

Crítica de arte ou arte da crítica? O texto escrito como ferramenta de mediação

*Clóvis Da Rolt**

Resumo

Este artigo tenciona discutir o papel do texto escrito como ferramenta de mediação da crítica de artes visuais. A problematização central refere-se ao confronto entre as linguagens do texto escrito e da obra de arte, instaurado pela crítica, de modo que nosso enfoque está diretamente ligado às fronteiras da escrita como atividade mediadora da experiência de contato com obras de arte.

Palavras-chave

Artes visuais; crítica de arte; mediação; escrita; linguagem.

Abstract

This article aims at discussing the role of the written text as a mediation tool in visual arts reviews. The core problem refers to the conflicts between the languages of the written text and the visual arts brought about by critical reviews, and therefore we focus directly on the boundaries of writing as an activity that mediates the experience of coming in contact with works of art.

Key words

Visual arts; art reviews; mediation; writing; language.

* Clóvis Da Rolt tem Licenciatura Plena em Artes Plásticas (UCS) e Mestre em Ciências Sociais (Unisinos). Atualmente, é doutorando em Ciências Sociais (Unisinos).

*O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso
porque em uma mesma frase exaltamos os poderes
de significação da linguagem só para, um instante depois,
aboli-los mais completamente.*
(Octavio Paz - *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*)

O TEXTO ESCRITO acompanha a história da humanidade há pelo menos cinco mil anos. Desde a criação dos primeiros sinais gráficos associados à escrita, na região onde floresceram as civilizações mesopotâmicas, as representações humanas ligadas à preservação e à transmissão do pensamento pela escrita sofreram inúmeras transformações. A invenção da escrita cumpriu uma função tão fundamental no âmbito da história humana que, por meio dela, ingressamos em uma esfera de acontecimentos que muitos historiadores e pensadores denominam “civilização histórica”. A escrita, muito mais do que um registro gráfico que pode ser reduzido a um jogo de unidades semânticas, caracteriza algo que só a espécie humana possui: a capacidade de transmitir pensamentos por meio de uma forma inteligível, socialmente complexa e politicamente essencial.

Com sua potência cultural, a escrita alinhavou grande parte dos acontecimentos históricos que marcaram diferentes grupos humanos, atuando não apenas como documento, mas também como monumento – para usar um trocadilho de Benedetto Croce em que ele se refere ao teor egrégio da poesia e sua distinção em relação ao caráter instrumental de outras configurações textuais (Croce, 1997). O fato é que, quer seja como documento (histórico, factual) ou como monumento (estético, poético), a escrita é uma forma fundamental de comunicação humana, mediante a qual os intelectos se comunicam, os pensamentos se retroalimentam e as consciências travam batalhas no campo da linguagem.

Não obstante a incursão social da escrita como um dos fenômenos mais notáveis da cultura humana, Francastel nos lembra que “seria infantil pensar que os únicos valores criados pela História sejam os que a escrita consignou” (Francastel, 1993, p. 03). A suspeita deste autor não reside apenas nos efeitos da ação totalizadora que, muitas vezes, é conferida ao texto escrito como testemunho da verdade; ela está diretamente relacionada à legitimidade que o autor reclama para aquilo que denominou “pensamento plástico”, numa espécie de defesa em prol dos fenômenos que são capazes de informar diversos momentos da história humana, mas que não fazem uso do código escrito como forma de perpetuação. Para o autor, as obras de arte, mediante sínteses da

plasticidade do pensamento humano, são capazes de comunicar fatos, verdades e valores num plano equânime ao da linguagem escrita ou falada, sem que isso crie disparidades qualitativas.

