

CRÍTICA E PRESENTAÇÃO

GLÓRIA FERREIRA

[Professora colaboradora da EBA/UFRJ,
crítica de arte e curadora]

O editor me escreveu que é a favor de evitar a “noção de que o artista é uma espécie de macaco que tem de ser explicado pelo crítico civilizado”.

Isso deveria ser uma boa notícia tanto para os artistas quanto para os macacos.

Sol LeWitt

Parágrafos sobre arte conceitual

O convite de Fernando Pessoa para compor esta mesa junto com Nelson Felix remete de maneira imediata a seu livro *Trilogias. Conversas entre Nelson Felix e Glória Ferreira*, lançado em 2005. Essa experiência guarda a singularidade de sua extensão temporal – de conversas mantidas ao longo de seis anos, período em que tive o privilégio de acompanhar alguns processos produtivos do artista – e aponta, sobretudo, para a realidade das novas relações entre criação e crítica.

A entrevista tem, além do sentido mais restrito de encontro, de conferência de duas pessoas, o sentido de “entrefala”, de “encontro marcado”. Sua profusão, a partir do pós-guerra, com as novas possibilidades de registro gravado, adquire, no universo da arte, o estatuto de informação direta e dirigida – às vezes, ao público em geral –, e cuja autoridade deriva do que o artista diz sobre o que faz e não da valoração crítica, inscrevendo-se no contexto dos escritos dos artistas como fala na primeira pessoa.

Na dimensão pública que adquire o processo de trabalho com a expansão de livros, revistas e catálogos ilustrados, no bojo da rica e problemática relação entre arte e fotografia, a entrevista traz um novo grau de intimidade com os procedimentos. Distingue-se, assim, dos diários, das correspondências dos artistas ou, ainda, das célebres transcrições das conversas de Cézanne com Joaquim Gasquet ou dos fragmentos dos diários de Maurice Denis relatando as

visitas ao pintor,¹ e também dos “Rencontres avec Matisse”, de Pierre Courthion, em 1931.²

Não menos célebre é a série “So-and-so paints a picture”, publicada pela revista *Art News*, no final dos anos 40 e início dos 50, que associava um escritor e um fotógrafo para mapear o desenvolvimento do trabalho de um artista. Série que evoca os estudos preparatórios e cadernos de notas de artistas, mas que dá origem à emergência do artista como *performer*. Rosalind Krauss assinala a dimensão crítica, pelos próprios meios da fotografia, do trabalho do fotógrafo Hans Namuth no ateliê de Pollock, no qual apresenta o artista em plena ação. Ao desvelar as relações entre as formas inscritas e o campo de inscrição presentes em seu processo de trabalho, contribui para uma nova percepção de sua *démarche*, como as análises de Harold Rosenberg sobre o acontecimento na “arena” do tempo e do espaço reais, fundamentos de sua concepção da *Action painting*.³ E, sobretudo, ainda segundo a autora, revela o processo como elemento decisivo tanto na constituição quanto na recepção da obra. À expansão das entrevistas de artistas conjugam-se os *statements* – definidos por Lawrence Alloway como “hilarante mistura de aforismo e *slogans*”,⁴ – que proliferam então, em particular nos Estados Unidos, fazendo parte da construção de imagem pública do artista indissociável da recepção do próprio trabalho, como no caso de Andy Warhol e outros. Somando-se às entrevistas e aos *statements*, porém com teor de outra ordem e em clara ocupação de um

1. Ver: *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978.

2. Pierre Courthion. “Rencontres avec Matisse”. Em *Les nouvelles littéraires*, 27 de junho de 1931. reed. in *Henri Matisse écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972.

3. Rosalind Krauss. “Emblèmes ou lexies: le texte photographique”. Em *L'atelier de Jackson Pollock. Hans Namuth*. Paris: Macula, 1978.

4. Lawrence Alloway. “Artists as writers, Part One: inside information”, *Artforum*, março 1974, p. 30-35.

espaço crítico, os textos de artistas como argumento que mapeiam pontos nodais de seus processos de trabalho e se integram à poética de cada obra indicam a não-vigência de nítida separação entre as tarefas de direção e de execução, entre o trabalho intelectual e o manual. Textos como os de Allan Kaprow, Hélio Oiticica, Robert Morris e muitos outros contribuem para a constituição de um *corpus* crítico incontornável para a avaliação do trabalho contemporâneo. Ainda segundo Lawrence Alloway, *o fato é que a crescente circulação do trabalho estava solidamente amarrada à informação originada no artista o concernindo. O ato de definição não estava separado do ato de apreciação*.⁵ A presença do artista no universo da crítica incide no próprio papel do crítico e de sua relação com a criação – discurso que não pode mais ser considerado um documento entre outros suscetíveis de serem utilizados como fonte para a construção de uma interpretação crítica e histórica das obras de arte.

