

O LUGAR DA CRÍTICA NA PRODUÇÃO ACADÊMICO-UNIVERSITÁRIA: INTERFACE COM A TEORIA E A HISTÓRIA

Sheila Cabo Geraldo – Uerj



A partir de Broodthaers. MACBA

Uma reflexão sobre a função da crítica no sistema da arte contemporânea, tendo como parâmetro seu processo de institucionalização, assim como o enfraquecimento de sua ação transformadora na sociedade de pós-produção. Uma discussão sobre a indissociabilidade entre a crítica e a prática artística, assim como de ambas com a teoria da arte e com a escrita da história. A pergunta sobre a função do debate universitário na escrita da crítica de arte.

Critica, institucionalização, universidade

A reflection on the function of the critical in the contemporary art system having as parameter its process of institutionalization, as well as the weakness of its transforming action in the after-production society. A debate about the relation between the artistic critical and the artistic practical and the way both of them relate to the theory of the art and writing of its history. A discussion about the function of the academical debate on the writing of the critical.

Critical, institutionalization, university.

O pensador italiano Mario Perniola¹, que havia tido contato nos anos 60 com a Internacional Situacionista, faz, em 2007, um balanço daqueles anos confirmando a relação próxima dos situacionistas com os surrealistas seguidores de André Breton. Segundo Perniola, ele mesmo havia participado, ainda nos anos 60, da redação do texto *O Surrealismo e a cultura* propondo que

o surrealismo saísse do marco da revolta individual para buscar uma perspectiva histórica, capaz de problematizar o sistema das instituições. O que tem isso a ver com essa fala? Ora, a perspectiva histórica a que se refere Perniola passava por reconhecer e transformar as instituições culturais, sobretudo aquelas referentes à comunicação e à organização universitária, que ele identificou como permeada por uma pretensão de neutralidade e objetividade. O que o autor requeria na década de 60, e que será uma vertente da Internacional Situacionista, era que o Surrealismo, contestando o jogo estabelecido, pudesse elaborar regras mais precisas entre teoria estética e teoria prática e, dessa maneira, ter uma dicção transformadora e desenvolver uma ação pública.

Compreendendo as mudanças ocorridas nesses últimos quarenta anos, me parece, entretanto, que se queremos pensar a crítica de arte na relação com a universidade, precisamos, como Perniola propôs nos anos 60, pensar ainda na Universidade a partir do desejo de vê-la como um lugar de produção crítica no sentido político, ou seja, como lugar público de produção de sentido no dissenso,ⁱⁱ como escreveu Jacques Rancière, colocando em xeque toda pretensão de “neutralidade” do discurso universitário diante dos processos culturais, assim como, e sobretudo, diante da cena de arte, que se mostra agora tão mais problemática, com as incertezas colocadas desde a arte conceitual, fazendo do objeto de arte e do julgamento do objeto de arte, enquanto crítica, um exercício no qual se tem que lidar com uma cena instável, ora agonizante, ora sobrevivente. No que se refere ao que Perniola escreveu sobre objetividade e neutralidade, eu pergunto: é possível ser neutro e objetivo na universidade brasileira sem prejudicar tanto a produção do fazer artístico quanto do exercício crítico, no sentido da busca de discernimento e no entendimento da diferença?ⁱⁱⁱ

Queria propor então, que para se pensar essa relação entre a crítica e a universidade, fizéssemos uma espécie de genealogia, como retomada histórica, da crítica de arte. Retomada que, sem dúvida, vem alavancada pela condição de crise da crítica, contemporânea da crise da arte, conforme muito já se escreveu, sobretudo quando a arte mesma se reconhece como produto

cultural, admitindo o que Benjamin Buchloh chamou de “estética da administração” na “sociedade do espetáculo.”

