

VIVÊNCIA *TATUÍTICA*

CLARISSA DINIZ

[Artista plástica, crítica de arte e curadora]

Difícilmente, por sua natureza *a posteriori*, a crítica de arte se aproxima de certos substantivos – como *expressão* e *catarse* – inerentes a grande parte das práticas artísticas e, provavelmente, responsáveis pela permanência da arte para além da constituição de campos profissionais para a mesma. Distante, portanto, de uma essencialidade “expressiva” ou “catártica” e, ademais, numa condição de dependência assumida já em sua denominação, a crítica (não como atividade, mas como campo profissional) tende a demandar e a co-produzir – junto com os artistas, mercado e outras instâncias – um sistema social da arte que, incorporando-a, justifique e alimente sua existência e necessidade.

Hoje, todavia, passados mais de cem anos de sua corroboração como ente relevante desse sistema da arte (e com a crescente institucionalização desta), a crítica e suas atividades afins – como a curadoria – parecem não mais inspirar uma condição *a posteriori* tão evidente: percebo que, recentemente, a crítica tem apostado, por motivos diversos, em um discurso de interdependência em relação à arte, supondo ambas as partes iguais – interlocutoras – de um campo teoricamente democrático da produção artística.

Minha ainda primária vivência no campo da crítica de arte (mormente do Nordeste brasileiro) me leva a pensar, contudo, que, ao menos nas periferias econômicas do globo, esse percurso de uma crítica distanciada àquela cada vez mais próxima da arte se faz de maneira especialmente entrecortada e artificial, estando, a meu ver, em profunda consonância com as isomórficas políticas institucionais e de mercado, o que, por sua vez, enfatiza, no discurso crítico que se pensa cúmplice da arte (e dos artistas), seu caráter de argumento retórico na possível intenção de justificar – inclusive eticamente – a preponderância que o papel do crítico/curador tem paulatinamente assumido no contexto do sistema da arte.

No periférico Recife onde resido e trabalho, por exemplo, a crítica de arte – praticada ao longo do século XX em grande parte por escritores, poetas, sociólogos, jornalistas e artistas – tem estado nos dias de hoje (assim como em todo o País) intimamente atrelada às instituições locais, espaços onde o pensamento de seus gestores-críticos-curadores se personifica, sobretudo, por meio da curadoria, consolidando a formação dos mesmos ao passo que legitima um território para a reflexão crítica.

Os esforços críticos de outrora – sobretudo aqueles das décadas de 1920/1930 e 1970/1980, vinculados à imprensa “oficial” e, mais raramente, a revistas independentes de cultura – sofreram, portanto, notável transformação em seu meio e conteúdo. Antes comprometidos com a afirmação de uma identidade para as artes visuais de Pernambuco (como buscou fazer Gilberto Freyre, por exemplo), nossos pouquíssimos críticos de hoje têm se comprometido, por sua vez, com a constituição de um campo – de penetração nacional – cada vez mais profissionalizado para a arte, dedicando-se ao fortalecimento de instituições e políticas públicas para a cultura, na intenção de articular e oxigenar a produção artística local.

Parece-me que a crítica processa um deslocamento de sua função de “debatedora ontológica” da arte na direção do estabelecimento de uma relação mais socialmente com ela compromissada. Nesse sentido, no Recife, a relação entre os críticos de arte e os artistas tem se dado cada vez mais mediada pelo aparato institucional ou de mercado (sistema social da arte), cujas demandas são pretexto para uma aproximação que, de outra forma, talvez sequer existisse. Desse modo, tanto quanto interface entre o público e a arte, o meio institucional tem sido, também, a interface central entre a arte e a crítica (ou preponderante parte dela). Ainda assim, apesar de tamanho condicionamento institucional, não são raros os discursos

proclamados por críticos e curadores que afirmam estar a crítica de arte mais próxima do que nunca da produção artística.

Foi em tal contexto pernambucano e, acredito, brasileiro (em que a crítica, para além de sua natural condição *a posteriori*, tem se somado, ademais, à mediação institucional), que surgiu a revista de crítica de arte *Tatuí*, na intenção de ser, para além de um meio de veiculação do pensamento crítico de seus participantes, sobretudo um experimento de crítica de arte. Dispostos a constituir nosso pensamento crítico num vínculo enfaticamente mais estreito com a arte e com os artistas – e, portanto, sem buscar na mediação institucional um pretexto de aproximação –, nós,¹ alguns dos “jovens críticos” do Recife, criamos a *Tatuí* como espaço de experimentação coletiva do que chamamos de *crítica de imersão*, título cujo objetivo, mais do que identificar um conceito ou modalidade específica de crítica de arte, foi o de sublinhar as condições peculiares nas quais os textos que viríamos a escrever surgiram. Explico-me.