Os embates entre artistas e críticos que datam do surgimento da crítica e ganham particular relevância nos anos 60/70,⁶ em meio a profundas transformações do circuito de arte, introduzem deslocamentos na atividade crítica e em sua relação com a produção artística, em particular no que tange à crítica judicativa. Não deixa de ser sintomático que o XI Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado em Ontário, em 1970, tenha como uma de suas mesas de

5. Lawrence Alloway. "Ad Reinhardt. Artists as writers, Part Two: the realm of language", *Artforum*, abril 1974, p. 30-35.

6. Hélio Oiticica, por exemplo, em carta para Lygia Clark, de 11 de julho de 1974, afirma: *Quem relata e quem critica ou é artista ou nada é; é inadmissível essa merda de crítico numa posição de espectador: volta tudo ao antigo e não há quem possa; principalmente quando se refere a experiências que têm que ver com o comportamento e a ação deste; esse pessoal todo ainda dava certo até o Bicho, mas agora quando você chega a essa dilatação aguda e impressionante de todos os começos (corpo, sensorialidade, etc.) e já está muito além do que se poderia pensar, essa gente falha; essa relação de cada participante com a força da baba é algo grande demais; não pode ser descrito factualmente...* Em Luciano Figueiredo (org.). *Lygia Clark Hélio Oiticica. Cartas 1064-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

debate o tema “Crise da crítica: os críticos são libertadores ou opressores?”⁷ A questão, sem dúvida, mostra-se historicamente defasada, pois, a meu ver, o que estava em jogo era o crescente deslizamento do discurso crítico para a esfera do campo expandido de apresentação da obra. Nesse sentido, o caráter direto e imediato de informação que veicula a entrevista, na qual se mesclam considerações estéticas, práticas do ateliê, bem como elementos de ordem biográfica, sem subordinação ao ato de avaliação, pode ser tido como hipótese de trabalho, como metáfora da própria situação do discurso crítico.

Em meio à profissionalização e especialização do crítico, e com a consciência da crise desse discurso manifestada em todo o seu universo de atuação, o próprio ensaio crítico aspira a ser também obra de arte, como que a perseguir “a empatia de uma afinidade com a obra analisada, e restabelecer por aí um vínculo que desfalece a olhos vistos”,⁸ como assinala Gerd Bornheim. No caso brasileiro, a “Nova Crítica” protagonizada por Frederico Morais afirma a premência da revisão do método crítico em contexto no qual os agentes do meio de arte (artistas, críticos, espectadores) não mais detêm posições fixas, exercendo o que denominou de “crítica poética”, cujo ato de avaliação se dá nos próprios termos da arte, ou seja, como obra de arte.⁹

É também no contexto do final dos anos 60 que, por injunções históricas de várias ordens, a figura do curador se estabelece como agente proeminente do sistema de arte. Atividade crítica que guarda a singularidade de afirmar uma visão autoral – e não apenas pelo discurso, mas como apresentação das obras – sobre trajetórias, períodos e acontecimentos históricos, distinta da dos críticos mais

7. Frederico Morais. “Crítica e críticos”. Revista *Gam*, n. 23, 1970.

8. Gerd Bornheim. “Leitura de arte”. Em *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998: 54.

9. Frederico Morais realiza a nova crítica com trabalhos que discutem crítica e poeticamente as proposições apresentadas nas exposições sequenciais de Theresa Simões, Cildo Meireles e Guilherme Vaz realizadas na Petite Galerie, em 1970, e denominadas “Agnus Dei”.