A problemática instaurada por Francastel é central em relação ao objetivo deste artigo, pois ela não reconhece que os registros legítimos da história sejam aqueles que foram perpetuados unicamente pela representação escrita, o que faz com que outros sistemas de representação também gozem da mesma perspectiva documental. Assim, a questão que norteará os apontamentos aqui levantados poderia ser assim resumida: é possível extrair de uma obra de arte os seus conteúdos comunicativos e estéticos e, mediante sua assimilação e reorganização conceitual, transpô-los ao texto escrito? Como o texto crítico alinha-se à estrutura simbólica da obra de arte para referir-se a ela num plano de identidade e referência direta? O texto escrito pode “falar” pela obra de arte e, desta forma, traduzir para a língua escrita tudo aquilo que, muitas vezes, é intencionalmente produzido para ser percebido, experimentado e decodificado por outros meios que não os da linguagem escrita?

As respostas a tais indagações não poderão ser aqui buscadas em profundidade. Resignamo-nos a reconhecer que a prática da crítica de arte vem sendo feita há muito tempo, especialmente desde o surgimento de um corpo de procedimentos reconhecidos como uma atividade intelectual diferente da história e da filosofia da arte, a partir do século 16, na Inglaterra e, posteriormente, com sua especialização a partir do século 19, sobretudo na França (Argan, 1988). Porém, o que permanece suspeito e constitui motivo de controvérsias desde então, é o teor de assimilação que a crítica opera em relação à obra de arte, bem como a crença bastante generalizada de que o texto crítico é capaz de dizer, mediante o uso do código escrito, por que motivo uma determinada obra de arte merece ser apreciada ou abordada esteticamente como um objeto raro, dotado de qualidades excepcionais ou distintivas em relação ao mundo dos objetos funcionais.

O processo de autonomização do campo artístico – que Bourdieu sugere ter iniciado com Flaubert e Baudelaire (Bourdieu, 1996) –, inscreve a crítica de arte num corpo de atividades que, juntamente com outras instâncias, passou a ser fundamental para a sustentação das atividades que caracterizam o campo artístico. A autonomização a que nos referimos trouxe consigo a diferenciação dos estatutos sociais dos participantes diretamente ligados a este campo, ou seja, delimitou e pôs em combate as práticas e a inserção social de artistas, *marchands*, diretores de instituições voltadas à exposição e preservação de obras, críticos de arte, curadores etc. É com o

desenvolvimento do campo artístico, diz Viana, que vão se constituindo distinções entre a produção artística e os seus consumidores, mediante clivagens que alocam as práticas de consumo artístico em âmbitos eruditos para alguns e massivos para outros, ou, em outras palavras, que geram uma dicotomia entre “público seletivo” e “grande público” (Viana, 2007, p.51).

Se a autonomização do campo artístico fez emergir a figura do crítico de arte como um dos articuladores dos valores, das experiências, das expectativas e das dinâmicas inerentes à arte, é necessário ponderarmos que essa articulação ocorreu, e vem ocorrendo, mediante o uso do texto escrito. Com isso, não podemos deixar de refletir sobre o fato de que o texto escrito afeta os seus leitores de diferentes formas, com diferentes níveis de profundidade e mediante um confronto nas perspectivas de mundo e de existência de quem escreve em relação a quem lê. Assim, a pergunta pontuada anteriormente ganha nova dimensão: a ferramenta da crítica de arte – o texto escrito – pode operar a dupla função de penetrar a dimensão estética da obra de arte, mediante a reorganização da linguagem desta para a linguagem do texto escrito e, ainda por cima, comunicar a percepção estética do crítico para um público de leitores? A rigor, o texto de crítica de arte cumpre uma função representacional, que o abre a um universo infinito de possibilidades de construção morfológica, sintática e semântica. Deste modo, pensamos que todos os problemas advindos de sua compreensão (ou de sua incompreensão) devem ser relacionados à dimensão da linguagem do texto escrito e não da obra de arte, já que esta possui um potencial de comunicação que lhe é próprio e que opera mediante um jogo de significações que não precisa, necessariamente, passar pela avaliação de uma crítica especializada.