Em 2006, no contexto da Semana de Artes Visuais do Recife – SPA,² propusemo-nos a acompanhar os trabalhos desenvolvidos ao longo do evento, sobre eles refletindo e escrevendo para, no último dia, lançar um fanzine com nossos textos. Assim, em seis dias de SPA, vimos/assistimos/participamos de vários trabalhos apresentados por todo o Recife, sobre eles debatemos e escrevemos, desenvolvemos a identidade visual da *Tatuí*, imprimimos e fizemos seu lançamento. O SPA foi especialmente escolhido por sua profusão de atividades e

1. À época (2006), Ana Luisa Lima, Silvia Paes Barreto, Renata Nóbrega e eu, primeiras editoras da revista *Tatuí*. Da equipe da revista também faz parte, desde seu princípio, o artista Bruno Vilela, responsável pela identidade visual.

2. Evento organizado pela Prefeitura Municipal da Cidade do Recife, congregador dos artistas da cidade e de outras localidades, quando ocorrem dezenas de exposições, performances, intervenções urbanas, oficinas, debates, festas etc. em intensidade frenética e considerável dispersão geográfica.

seu caráter informal e entusiástico, constituindo-se num momento propício à realização do experimento que então nos animava: tomar contato direto, presencial e íntimo com a produção artística, forçar o corpo à exaustão e, nessas condições físicas e mentais específicas, produzir uma crítica de arte que, esperávamos, carregaria características estreitamente relacionadas àquele contexto, cumprindo, assim, função arejadora em nossa formação, como informava o editorial daquela primeira *Tatuí*, intitulado “glub, glub, glub”:

(...) Almejando dar uma sacudida em nossa afoita e ainda imatura pulsão crítica é que fazemos este fanzine, apelando para o nosso corpo para ver se, esgotando-o, esgotamos também nossas prévias formatações de pensamento, abrindo espaço para um discurso mais verdadeiro e autêntico. Para concretizar esse esforço (físico, mental e espiritual), nada melhor do que o SPA.

(...) Os textos que aqui estão são, portanto, textos cujo distanciamento crítico em relação ao suposto “objeto de análise” tende ao zero, palavras escritas no correr da Semana – algumas ainda durante a realização dos trabalhos. Enfim, uma pretensa crítica de imersão.

(...) Perdoem-nos a esquisitice do nosso nome – *Tatuí* –, apelido daquele bichinho que vive imerso no solo, escavacando o que encontra pela frente e sobrevivendo às custas das bolhas de ar derivadas de sua ação de revolver a terra.

É na ânsia de revolver a nós mesmos que aqui nos colocamos. Esperamos conseguir, sinceramente, produzir as tais bolhas de ar...

A crítica de imersão – experimento e estratégia de construção crítica que viríamos a repetir no ano seguinte – estava animada, ademais, pelas idiosincrasias de nossa posição diante do campo artístico, em especial a graduação em arte, a relação amplamente informal e consideravelmente íntima com os artistas de nossa geração e de gerações

próximas e, em particular, no meu caso, uma prática artística (apesar de não me considerar artista) voltada para performances de longa duração baseada na concepção de exaustão física e simbólica. Dessa forma, o protagonismo do corpo e a busca pelo contato íntimo entre entes diferentes – metaforizados em minha performance *Ecumênica*, por exemplo – nortearam os nossos e, sobretudo, os meus instintos críticos. Assim, dispusemo-nos a perseguir as ações dos artistas participantes do SPA, vivenciando suas propostas e a pulsação da cidade com nossos corpos, mentes e espíritos, buscando incorporar em nossas observações os dados sensoriais e subjetivos das relações estabelecidas, dando vazão a considerações surgidas a partir da cumplidade travada na vivência da obra que, de outra maneira – como através de uma mediação institucional – nos parecia impossível de ocorrer em plenitude. Correr atrás dos artistas, literal e simbolicamente, tinha, para nós, um caráter ideológico, ético e político.

Ao nos desfazermos da obrigatoriedade do *distanciamento crítico* que, apesar de nos ter sido ensinado como eficaz metodologia para a crítica de arte, parecia incabível em nosso contexto de proximidade com a produção artística (mormente aquela de nossa geração, ainda em vias de consolidação), impossível diante de nossa inexperiência e falta de repertório e, mais, bastante deslocada diante do campo da arte de Recife – profundamente informal, marcado por relações pessoais e por um instinto de cooperação que tem congregado artistas, sobretudo, ao longo das últimas seis décadas –, optamos por ousar desenvolver um pensamento crítico que não se apoiasse no distanciamento, mas na imersão e na aproximação à produção que analisávamos, colocando em jogo, inclusive, nosso próprio corpo.