voltados para o trabalho do artista. Sua influência, tendo como uma das figuras exemplares Harald Szeemann, indica que a crise da crítica e sua transformação são indissociáveis do esgarçamento das linhas que regiam a história da arte. As exposições temporárias, como espaço de ressonâncias entre obras, artistas e situações, tendem a ser o lócus de atualização do entrecruzamento de crítica, teoria da arte, história e estética, tanto no sentido prospectivo como de reavaliação crítica de outros discursos sobre a história da arte. Como declara Szeemann, “minha vida está a serviço de um meio, e esse meio não é a imagem que é ela própria, mas a exposição que apresenta a realidade”.¹⁰ Soma-se aos diferentes níveis de atualização dessas modalidades da crítica a drástica redução de meios de veiculação *grand public*, como o jornal, dirigindo a crítica, como análise de trabalhos, para revistas especializadas e catálogos voltados para o meio de arte, enquanto as exposições têm apelo para o público em geral – sem deixar de inscrever-se na indústria cultural de entretenimento. O tradicional questionamento por parte dos artistas das posições críticas desloca-se para a figura do curador que detém, aliás, maior poder pela afirmação de uma visão de ordem individual.

O surgimento da crítica como disciplina se dá no contexto de colapso da imitação como recurso, no sentido teológico, de presentificação da verdade e perda da transparência do fundo ontológico possibilitador da comunicação, mediada pelo mistério. Sua atividade ao se desenvolver como mediação no espaço entre sujeito e objeto exige, assim, a tomada de certa distância em face dos fenômenos artísticos para lhe assegurar o exame crítico de sua natureza e implicações. Para essa intermediação várias foram as estratégias dos artistas visando a um contato direto com o público, como os manifestos surgidos no final do século 19, ou o denso *corpus* teórico

10. Harald Szeemann. *Écrire les expositions*. Bruxelas: La Lettre Volée, 1996.

constituído pelos textos de artistas como Mondrian, Malevitch, Kandinsky e muitos outros.

Como sabemos, a confluência do surgimento da crítica, da história da arte e da estética no século 18 vem de par com a crescente delimitação de um campo de atuação da arte que se quer irredutível aos aspectos históricos, psicológicos ou sociais. Irredutibilidade considerada fundamento capaz de assegurar a historicidade essencial da obra de arte, erigida como momento privilegiado em que se manifesta a verdade do mundo, cabendo à crítica desvelá-la, tornando-a visível. A essa suposta autonomia corresponde uma visão teleológica da evolução da arte com seu desenvolvimento linear e sem fraturas, forjando uma modalidade de interpretação que se quer fundada na imanência da própria linguagem, esvaziando qualquer referência alheia à pureza do elemento exclusivamente estético.

A falência dessa análise formal se dá no bojo de uma nova articulação entre o campo verbal e o visual, e entre a criação e a interpretação do próprio trabalho; do agudo questionamento dos critérios críticos e da leitura hegemônica sobre a arte moderna; bem como do questionamento das fronteiras entre as diferentes categorias e entre as artes.¹¹ A atividade crítica começa a distanciar-se das críticas feitas por poetas, particularmente hegemônicas no Brasil. Como afirma Mário Pedrosa, *a crítica profissional veio com a Bienal de São Paulo, e foi só a partir daí que se começou a se falar em linha, plano, cor e luz como elementos que se podiam analisar em si mesmos, para depois coordená-los em conjunto.*¹²

Entre as diversas características da arte contemporânea, que já não se pauta por linguagens específicas e credita à apresentação

11. Ver: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

12. Em 1961, por ocasião do II Congresso Nacional de Crítica de Arte, realizado em São Paulo.

e à inscrição do trabalho relevância de outra ordem, está o deslocamento do objeto autônomo, auto-referencial para o agenciamento de uma rede de significações na qual a exposição não mais se destina a veicular um signo que a precede, colocando em questão a hierarquia, os limites e o próprio estatuto desse signo.

Ao incorporar o entorno, o contexto, as diversas significações e simbologias dos materiais – não mais meras matérias que adquirem forma pela ação do artista, mas que carregam consigo suas significações –, o trabalho adquire múltiplas formalizações não regidas por categorias e sem ter a permanência como elemento constitutivo.

Na necessária mobilização dos recursos de linguagem e do pensamento a fim de inscrever a obra na ordem do conceito e da história, o discurso crítico se defronta com um panorama que desestabiliza seus parâmetros, a começar pelo próprio conceito de criação transmutado em proposição, que incorpora o processo e se declina em diferentes temporalidades, fundando novas relações com o espectador.