A questão poderia ser tratada segundo a análise das lógicas de mercado, sobretudo no âmbito da sociedade capitalista e da indústria cultural, as quais exigem que o crítico de arte seja um profissional engajado em relação à percepção da obra de arte como uma mercadoria passível de especulação financeira, além de ser capaz de circular em diferentes esferas sociais a fim de criar vínculos políticos, os quais, de preferência, possam render dividendos monetários resultantes da consagração de um ou outro artista. Poderíamos suspeitar profundamente de um texto crítico surgido mediante tais condicionamentos. Contudo, uma análise da inserção social do crítico de arte ficará para outro momento, pois ela demanda o exame de certas premissas que excederiam o nosso objetivo traçado, o qual se concentra na problematização do texto escrito como

condição *sine qua non* para a existência da crítica de arte formalizada desde a modernidade.

O mundo dos fenômenos que nos envolvem é assimilado por meio de indagações: por que um cão? Por que uma árvore? Por que uma obra de arte? As diferentes respostas que obtemos às nossas indagações constituem nossa maneira peculiar de estarmos no mundo e de percebê-lo. Todavia, as repostas não são unânimes e não sintetizam relações absolutas entre quem pergunta e quem responde. O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos diz que a natureza responde na língua em que é perguntada (Santos, 2006). Trazemos à discussão o alerta deste autor porque ele parece determinar – com os devidos ajustes que a temática demanda – uma condição essencial do texto de crítica de arte, a qual poderia ser assim expressa: de que forma o crítico de arte indaga a obra de arte? Como ele nos apresenta a resposta, ou as respostas, que obtém? Pode a leitura de um texto de crítica de arte tornar o leitor capaz de voltar-se a uma determinada obra de arte (ou a um conjunto de obras de arte) e fazer as mesmas indagações feitas pelo crítico de arte? Em caso afirmativo, por que isso seria importante ou necessário, já que a obra de arte é um objeto poeticamente aberto, indeterminado, temporalmente difuso e que pode provocar experiências completamente distintas de uma pessoa a outra? Em relação ao assunto, Francastel assume uma postura diretiva que encontrou inúmeros adversários no campo da arte, pois sua percepção sobre a obra de arte sempre foi de total autonomia. “O artista cria”, diz Francastel, “e criando ele pensa tanto quanto o matemático ou o filósofo, mas utiliza, para se manifestar em condutas o produto de suas intenções, um outro instrumento que não os outros. O erro fundamental é acreditar que os valores tornados manifestos pelo artista devem ser *traduzidos em linguagem para tocar a sociedade* [grifo nosso]” (Francastel, 1993, p.05).

Os argumentos de Francastel assumiram pertinência em nossas análises empíricas, mediante as quais o confronto entre o caráter normativo do texto escrito e a apropriação simbólica de obras de arte revelaram certos julgamentos que se adequam à finalidade deste artigo. “Talvez as exposições sejam muito direcionadas, por causa das palavras, dos termos, daquilo que as pessoas falam aqui dentro que até parece outra língua”, diz um informante por nós entrevistado durante pesquisa etnográfica nos ambientes expositivos da 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, evento ocorrido na cidade de Porto Alegre-RS, de 1º de setembro a 18 de novembro de 2007.¹ Outro

¹ A 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul foi o campo empírico abordado em nosso estudo de mestrado intitulado “Um rio de muitas margens: sociabilidade, interações simbólicas e práticas de apropriação da arte”, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Unisinos.

informante pontua: “percebo que muitas obras vêm acompanhadas de um discurso para explicar a genialidade do artista. Acredito que essa arte poderia vir sozinha, e não acompanhada da bengala do discurso, da palavra e da frase.”

