado?

Nas ácidas interrogações de Ramsden já estava contida, como um embrião, idéia igual à apresentada hoje por Afonso Luz, esta agora presente no horizonte visivelmente dilatado da geopolítica artística atual.

Mesmo assim, avaliando-se a essencial preocupação de sustentabilidade do meio de arte que Luz defende, e não sem razão, faz-se necessária uma ponderação destas formulações em relação ao que observamos na arte contemporânea e em suas conexões com a crítica que lhe diz respeito.

Há consciência das grandes transformações que a arte tem apresentado, em especial a partir dos anos 50 do século XX, tendo, nas décadas de 1960 e de 1970, passado a expor impetuosas mudanças em seus princípios, inerentes tanto às obras, como às propostas e aos textos de indiscutível importância, ao provocarem verdadeiras reviravoltas no campo artístico e nos modos de compreender a arte.

As discussões trazidas pelos artistas constituem um dos guias mais substanciais para se acompanhar o desenvolvimento da própria

22. Mel Ramsden. “On practice”. Em Charles Harrison & Paul Wood. *Art in theory, 1900 – 2000*. An anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. Ramsden participou com Ian Burn do grupo Art & Language desde 1970 e publicou este texto pela primeira vez no periódico *The Fox*.

arte,²³ na sua obsessão de subverter o sistema que compreende sua produção. Ao buscarem aprofundar e expor seus princípios práticos e teóricos, suas reflexões formam verdadeiros núcleos de discussões sobre seus materiais, tendências inovadoras, relações com a cultura, tipos de experiências, através de posições muitas vezes marcantes para o delineamento dos caminhos da arte.

Esses textos de artistas, mesmo carentes de uma merecida valorização anterior, são em muitos casos pouco conhecidos e raramente inseridos nos estudos da arte. Passaram a ser considerados essenciais para se redesenhar a crítica e a história da arte nos tempos presentes. Muitos deles são reunidos em copiosas antologias de textos e estimados como dos recursos importantes para o desenvolvimento dos conhecimentos em arte e para a sua integração com outros campos de pensamento que a envolvem.

No entanto, desde as últimas décadas do século XX, a arte apresenta visíveis transformações. Oferece um verdadeiro dilaceramento de fronteiras do que poderia ser compreendido como arte, dificultando sua identificação. Nas grandes mostras que se proliferam por todas as partes do globo, em bienais sediadas em cada recanto do mundo, exposições *blockbusters*, Documentas de Kassel, expõem-se obras que manifestam um pluralismo indiscriminado de práticas, também expressivas de confluências multiculturais. Elas se configuram em propostas nômade, híbridas, pertencentes a grupos coletivos e com frequência tomam as dinâmicas institucionais e a cultura dos meios de comunicação como assuntos essenciais das obras; o cotidiano se funde ao que pretende ser arte e ignora delimitações. Expõem também assuntos políticos, fatos históricos ou os que tangem questões de identidade individual, coletiva e cultural (racial, homossexual, pós-colonial, desconstruções identitárias do

23. Cf. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.). "Apresentação". Em *Escritos de artistas...* Op. cit.

corpo), também os da desterritorialização, a arte tecnológica, entre tantas outras manifestações.

Por essas características plurais e de acentuada dispersão de propostas, poucos artistas e mesmo críticos parecem sentir falta do discurso irrefutável, como declara Hal Foster,²⁴ anunciando em seu polêmico texto “Contra o pluralismo” o desaparecimento do argumento e a crise de uma crítica definidora. Lembra Jameson,²⁵ em seu estudo sobre o pós-modernismo, que não podemos voltar a práticas estéticas elaboradas com base em situações históricas e em dilemas que não são mais os nossos.²⁶ Assim, os textos determinantes da arte das décadas anteriores, antes mencionadas, dão lugar a uma outra ambiência de idéias. Voltam-se agora, mais especificamente, ao “mapeamento cognitivo” comentado por Jameson, no qual ele alude metaforicamente à obra de Kevin Lynch. Nesta, como em redes urbanas, torna-se difícil para o artista mapear sua posição ou mesmo a totalidade na qual se encontra. As suas reflexões mais recentes perdem assim as posições afirmadas para se transformarem em relatos de experiências transdisciplinares, norteados por assuntos políticos em relação às vivências pessoais e culturais dos artistas na sociedade contemporânea, a partir de seus diversos modos de criação. Muitos desses relatos se dão por meio de depoimentos e entrevistas e compõem parte dos documentos dos criadores.