Como mediadora entre sujeito e objeto, uma das bases da atividade crítica era a descrição, o dar-conta por palavras de um real que existe independentemente da linguagem e ao qual se acede pela percepção. Como assinala Jacqueline Lichtenstein, tratava-se para o escritor de ao mesmo tempo “descrever o que viu e fazer ver o que descreve”.¹³ É a isso que se propõe Diderot, em carta a seu amigo Grimm, sobre sua crítica ao Salon de 1765: *eu vos descreverei os quadros, e minha descrição será tal que, com um pouco de imaginação e de gosto, os conceberemos no espaço e pousaremos os objetos quase como havíamos visto sobre a tela.*¹⁴ O papel da descrição se vê questionado, e

13. Jacqueline Lichtenstein. “La description de tableaux: énoncé de quelques problèmes”. Em *La description de l'œuvre d'art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Paris: Somogy Éditions d'Art, 2004, p. 298.

14. Denis Diderot. *Salon de 1795*. Paris: Hermann, 1984.

mesmo considerado anedótico, pela importância atribuída ao assunto em detrimento dos aspectos puramente plásticos. Nos primeiros textos em franca defesa da arte abstrata, Mário Pedrosa, referindo-se ao “zelo anedotário” de Diderot, acusava-o de padecer do “sentimentalismo choramingas”¹⁵ de sua época.

Contudo, diante da perda de parâmetros estáveis, como tratamento do desenho, da cor, etc., e da forma como motor interno da obra, a descrição formal perde sua vigência, acrescido o fato incontornável do registro e da documentação fotográfica das obras e situações em que elas se apresentam e se constituem. A inscrição da obra na imagem se torna, a meu ver, uma de suas modalidades de apresentação e veiculação, acarretando nova relação entre a obra e sua descrição, que não mais prescinde de se apoiar na imagem, ou seja, da presença pela ausência, estabelecendo outros níveis de relação entre texto e imagem.

Documentando suas obras ao longo de sua trajetória (desde 1900), com a ambição de dar uma visão das relações das esculturas entre si e em um ambiente, em particular o de seu ateliê, Brancusi reage a um texto sobre sua obra: “Por que escrever sobre minhas esculturas? Por que simplesmente não mostrar as fotos?”¹⁶ Com suas experiências exemplares em relação à documentação de suas obras, a *démarche* de Brancusi revela a vasta e complexa relação entre a obra e a sua reprodução que acompanha e se transforma desde as gravuras de Rafael ou de Rubens – visando à transmissão de seus cânones – às obras que escapam a toda reprodução, como as pinturas de Ryman, o *Caminhando* de Lygia Clark, os *Parangolés* de Hélio Oiticica

15. Mário Pedrosa. “De Diderot à Lhote”. Em *Arte necessidade vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1949.

16. Apud Paul-Louis Rinuy. “La sculpture moderne et la description: ‘Pourquoi écrire sur mes sculptures? Pourquoi tout simplement ne pas montrer les photos?’” Em *La description de l’œuvre d’art. Du modèle classique aux variations contemporaines*. Paris: Somogy Editions d’Art, 2004.

e tantas outras que incorporam duração e vivência como elemento constitutivo, mas que, contudo, estabelecem diferentes níveis de negociações em sua inscrição na imagem como uma de suas modalidades de apresentação.¹⁷

Se, como afirmou Walter Benjamin, “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”,¹⁸ talvez possamos dizer que esse “inconsciente ótico”, que abriu à percepção humana da superfície da lua ao retrato do bebê ainda em gestação ou às imagens de pinceladas ampliadas, incorporou-se ao universo do inconsciente *tout court*, à memória, à constituição da identidade do sujeito, bem como a nossa aproximação das obras de arte. Ao incorporar “a natureza que fala à câmara” em sua diferença com a que fala ao olhar, a inscrição da arte no mundo se dá, hoje – e esta a hipótese deste ensaio –, como um campo estendido que amalgama abordagens críticas, falas dos artistas, sua inscrição na imagem e seu percurso no sistema de arte, com variados níveis de passagem e articulação entre um universo e outro. A valoração se volta para a própria atividade em sua apresentação, em detrimento da idéia de criação. Presentificação que traz consigo a interrogação sobre sua relação com o mundo e sua função. Nas modalidades de relação entre o discurso crítico e o processo de trabalho, novas alianças se estabelecem, produzindo argumentos como “extensão do saber e da ação específica das obras”.¹⁹ Talvez, creio, sob maior controle do artista.