Optando por uma prática, como teorizou Michel Foucault^{iv}, não-historicista, mas arqueológica, que lança mão de arquivos, nesse caso, de ideias e pensamentos, para, no confronto, deixar que os discursos se iluminem, como escreveu uma vez Walter Benjamin, me parece apropriado agora voltar ao sentido que os escritos sobre arte tomaram com Diderot, que, encarnando o sábio do século da ilustração, desenvolve uma obra múltipla como enciclopedista, romancista, filósofo e crítico de arte. Como enciclopedista, advoga a liberdade e a competição e faz-se porta-voz da reorganização racional da sociedade e do Estado com base no direito natural, na liberdade e na utilidade. Como filósofo afasta-se do cartesianismo e dos idealistas. Recusa posições de princípio, categóricas, do espírito do sistema. Tende para formulações hipotéticas, sujeitas à verificação, dentro de um espírito aristotélico da ciência. Como escritor, encontra no romance o meio próprio para a reflexão moral, em que seus princípios são a temperança, a justiça e a bondade, que valem para o indivíduo e para os povos. Para Diderot, a ética é o motor de tudo que diz respeito ao humano. Tanto em política, quanto em estética. Dessa maneira é que desenvolve sua ação como crítico de arte e escreve:

“Quereis ser autor, quereis ser crítico, começai por ser homem de bem. Só este é capaz de criar ou apreciar a obra de arte nos devidos termos. Com efeito, o valor dela não está no aspecto formal. Por melhor realizada que seja, seu interesse será restrito, uma espécie de carência interna há de empobrecê-la, se a obra não expressar algo”^v

Como homem de bem, escreve sobre as pinturas e esculturas que observa: “O que diz tudo isso ao meu coração, ao meu espírito? A técnica em si é insuficiente, se não estéril sem as ideias. Mas estas tampouco podem ser quaisquer, gratuitas”^{vi}

Para o crítico, em arte não se trata de reproduzir pura e simplesmente o real, mas de iluminá-lo através do característico e do significativo. Defensor do *Ut pictura poiesis*, quando a obra expressa o sentido literário e a ele se submete, considera a técnica insuficiente sem as ideias. Em *Ensaio sobre a pintura*, desenvolvido para o Correspondence Littéraire, editado por Grimm, e

que acompanha o Salão de 1765, em Paris, contra o que chama de “oficina da maneira” escreve: “Ide ao Chartreux...., Ide à paróquia...sede observadores nas ruas! Verdadeiro movimento nas ações da vida”^{vii}

Diderot escreveu por 22 anos textos para 9 salões (1759-1781). São escritos de importância capital para a história do pensamento dedicado à arte. Ao contrário dos “livretes”, que eram publicações informativas e pagas à disposição do público, os textos de Diderot são comentários que consagram o “crítico de arte” como um mediador entre o público e o artista. Não era um “profissional” que atendia aos comanditários, mas sim um “amador”, que possuía informações recolhidas junto aos artistas, informando-se também através de outros textos críticos, assim como visitando as coleções de pintura do Luxemburgo e as coleções de gravuras de Grimm. Cria, então, uma espécie de gênero literário-filosófico, que apoiado em um estilo descritivo, prosperará no mundo moderno, segundo o qual a única equivalência possível a uma obra de arte é uma expressão literária. Precede assim a crítica de Baudelaire, de Elie Faure e de Paul Claudel.

Já Baudelaire, no famoso texto sobre o Salão de 1859, ao escrever ao editor que o encomendara, reclama da total ausência de gênios artísticos naquele Salão, ou seja, de não encontrar “ardor, nobreza e turbulenta ambição”^{viii} nas obras, que revelariam artistas dignos de “conversar com o filósofo”, como considera acontecer com Delacroix, de quem destaca a solidez filosófica, a leveza espiritual e o entusiasmo ardente. Como pintor, Delacroix, segundo Baudelaire, seria aquele dotado de imaginação, que expressa o íntimo da mente, o aspecto surpreendente das coisas de tal forma que sua obra conservaria facilmente o ímpeto e a marca da concepção. É o infinito no finito, é o sonho, uma visão produzida por uma intensa meditação. Resumindo, Delacroix pintaria a alma em seus melhores momentos.^{ix} Mas não é só sobre Delacroix que Baudelaire escreve. Conhece e pintura de David, de Ingres e de Holbein.^x Analisa também a paisagem de Rousseau e Corot, assim como crítica em Milliet a insistência em alcançar um estilo.