A obra de arte constitui uma operação de desvendamento do mundo. Ela produz uma avaliação crítica do real sustentada unicamente pelas dinâmicas que subjazem à sua própria linguagem. Conforme expressa Francastel, “uma obra de arte não é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada” (Francastel, 1993, p.05). Mas se a compreensão da obra de arte, como sugere Bourdieu, exige a apreensão de códigos estéticos histórica e socialmente condicionados (Bourdieu, 2005), não poderia a crítica de arte auxiliar na compreensão destes códigos? Cremos que as motivações inerentes à tarefa da crítica de arte nos mostram a complexidade de questões que estão implícitas num texto crítico, o qual pode acenar para inúmeras possibilidades de abordagem da obra de arte dentro das correntes teóricas ou das óticas conceituais construídas ao longo da história, as quais, usualmente, se contrapõem e não se comunicam. Referimo-nos, por exemplo, aos enfoques marxistas, estruturalistas, semiológicos ou institucionais, por exemplo, sendo que cada um deles revela um tipo de análise que clama para si uma visão legítima. Neste trânsito de idéias instaurado pela crítica em relação à obra de arte, há o leitor, um agente de integração entre a dimensão escrita do texto e a dimensão plástica da obra. Não podemos negar que essa relação existe e foi instaurada pela profissionalização da crítica de arte. Porém, essa mesma relação foi sempre problemática, visto que a reflexão crítica sobre as obras de arte nunca soube ao certo qual seria o seu destino final, o seu público potencial.

A obscuridade em relação às finalidades da atividade da crítica de arte parece constituir um problema real devido ao caráter endógeno da maioria dos textos críticos, os quais, com grande recorrência, circulam apenas entre os participantes de círculos especializados que o tomam à mão para avaliar o grau de sofisticação no manejo da língua, o apuro no confronto dialógico das teorias estéticas nele mencionadas e a perspectiva ideológica de quem o produziu. Essas zonas de exploração delimitadas pelo texto escrito podem não ter qualquer vínculo direto com as obras de arte submetidas a exame crítico. Porque a obra de arte é uma síntese do todo, de algo maior do que ela, de uma qualidade geral da existência humana que só cabe no texto escrito de forma parcial, salvo quando o próprio texto escrito for a obra de arte, como ocorre com as obras literárias. Por isso mesmo, a crítica é uma atividade que suscita mais desconfianças do que confianças. E isso parece ser saudável em relação à obra de arte – a possibilidade

de que ela suscite desconfianças – , embora seja contraditório no âmbito do texto escrito que, de uma forma geral, inaugurou uma espécie de sociedade da verdade documental, em que mais valem os contratos, os registros, os documentos, os protocolos, as leis e uma série de outros domínios simbólicos avalizados pela escrita.

Defendendo uma relação íntima entre e a crítica e a história da arte, Venturi admite que ambas “convergem para aquela compreensão da obra de arte que não acontece sem o conhecimento das condições em que surgiu e que não é compreensão se não for juízo” (Venturi, 1984, p.29). Por reconhecer a crítica de arte como atividade que envolve o juízo, e fazendo-a convergir com a história da arte, Venturi admite a impossibilidade de que a crítica se constitua como uma disciplina imparcial, devotada a uma tecnologia da pureza do julgamento em um processo de fruição artística. Para o autor, “os críticos criam as suas idéias não só com a crítica das idéias precedentes, mas, sobretudo, com a experiência intuitiva das obras de arte” (Venturi, 1984, p.38).

Outro aspecto que permeia a tarefa da crítica refere-se à questão hermenêutica, ou seja, à forma com que o crítico de arte interpreta o campo simbólico instaurado pela obra de arte. Tudo aquilo que, no mundo dos fenômenos, pode ser referenciado, sinalizado e percebido, exige interpretações. A interpretação, de um modo geral, é uma exigência que se apresenta ao ser humano e que participa da criação de suas condições de vida em relação ao mundo social. Assim, a arte demanda interpretações pelo fato de ser uma criação humana que se apresenta como processo e como movimento, visto que ela não se esgota por sua simples presença material no mundo. Conforme expõe Gadamer, “só se pode interpretar aquilo cujo sentido não está estabelecido, aquilo, portanto, que seja ambíguo. [...] A arte requer interpretação porque é de uma polissemia inesgotável. Não se pode traduzi-la adequadamente para um conhecimento conceitual” (Gadamer, 1991, p.76).