A formação de arquivos passa a ser um dos recursos freqüentes na área da prática artística hoje, pois eles resguardam os percursos da criação na arte, o tempo, o lugar e a memória dos trabalhos, diante do seu habitual esfacelamento material e de sua freqüente imperma-

24. Cf. Hal Foster. “Contra o pluralismo”. *Recodificação. Arte, espetáculo e política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

25. Fredric Jameson. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997, p. 76.

26. Neste sentido, seria conveniente sugerir a substituição do termo “estéticas” por “artísticas”.

nência. Eles preservam os projetos dos artistas, as obras, parte de obras, sendo muitas vezes eles mesmos considerados obras.

Nessa perspectiva, ainda se acredita que todo o aspecto documental da arte atual seja uma das formas mais legítimas de registro sobre a criação e sobre os dados de apreensão do mundo por parte dos artistas, em especial no dilaceramento de fronteiras e na dispersão da arte contemporânea. Suas fontes originais se resguardam armazenadas, abrem possibilidades de acesso à compreensão das múltiplas visões do mundo e da vida dos criadores.

Enfim, este trabalho busca expressar a idéia de que a crítica de arte não desapareceu. Declinaram seus gêneros históricos específicos, alguns mencionados no presente estudo. Todos esses modelos de crítica indicam, de um modo geral, um encobrimento da arte, tal como uma névoa que se alastra e que a envolve, privando-nos de um contato mais profundo e legítimo com ela, seja por critérios que não lhe são próprios, por enfoques provenientes de campos extrínsecos a ela, como também por interesses que ferem a sua constituição original.

Uma aproximação da crítica com a criação indica ser uma real possibilidade para avanços significativos nos conhecimentos sobre a arte e para um incentivo, neste âmbito, às suas conexões públicas. Ao propiciar uma proximidade com as fontes autênticas dos trabalhos dos artistas e sobre o que estas fontes oferecem, um dado se coloca como fundamental. Ao voltar-se para elas, a crítica contribui para a ampliação do que provém do cerne da criação dos artistas, em uma extensão que pode enriquecer as relações históricas e contextuais daquilo que os artistas trazem em suas obras, também suas aproximações com outras áreas de conhecimento e de criação. Mas nesse sentido, a ampliação deve ter sempre, como ponto central, os princípios inerentes ao artista, sem deturpá-los. Ao contrário, o movimento será o de poder, em permanência, retornar a eles de

forma enriquecida. Por outro lado, uma não neutralidade dessas leituras desdobradas a partir das origens da criação pela crítica enriquece acentuadamente, em nosso ponto de vista, as reflexões sobre a arte, sem, no entanto, adulterar os sentidos propostos pela criação. Assim, meras descrições sem posicionamentos anulam, em nosso entender, o verdadeiro sentido de crítica.

Almeja-se pensar as conexões entre crítica e criação a partir do que se percebe no modo como os artistas conduzem sua arte, onde ela é produzida, como eles decidem mostrá-la e para quem. Cabe à crítica interrelacionar estes dados e nutrir debates sobre a arte, mas a partir daquilo que é original da criação. Debates que possam, tanto pela crítica, como pela própria criação, nos levar a pensar a arte em seu tempo e em seu espaço; mas, como refere Lucy Lippard, na última epígrafe deste texto, sempre respeitando-a, antes de tudo, e profundamente, através dos artistas.