Tendo iniciado sua atividade crítica no Salão de 1845, quando passa a ser reconhecido, para o Salão de 1846 escreve um artigo dividido em duas

partes: A primeira denominou *Aos burgueses* e a segunda *Para o que serve a crítica?* Nesse último, fazendo uma reflexão sobre sua ação como mediador entre artistas e público de arte, mas, sobretudo, sobre a potência da crítica como pensamento capaz de transformar a esfera pública, escreve:

“...para ser justa, isto é, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita a partir de um ponto de vista exclusivo, mas de um ponto de vista que abra o maior número de horizontes.”^{xi}

Para a Exposição Universal de 1855, ainda refletindo sobre sua prática crítica, escreve o texto *Método da crítica. Da ideia moderna de progresso aplicada às Belas Artes. Deslocamento da vitalidade*. Inicia esse texto dizendo o quanto era uma ocupação cativante para um crítico poder comparar as nações e seus produtos, assim como reforça a importância de se posicionar contra a supremacia de uma nação sobre a outra. Discute a noção de moderno, mas, acima de tudo, levanta a discussão sobre a beleza ideal e universal. De uma maneira absolutamente irônica, escreve sobre os que chama de, citando Heinrich Heine, “professores-jurados de estética”, “aprisionados na deslumbrante fortaleza do seu sistema” :

“O que diria um Winckelmann moderno (temos muitos deles, a nação os tem à farta, os preguiçosos são doidos por eles), o que diria ele diante de um vaso chinês – produto estranho, insólito, afetado em sua forma, intenso por sua cor e às vezes tão delicado a ponto de esvair-se? No entanto, ele é um exemplo da beleza universal; mas, para que seja compreendido, é necessário que o crítico, que o espectador, opere em si mesmo uma transformação algo misteriosa e que, por um fenômeno da vontade atuando sobre a imaginação, aprenda por si próprio a participar do meio que gerou essa insólita floração. Poucos homens possuem integralmente esta graça divina do cosmopolitismo, mas todos podem adquiri-la em graus diversos.”^{xii}

Baudelaire, condena os críticos que proíbem um “povo insolente de fruir, sonhar ou pensar através de procedimentos que não são os seus”. Condenando os sistemas, diz que sentiu-se tentado a fechar-se em um, mas compreendeu que um sistema é uma “espécie de danação que nos conduz a uma renúncia perpétua”.^{xiii} Assim é que toma uma, como escreve, grande resolução: “Para me ver livre do horror dessas apostasias filosóficas, resignei-

me orgulhosamente à modéstia: contentei-me em sentir, voltei a buscar um refúgio na impecável ingenuidade.”^{xiv}

Como professor-jurado, estaria, diz ele, condenado ao desaparecimento do belo, já que, como escreve, “todos os tipos, ideias e sensações se confundiriam numa vasta unidade, monótona e impessoal, imensa como o tédio e o nada”. Assim, a variedade, a condição fundante da vida se esvairia e o assombro, um dos grandes prazeres causados pela arte seria aniquilado. Diante de uma produção tão variada, como a da Exposição Universal, seria, escreve Baudelaire, fácil dissertar sutilmente sobre a composição simétrica ou equilibrada, a ponderação dos tons, o tom quente, o tom frio. “Ó! Vaidade! Prefiro falar em nome dos sentimento, da moral e do prazer.”^{xv}

Para Baudelaire a pintura é uma evocação, uma mágica, e o crítico aquele capaz daquela conversa de filósofo com os artistas, também dispostos a ela. Mas uma conversa que não parte de um sistema, que não pretende entender quais as “leis” dos artistas. Uma conversa, como a de Diderot, de “amador”, no sentido daquele que ama, pensa e se assombra.