Por depender do texto escrito como ferramenta de mediação, a tarefa da crítica de arte está diretamente condicionada às fronteiras, às possibilidades e aos limites de alcance do texto escrito, os quais ela certamente considera, embora não conviva bem com a idéia de não poder advogar sobre a arte mediante o uso de argumentos primordialistas que apenas a obra de arte possui na condição de fenômeno inaugural que ela é. O filósofo Ernst Cassirer, em sua filosofia das formas simbólicas, propõe que a arte é uma intensificação da realidade, uma descoberta. Por este fio condutor, Cassirer admite que a obra de arte enseja a “revelação da inesgotabilidade do aspecto das coisas”(Cassirer, 1994, p.238). Trata-se, portanto, de uma perspectiva que preserva o

caráter de “inauguração” da obra de arte, ao qual a crítica tenta interpelar muitas vezes de forma infrutífera, devido à relutância em considerar que aquilo que a arte tem a comunicar está contido exatamente em sua forma peculiar de apresentação.

De um modo geral, as obras de arte produzidas pela humanidade como um todo foram sempre consideradas objetos pertencentes a um patrimônio cultural que demandava atenções especiais e cuidados exclusivos. Desde a Antigüidade, informa Argan, “desenvolveu-se em torno da arte uma vasta literatura, de caráter diversificado: cronístico ou memorialístico, teórico e preceitual, histórico-biográfico, erudito e filológico, interpretativo ou de comentário” (Argan, 1988, p.127). As considerações de Argan seguem uma linha analítica distinta da de Francastel, pois, para o historiador e teórico italiano, a obra de arte é construída mediante uma “comunicabilidade não-imediata”, que encontra na atividade da crítica uma função interventora fundamental. Porém, Argan não se furta a pontuar uma característica muito comum nos textos de crítica: o seu caráter hermético. “Se a função da crítica fosse principalmente explicativa e divulgadora, não se explicaria a sua afirmação como ciência ou, noutros casos, como ‘gênero literário’, o seu recurso a argumentações abstrusas – e, na sua maioria, menos acessíveis do que o texto figurativo ao qual se referem” (Argan, 1988, p. 128).

Se aceitarmos o que diz Gadamer sobre a polissemia das obras de arte, seremos conduzidos a leituras potencialmente diversificadas e que não se adequam ao exclusivismo da crítica. Sobre isso, Argan admite que a tarefa da crítica contemporânea consiste em “demonstrar que o que é feito como arte é verdadeiramente arte e que, sendo arte, se associa organicamente a outras atividades, não-artísticas e até não-estéticas, inserindo-se assim no sistema geral da cultura” (Argan, 1988, p.130). No âmbito do que sugere Ortega Y Gasset, as coisas são apenas valores que entram em jogo no plano da cultura humana – o mesmo sistema geral da cultura de que nos fala Argan. O astrônomo e o lavrador percebem a terra de modos diferentes, conforme atributos valorativos que fazem com que, para um, a terra seja o caminho por onde passa o arado e, para o outro, uma abstração matemática submetida a leis naturais (Ortega Y Gasset, 2002, p.24). Trazemos este exemplo para assinalarmos uma consideração fundamental em Ortega Y Gasset, referente à mutabilidade da arte, pois o filósofo não crê numa suposta “realidade imutável e única com a qual se pode comparar os conteúdos das obras artísticas; há tantas realidades quanto pontos de vista” (Ortega Y Gasset, 2002, p.25). Tal consideração, quando vinculada à esfera da designação de um valor, assume importância central quando nos voltamos para a dimensão especulativa do texto de

crítica de arte em relação a uma realidade que é construída por cada indivíduo, indistintamente, mediante os valores com os quais ele se percebe inserido no mundo.