17. Remeto a meus textos “Alteridades recíprocas”. Em Glória Ferreira (org.). *Wilton Montenegro. Notas do Observatório*. Rio de Janeiro: Arco/Arquitetura&Produções, 2006 e “Arte depois de ‘uma arte sem arte’”. Em *Direções no novo espaço*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

18. Walter Benjamin. “Pequena história da fotografia”. Em *Magia e técnica, arte e política*. tr. br. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 94.

19. Luiz Camillo Osório. “Ainda existe crítica?” Em *Rio Artes*, ano 10, n. 29.

A prática de incorporar uma diversidade de vozes a seus processos de apresentação do trabalho, cabendo assinalar particularmente a expansão dos catálogos e das monografias sobre artistas, constrói um *corpus* crítico não fundado na distância como condição do julgamento judicativo. Discursos que, apesar de legítimos, incorporam sua condição precária e fragmentária; campo não autônomo em relação à situação em que a obra se apresenta, estando a própria crítica sujeita ao estatuto da apresentação e, assim, à avaliação crítica. A exposição como meio privilegiado remete, pelo próprio prefixo “ex”, a um estado anterior, algo transitório – situação que tem sido o campo de exercício da crítica desde os salões do século 18. A condição do transitório vem sendo perseguida pela política curatorial de apresentação das coleções permanentes dos museus, como, por exemplo, o projeto Contrepoint no Louvre.

Como assinala Fernando Cocchiarale, o “discurso já não consegue fixar o estranhamento generalizado causado pela identidade transitiva das coisas e situações”,²⁰ sendo a mediação entre o caráter singular da produção e sua dimensão coletiva e universal, na qual o julgamento se opera sobretudo pelas opções e escolhas, o horizonte do discurso crítico. Sônia Saltzstein alerta para a profunda modificação do *lugar da crítica*, diante da sua tendência de se confundir com a produção artística, perdendo seu universo público e universalista “para vincular-se mais imediatamente às demandas profissionais, setorializadas e corporativas, do universo contemporâneo de arte”.²¹ De fato, são fortes e estruturais do atual sistema de arte as injunções dos mecanismos de validação. Mecanismos operados

20. Fernando Cocchiarale. “Crítica: a palavra em crise”. Em *Panorama da arte brasileira*. São Paulo: MAM, 1997. Reed. in Glória Ferreira (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

21. Sônia Saltzstein. “Transformações na esfera da crítica”. Em *Ars: revista do Departamento de Artes Plásticas*. São Paulo: ECA/USP, 2003. Reed. in Glória Ferreira (org.). Op. cit.

pelos *marchands*, colecionadores e também artistas, seja na promoção nos grandes meios de comunicação como na política de doação de trabalhos às instituições, que por falta de recursos (caso típico de muitos museus brasileiros) se vêem despossuídos de escolhas e decisões. Se o procedimento crítico permanente da própria crítica tem introduzido historicamente diferenciadas modalidades de atuação, de inscrição social e de enunciados críticos, sua denominação e a sua definição conceitual parecem, contudo, imutáveis. O que, no entanto, não se verifica quanto à própria arte. Em sua evolução temporal, diacrônica, os deslocamentos semânticos dos vocabulários designando a produção artística estão repletos de sentidos construídos, ou seja, carregam consigo indicações das transformações de linguagens como também do próprio sistema produtivo da arte em sua relação com o mundo. Trabalho de arte, por exemplo, substituiu, sobretudo depois da Segunda Guerra, a idéia de obra; ou o sistema de belas-artes, que dá lugar às artes plásticas e às atuais artes visuais. O “*à quoi bon la critique?*”, “vasto e terrível ponto de interrogação” lançado por Baudelaire na abertura de seu *Salon de 1946*, permanece, sem dúvida, atual, encontrando respostas temporárias que assegurem o juízo reflexivo que acompanha a experiência estética.²²

Fugidia em relação à descrição, à análise ou à interpretação, sem tampouco jamais se dar completamente à imagem, o trabalho de arte, no sentido mais estimulante, como mecanismo operatório e crítico dos artistas, estabelece com a crítica “entrefalas”, sempre em uma “ex-posição”, abrindo-se a novas posições, buscando sua validação no sentido mais histórico, na tessitura de sua própria apresentação ao mundo.

22. Ver Thierry de Duve. “Cinq réflexions sur le jugement esthétique”. Em *Du nom au nous*. Paris: Dis Voir, 1995.