Parece importante, nesse momento, lançar ainda uma fala de Friedrich Schlegel, poeta do romantismo alemão, segundo o qual o “Artista é todo aquele para quem meta e meio da existência é formar seu sentido”. Como escreve Walter Benjamin,^{xvi} para Schlegel, na arte reside o motor fundamental da reflexão infinita, ou seja, a arte é teoria e é, em si, crítica. O poeta, que toma também a crítica de arte como problema filosófico, não estabelece nenhum sistema em sua escrita. Publica no *Athenäum*^{xvii}, revista por ele editada, fragmentos, que levam Benjamin reconhecer ali uma teoria do conhecimento enquanto movimento reflexivo, infinito e livre. Um pensar sem fim. Como explica Benjamin, para Schlegel, em arte, a forma, ao se fazer, reflete o próprio fazer, que já é reflexão, não sendo jamais obra acabada. Importa ainda ressaltar que, para Schlegel, a expressão “crítica de arte” foi antes de mais nada uma resposta à expressão “juiz de arte”, que pressupunha um veredito dado à obra, de antemão. A crítica era, em verdade, uma reação a Winckelmann e a Lessing. Assim é que, para o poeta, a crítica é muito menos um julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento, o que o leva

à superação da diferença entre crítica e poesia. A tarefa da crítica, então, seria a de “descobrir os planos ocultos da obra mesma, executar suas intenções veladas”.^{xviii} A crítica seria uma exposição necessária para a finalização da obra, o que não significa terminá-la, mas configurá-la novamente, já que a obra é sempre incompleta. A ideia de crítica de arte como espírito crítico, que permeia a força criadora do artista-pensador será confirmada como uma característica da modernidade em arte, o que inclui a negação do dogmatismo estético, mas também a negação da tolerância em relação ao que “emana do culto irrestrito da força criadora como simples força de expressão do criador”.^{xix}

Pensando no contexto contemporâneo, remetemos agora ao que Michel de Certeau escreve em *A Invenção do Cotidiano*, no final da década de 1970, especialmente ao que explicita no capítulo “Artes do fazer”. Parece importante esclarecer inicialmente o quanto essa expressão se mostra implicada no que chamou uma anti-disciplina, uma vez que as artes do fazer incorrem em modos, ou operações, que pretendem ser independentes dos sistemas, ou disciplinas. Assim, as artes do fazer se referem tanto ao fazer artístico, como ao fazer cotidiano. O que importa, em verdade, para Certeau é o modo como esses “fazeres” implicam uma mediação entre a teoria e a prática. Dessa maneira, retomando Kant, vai tentar identificar como se estabelece a mediação entre a praxis e a teoria, concluindo que essa operação sempre se dá como julgamento, que ele chama de “arte de pensar”. Esse julgamento, como arte de pensar, sem sistema, seria, como escreve, semelhante a “dançar sobre uma corda bamba”, mantendo um equilíbrio que se recria a cada passo e depende de intervenções, apesar de não abrir mão da memória. O julgamento, ou a arte de pensar se constituiria, então, como obra de um “bailarino disfarçado de arquivista”. Não sendo localizável nem em um discurso científico, nem em uma técnica particular, estaria melhor identificado como uma “arte de dizer”, que reúne a arte de fazer e a arte de pensar, sendo ao mesmo tempo prática e teoria, da arte ou de qualquer outro fazer.

Penso que Certeau nos traz duas contribuições importantes quando se pensa a crítica de arte em sua relação com a universidade: que seu entendimento dos modos de fazer amplia a concepção de fazer artístico para o

fazer cotidiano e assistemático, colocando-o como um fazer público e portanto político. Que a arte de dizer rompe com a barreira entre teoria e prática, fazendo do artista um crítico e do crítico um artista, questão que nos lança ao debate da arte conceitual do final dos anos 1960, mas também nos traz para o tempo presente.

Como havia escrito Sol Le Witt^{xx} no início dos anos sessenta, com a arte conceitual o artista não teria mais que ser explicado pelo crítico. Os modelos performativos, ao romperem a dicotomia entre objeto e observador, colocam para a crítica um problema ontológico, uma vez que o sentido da arte depende agora, necessariamente, do que Benjamin Buchloh^{xxi} chamou de “uma estética do suplemento”. O sistema do suplemento, que se manifesta, muitas vezes, como registro em fotos e vídeo, mas também enquanto resíduos, como no Fluxus, vai requerer uma compreensão da crítica não só como parte imanente do projeto de arte – haja visto a quantidade de escritos críticos dos próprios artistas –, mas, sobretudo, como parte de um processo em que a crítica deixa de se remeter sempre ao presente e passa a pensar na criação das condições de devir daquilo que não é – um objeto –, mas que quer sempre permanecer, o que vai aproximar a crítica da história.