Deste modo, mediante os recursos de que dispõe, a crítica faz surgir uma série de impressões, categorizações e avaliações em relação às obras de arte que são fruto de uma experiência de atribuição de valores, mediante os argumentos textuais com os quais o crítico opera. O resultado mais visível de tais dinâmicas é que o projeto crítico inserido na história produziu uma crítica de arte que nunca se importou, de fato, com um caráter educativo que pudesse conferir o mínimo de legibilidade artística a um contingente de pessoas que, em diferentes épocas, foram considerados um público alheio à arte. Uma crítica assimilável e pautada na elaboração de textos elucidativos poderia ser de grande valor na atualidade, sobretudo se considerarmos a proliferação de exposições em bienais, centros culturais, museus e tantos outros espaços expositivos. É inevitável que nos perguntemos, portanto, se a crítica faz alguma questão de ser compreendida por um público mais abrangente ou se ela quer continuar gozando do *status* de instância deliberativa e familiarizada com os poderes da outorga artística. Essa dúvida é posta em questão porque, no caso de constituir uma dicotomia real, a atividade da crítica de arte precisaria, antes de mais nada, reposicionar-se diante do texto escrito como ferramenta de mediação, de modo a buscar nele um aliado à democratização dos saberes artísticos e das riquezas culturais, muitas vezes confinados a um círculo de eruditos.

Para que as finalidades deste artigo sejam compreendidas com mais acuidade, advogamos que o texto crítico, especialmente no cenário da arte contemporânea, vem se tornando muito mais um digestivo sofisticado, próximo do efeito placebo, do que uma ferramenta eficiente ou necessária à compreensão das obras de arte. No contexto da arte contemporânea, interpretamos o papel da crítica como sendo uma atividade que, não raramente, fetichiza o objeto artístico, elegendo-o como foco de atenção para a criação de uma especialização do gosto e de uma hipnose da apreciação estética, isso, é claro, para os que são capazes de interpretar o que dizem os complicados – e muitas vezes pedantes – textos de crítica de arte. Nesse contexto, cabe uma menção ao que diz o poeta Affonso Romano de Sant’Anna, especialmente no que se refere à arte contemporânea: “entre o que se teoriza e o que se realiza, há uma verdadeira ‘alucinação crítica’” (Sant’Anna, 2003, p.61). Ocorre que, por serem geralmente obtusos, os textos de crítica de arte não atingem o público “desqualificado” ou “não-iniciado” que deveria ser seu principal foco. E isso se dá, segundo cremos, pela imagem

de “profundo conhecedor” conferida ao crítico de arte, que, para manter sua condição distintiva em relação aos que ele julga não possuírem conhecimentos, sensibilidades ou condições de julgamento, acomoda-se em patamares considerados superiores e capazes de orientar leituras alheias.

Mais do que um ator social envolvido na intermediação do gosto, o crítico de arte tornou-se a vedete da arte no cenário contemporâneo, sobretudo na condição de um agente que tenta estabelecer o nexos ou a pertinência de uma arte que parece ter perdido suas referências mais primárias e basilares. Contudo, a despeito da menção feita, não entraremos aqui em questões ligadas às poéticas contemporâneas ou aos seus arranjos técnicos, formais e estilísticos, pois isso demandaria que fizéssemos percursos interpretativos mais direcionados.

Se a crítica de arte pretende encarar a experiência estética como algo passível de homogeneização, apelamos novamente para o caráter interpretativo que reveste as obras de arte como forma de problematizarmos a relação entre elas e seus apreciadores. Nesse contexto, o texto crítico constitui um movimento interpretativo apenas, um único movimento dentro de um universo que se abre para tantas outras interpretações. Mediante um conceito complexo, ao qual Gadamer denomina “herança”, o encontro com um texto (uma obra de arte, por exemplo) promove a ativação de memórias e historicidades ligadas à experiência que cada pessoa elabora em contato com o mundo, de modo que o texto sustenta uma relação de reciprocidade com quem se dispõe a interpretá-lo. Sobre este aspecto, Palmer escreve que “quando experimentamos o significado de um texto, chegamos à compreensão de uma herança que nos interpelou como algo que se situa face a nós, mas que faz, no entanto, simultaneamente parte de um fluxo não objetificável de experiência e de história, no qual nos situamos” (Palmer, 1969, p.200).