Uma ilustração do papel de uma crítica mais imersiva e menos distanciada, ainda no contexto da *Tatuí* desenvolvida no SPA de 2006, foi, para mim, a experiência que tive diante de uma performance

da artista Maycira Leão, de Brasília. Naquele ano, a artista apresentou um trabalho no qual ela se cobria por uma veste (espécie de armadura) de grama plástica e, tendo nas mãos um regador com água, saía a caminhar pelas ruas do Recife, de vez em quando se deitando no chão e lá ficando, passível a qualquer ação do público. No ano anterior, também durante o SPA, eu havia, coincidentemente, realizado uma performance (*Afora*) que também envolvia grama, ainda que não artificial: durante horas, caminhei nas ruas do Recife a partir do deslocamento contínuo e vagaroso de um pesado conjunto de tapetes de grama sobre os quais eu me encontrava, mantendo a ação até minha exaustão e até o esfacelamento daquele meu território. O contraste entre a aparente artificialidade e caráter cênico da performance de Maycira e a visceralidade de *Afora* inicialmente havia me levado a um juízo (prévio) que, inclusive de forma inconsciente, tomava como parâmetro minha intensa “vivência gramínea” para julgar a dela como pobremente dependente dos modelos de representação. Não fosse minha disposição em acompanhar sua performance – interagindo diretamente ao, por exemplo, regar a artista, e me permitindo, na frequência do trabalho, ser seduzida – imagino que minhas prévias e distanciadas idéias em relação à sua obra manter-se-iam incólumes e pretensamente certas de si.

Apesar da simplicidade e literalidade do exemplo supracitado, este serviu, contudo, para enfatizar, para mim mesma, a importância de um embate vivencial com os trabalhos de arte, fugindo à facilidade, conforto e superficialidade dos meios de reprodução (fotografia e vídeo) cada vez mais explorados pela crítica e curadoria que, às voltas com agendas lotadas e demandas institucionais, os têm como o meio mais próximo de acesso à produção artística. Priorizar a aproximação inclusive corporal à arte confirmava-se, portanto, como essencial, e a *Tatuí* com sua *crítica de imersão* tem continuamente sido um especial momento de experimentação nesse sentido,

assim como minha atuação no Branco do Olho, coletivo de artistas do qual faço parte.

Ainda que a idéia de uma crítica imersiva seja abstrata inclusive para nós – visto que não delineia uma metodologia ou uma forma específica de abordagem da arte –, ela nos impõe, por outro lado, íntima e publicamente, a obrigação de não fazer do argumento do *distanciamento crítico* um álibi que justifique o afastamento da crítica de arte em relação à produção artística, sendo essa, entendo, sua principal função. Dessa forma, acreditamos que uma disposição imersiva devolve a crítica a um convívio de campo que em geral instiga as discussões mais propriamente “ontológicas” que entendemos ser, por sua vez, o meio mais sincero de interlocução entre a arte e a crítica e que, por vezes, diante de uma prática mediada por interfaces institucionais, fica diminuída em detrimento de debates da ordem do sistema social da arte que apostam num discurso de interdependência entre arte e crítica, entendido principalmente por seu viés sistêmico.

Ao tentar levar a cabo – e para além da *Tatuí* – um pensamento crítico em crescente imersão, percebo-me cada vez mais envolvida com artistas e seus projetos, atuando não apenas como interlocutora, mas, mais adiante, como parceira em performances, vídeos, fotografias, assinando obras em conjunto ou sendo delas figurante, modelo, motivação. Como cúmplice, a crítica que quis se livrar do distanciamento encara, na intimidade do processo de instauração da obra, a difícil e delicada tarefa de manter a autonomia e o senso crítico, bem como se coloca o limite ético de não equivocadamente explorar a cativada intimidade como critério ou argumento na construção do pensamento crítico, transformando-a em problemática estratégia de distinção social diante, sobretudo, do público.

Curioso é perceber como tem sido necessária uma militância constante, sobretudo subjetiva, para que me mantenha fincada próxima à arte e aos artistas, buscando não me permitir arrastar com

facilidade pela correnteza do sistema da arte que incorpora cada vez mais precocemente artistas, curadores ou críticos (como eu) e que, ao que parece, caminha na contramão de grande parte das poéticas atuais por tudo distanciar da experiência, satisfazendo-se com a representação.

Mais do que curioso, é contraditório ter de insistir por algo que suponho ser premissa da crítica de arte: uma verdadeira proximidade com a produção artística. Fica aqui, portanto, o testemunho de uma “jovem crítica” em plena formação cujos esforços têm sido, em grande parte, buscar estratégias e referências – como a *Tatuí* – para cavar um espaço livre das pressões advindas com a institucionalização que, infelizmente, faz parecer cada vez mais contraproducente a convivência desinteressada entre artistas e críticos/curadores, constituindo um campo da arte bastante mediado por esferas a meu ver estranhas ao processo criativo e que, se norteadoras já da primeira formação de um crítico, provavelmente tenderão a constituir uma crítica de arte em todos os sentidos cada vez mais *a posteriori*.