A crítica que se instaurara no próprio fazer de arte, como “arte de dizer”, como explica Certeau, vai acarretar, ainda, a confrontação entre a pretendida neutralidade do objeto, como é o caso minimalista, e o campo institucional, como o da arte pós-minimalista, ou conceitual, constituindo o que ficou conhecido como a crítica institucional, ou seja, ações artísticas que são ações de crítica à instituição, sobretudo a museológica. A crítica institucional em arte desvela a inescapável sujeição da arte aos interesses ideológicos, como fica claro com Marcel Broodthaers, quando o artista enfatiza o museu como instituição fundante da formação discursiva do trabalho de arte, assim como afirma a condição do artista como administrador. O ceticismo de Broodthaers anuncia, assim, não só o museu, mas a arte, o artista e a crítica inevitavelmente associados à indústria cultural, ao entretenimento, ao espectáculo, ao marketing e à publicidade, que Guy Debord havia descrito, já na década de 1960, como sociedade do espectáculo.^{xxii} A questão crucial da

crítica de arte, então, não é mais apenas não ter um objeto de arte, mas inserir-se nesse contexto político-institucional, como deixa claro Andrea Fraser^{xxiii}, quando escreve, em 2005, sobre a institucionalização da crítica institucional, reconhecendo que agora a crítica (institucional) passa a ser exercida por administradores estéticos, que dirigem os museus, organizam exposições, escrevem nos catálogos. Entendendo que não há possibilidade de uma ação artístico-crítica que se exerça a partir de um lugar fora das instituições, conclui que talvez a forma de manter a crítica seja criar instituições críticas, que ela chama de “uma instituição da crítica”, estabelecida mediante o auto-questionamento e a auto-reflexão. Essa instituição da crítica, teria como objetivo fazer uma crítica institucional da crítica institucional, papel que caberia, em grande parte, ao ensino da prática artística e ao ensino da prática historiográfica, uma função que vem sendo exercida, sobretudo entre nós do cone sul, pelas universidades.

Seria na universidade que se poderia desenvolver a autocrítica institucional, não só para questionar a instituição mesma e o que ela institui, mas sobretudo para questionar seu mecanismo de controle dentro desses novos modos de interiorização da institucionalização.

ⁱ Perniola, Mario. *Los Situacionistas: história crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: A Machado Libros/Acuarela Libros, 2008.

ⁱⁱ Rancière, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Exo Experimenta, Ed. 34, 2005.

ⁱⁱⁱ Ver Osório, Luiz Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

^{iv} Foucault, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

^v Apud . Guinsburg, J. (org.) *Diderot. Obras II. Estética, Poética, Contos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

^{vi} Iden. P. 85.

^{vii} Iden. P. 165.

^{viii} Baudelaire, C. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

^{ix} Iden. P. 816.

^x Iden. P. 832

^{xi} Iden. P. 673

^{xii} Iden. P. 771/772

^{xiii} Iden. P. 774.

^{xiiii} Iden. P. 773.

^{xv} Iden. P. 773.

^{xv} Iden. P. 774.

^{xvi} Benjamin, Walter. *Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

^{xvii} Schlegel, Friedrich. *Conversas sobre poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

^{xviii} Benjamin, Walter. Op. Cit. P.77.

^{xix} Iden. P. 79.

^{xx} Le Witt, Sol. "Parágrafos sobre arte conceitual." In. *Escritos de Artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Orgs. Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

^{xxi} Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Yve-Alain; Buchloch, B. "1968b" In. *Art since 1900*. New York: Thames and Hudson, 2004.

^{xxii} Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

^{xxiii} Fraser, Andrea. "Da crítica às instituições a uma instituição da crítica." In. *Concinnitas 13*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da Uerj. 2008.

Sheila Cabo Geraldo é professora do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj e Procientista, também da Uerj. Desenvolveu pós-doutorado em Arte e Política na Universidade Complutense de Madri, com bolsa Capes. É editora responsável de *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da Uerj*, membro da ANPAP e do CBHA.