A obra de arte exige interpretações e isso não quer dizer que ela possa converter-se facilmente em traduções. Interpretação e tradução constituem operações distintas, que podem ser próximas, mas não se anulam. O texto escrito que a crítica de arte toma como ferramenta e motor interpretativo da obra de arte acaba por tecer uma malha em cuja trama cabem infinitas posições interpretativas distintas, convergentes ou divergentes daquelas apresentadas no texto. Portanto, parece temeroso afirmar que apenas uma delas goza de um estatuto universal que possa colocar-se no lugar do objeto avaliado, tomando para si a identidade dele.

Conforme sugere o título que escolhemos para este artigo, parece-nos cada vez mais crescente a dimensão particularizada com que a crítica de arte vem dialogando apenas entre seus pares, o que a caracterizaria como uma atividade permeada por iniciações, premissas e pré-assimilações que a aproximariam das fraternidades medievais. Não descartamos a complexidade inerente à criação de uma autêntica obra de arte, complexidade essa que diz respeito ao momento histórico em que ela se aloja, ao confronto com as poéticas que lhe antecederam ou com as quais ela entra em choque, à inserção social do artista, aos mecanismos de consagração da obra, à constante modificação das sensibilidades humanas, ao pano de fundo memorial dos objetos da cultura, enfim, a uma série de elementos que estruturam o chamado mundo da arte. A crítica de arte, devido à sua especificidade, não tem condições de abarcar todos esses âmbitos em sua atividade avaliativa, de modo que sua intervenção abrange apenas alguns aspectos da arte, mas não todos. No âmbito da arte contemporânea, que sobrevive mediante um canibalismo de paradigmas, é quase impossível esboçar um movimento de assimilação, pois ele é logo deposto por algum julgamento bombástico, por uma teoria excêntrica ou por pensadores afeitos a funerais.

Os problemas inerentes à crítica de arte na contemporaneidade são apontados por Chalumeau como decorrências de um estado de crise que perpassa todos os segmentos que compõem o campo artístico. Ao que Danto denominou “um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética” (Danto, 2005, p.15), Chalumeau faz convergir suas análises ao manifestar que, “quando já não se espera que uma obra de arte respeite as convenções de um determinado ofício (a pintura, a escultura, etc.) que permitiam classificá-la e a seguir julgá-la em primeiro lugar de acordo com essas convenções, a palavra arte pode servir para designar tudo o que quiser, mas, em contrapartida, por tudo isso, não será capaz de descrever nada” (Chalumeau, s/d, p. 150). Deste modo, a arte contemporânea – ou o que vem sendo designado como arte contemporânea – trouxe à cena crítica não apenas os desafios de buscar os pontos de ancoragem de uma atividade de julgamento renovada, como também o desafio de reformular as categorias, os conceitos e as filosofias que até então davam conta de amparar a atividade crítica num cenário ao qual a arte contemporânea parece não mais se encaixar.

Atualmente, parecemos assolados por um estado de sítio interpretativo. A hipervisualidade que mascara nossa condição de quase-cegueira tem feito muita gente ver arte nos contextos e âmbitos mais improváveis, onde se estabelecem consensos

precários que advogam em prol da aceitação do “novo”, do “espetacular” e do “estranho”, como se eles fossem condições fundamentais para o ingresso de uma obra nas esferas da arte. Chalumeau também admite a integração da crítica à história da arte, pois, para ele, uma atividade seria insustentável sem a outra. Assim, para Chalumeau, a função da crítica não se restringe a captar momentos de criação singular que, mediante a intermediação da linguagem escrita, podem ser traduzidos e disseminados com vistas à fixação de um estado geral da arte. Ela seria, antes, uma ferramenta seletiva capaz de atuar diretamente na designação e na indicação daquilo que pode ser percebido como obra de arte. Mas se esta atividade de indicação só pode ser considerada mediante a intervenção do texto escrito, há que se pensar em suas reais possibilidades de revelar “como” determinada obra adquiriu o estatuto de objeto de arte, ou seja, revelar através do código escrito da língua que pensamentos orientaram o artista na produção de sua obra, que experiências existenciais ele manifesta por meio de seu universo formal, em que cenários imaginativos ele se movimenta etc. Schopenhauer diz que “não há nada mais fácil do que escrever de tal maneira que ninguém entenda” (Schopenhauer, 2007, p. 83), porque a escrita constrói armadilhas nas quais o pensamento costuma prender-se. E isso ocorre quando nos damos conta de que a operação de transposição do pensamento – aqui vinculado à fruição, à crítica, ao julgamento e à experiência estética – para o texto escrito inaugura um campo de conceitos distintos, permeado por sua própria especificidade.

Parece-nos improvável que o texto escrito seja suficientemente capaz ou tenha a potência interpretativa necessária para emitir juízos que atestem a qualidade ou a relevância de uma obra de arte, bem como sua necessária inclusão no rol dos objetos artísticos que melhor caracterizam os ambientes culturais humanos num determinado momento da história. Não obstante a insuficiência de seus mecanismos de designação, a atividade da crítica de arte existe e atua diretamente na eleição de obras para o ingresso numa espécie de memória artística universal. Mas é preciso que haja clareza de que a atividade da crítica de arte é muito mais política e coercitiva do que propriamente elucidativa, tendo em vista que seus métodos costumam permanecer pouco esclarecidos e profundamente ligados às subjetividades de quem julga.

Considerações finais

É comum os críticos escreverem para outros críticos ou para sua própria satisfação. Não há problema algum nisso. O texto escrito produzido pela crítica de arte geralmente dá

sinais de seu total alheamento em relação ao leitor e ao mundo dos fenômenos que não integram o campo artístico. Todavia, por ter tomado para si uma função seletiva, integrada à memória artística de um conjunto social, a crítica de arte deveria assentar-se numa visão menos propagandística e mais comprometida em localizar momentos genuínos da criação artística.

Discorremos sobre as relações entre o texto escrito – como ferramenta interpretativa da crítica de arte – e os limites desta forma de elaboração textual em relação às obras de arte, as quais constituem universos simbólicos, expressivos e comunicativos particulares. A argumentação aqui proposta não tem intenções de desqualificar a atividade crítica, mas, isso sim, de alertar para os limites interpretativos em que se insere o texto escrito e, desta forma, propor que ele não goza de prerrogativas suficientemente sólidas e metodologicamente eficientes para determinar o que pode e o que não pode ser abordado como obra de arte. Por isso mesmo é pertinente lembrarmos que a fruição de obras de arte é uma das práticas mais particulares e solitárias que realizamos. Certamente, não se trata de uma solidão melancólica, mas da solidão radical de que nos fala Ortega Y Gasset (Ortega Y Gasset, 1973), a solidão configuradora do ser que, também na arte, busca uma relação direta com algo que o complete.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CHALUMEAU, Jean Luc. *As teorias da arte*. Filosofia, crítica e história da arte de Platão a nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget, s/d.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Aesthetica in nuce. São Paulo: Ática, 1997.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. El arte como juego, símbolo y fiesta. Barcelona: Paidós, 1991.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.

____. *O homem e a gente*. Intercomunicação humana. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1979.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 1969.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp*. Arte na hora da revisão. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

VIANA, Nildo. *A esfera artística*. Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte. Porto Alegre: Zouk, 2007.