

GLÓRIA FERREIRA



Debate crítico?!

RESUMO

O artigo interroga os novos nexos entre os fatos artísticos e as descrições, avaliações e interpretações críticas na atual e reconhecida situação de crise da crítica de arte em um contexto de crescente e ativa progressão de teorias textualizadas pelos artistas, constitutivas do devir da obra. Discute a hipótese da inscrição da crítica como um dos dados do conceito estourado de “obra” de arte, emprestando sentidos provisórios – permanente acontecimento, cujos critérios estão sempre em questão.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica de arte; Autonomia; Textos de artistas.

DEBATE CRÍTICO?!¹

Recentemente, na Semana de Artes Plásticas de Recife (o SPA de 2006), jovens como Clarissa Diniz, ainda indecisos quanto à definição de suas atividades, entre a crítica e a produção artística, desenvolveram o que denominaram “Crítica de imersão” % um exercício teórico/poético da atividade crítica. Visando anular o distanciamento crítico em relação ao “objeto de análise”, seus textos foram escritos no calor dos acontecimentos do SPA. Apresentaram-se como uma das atividades artísticas da semana de arte lançando o fanzine *Tatuí* – título que toma emprestado o apelido do “bichinho que sobrevive à custa das bolhas de ar derivadas de sua ação de revolver a terra”. A imersão buscada – e criação de possíveis bolhas de ar – tinha como fundamento o apelo ao corpo para ver se, como dizem no editorial “Glub, glub, glub”, “esgotando-o, chegando perto de esgotar também nossas prévias formatações de pensamento, abrindo espaço para um discurso mais verdadeiro e autêntico”. Esses cerca de 15 críticos/artistas fazem parte do coletivo Branco do olho,² nomeação escolhida por evocar o aforismo “Só a esclerótica nos une”. Ou, como dizem, “é o que temos em comum: o branco do olho”.

¹ Este texto resulta da conferência proferida no âmbito do “Seminário Pensar a arte hoje: perspectivas críticas”, do Centro de Pesquisa em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e Centro Universitário Maria Antonia, realizado neste último em 15 de dezembro de 2006.

² O coletivo Branco do Olho, ativo desde 2004, em Recife, é composto pelos artistas Augusto Japiá, Bárbara Collier, Bruno Alves, Bruno Monteiro, Bruno Vieira, Bruno Vilela, Eduardo Romero, Gileno, João Manoel Feliciano, Luciana Padilha, Rômulo, Sérgio Vasconcelos, Tatiana Moes, Tereza Neuma e Xanxa. Ver: <http://br.groups.yahoo.com/group/brancodoolho/>.

³ BASBAUM, 2001. Reed. in FERREIRA, 2006.

⁴ MOEGLIN-DELCROIX, 2003.

Sem nos atermos à análise propriamente de seus textos, suas proposições e atuação contribuem, creio, para interrogarmos as vigentes condições do exercício da atividade crítica – sua propalada crise com o declínio do julgamento e de suas novas relações com a produção artística, em um contexto de crescente presença dos artistas nas esferas teórica, crítica e curatorial.

A intenção de esgotar as “prévias formatações de pensamento”, no que diz respeito ao discurso crítico, é correlata, creio, à existência de numerosos grupos e coletivos de artistas cujo ponto de aglutinação não se restringe a questões de linguagem artística. As estratégias diversificadas que os unem apontam o deslocamento da produção artística do campo estritamente específico de suas linguagens para o ambiente ampliado das relações com o mundo. Como assinala Ricardo Basbaum, “está em curso um período de invenção de estruturas de pertencimento e narrativas legitimadoras”.³ Ou ainda, segundo Moeglin Delcroix, por não seguir a quimera moderna de uma natureza *a priori* da arte, a arte contemporânea, ao ampliar suas possibilidades de ação, mostrou que sua essência é a plasticidade, sem limite, de fazer e refazer: “Mas é porque”, afirma, “a arte *pode* ser tudo (e não qualquer coisa, como dizem os maus espíritos) que se coloca a questão do que ela *deve* ser”.⁴

“À quoi bon la critique?”, escrevia Baudelaire na abertura de seu *Salon de 1846*. “Vasto e terrível ponto-de-interrogação”, como enunciava o poeta, que mantém a atualidade, para que, enfim, serve a crítica diante das transformações de suas ambições estéticas, suas modalidades de atuação e inscrição social, e de sua reconhecida situação de crise?

Interrogação sem fim, revelada no permanente questionamento dos critérios e funções que pautam a atividade crítica nas relações estabelecidas com a história da arte e com a própria arte nos diferentes contextos históricos. Qual o papel dos enunciados críticos quando a própria arte se apresenta interrogando o que “ela deve ser”? Embora deliberadamente não respondida, o editorial do fanzine *Tatuí* lança a questão: “será mesmo que a crítica de arte, por exemplo, tem de fato se absterido de um discurso de tom moralista para se ater a um texto mais cúmplice, ainda que não-a-crítico?”.

Uma hipótese de trabalho é considerar que a profunda mutação das condições da crítica decorre, em particular, da subversão da idéia de autonomia da arte, cuja formulação está intrinsecamente relacionada ao surgimento da crítica de arte como disciplina, no século 18. Contexto de constituição de um campo próprio da arte como disciplina específica dotada de uma teoria, em que se conjugam a valorização da originalidade, a crescente intelectualização do artista, o fortalecimento das exposições públicas, com os Salões, o surgimento das coleções privadas e dos museus, tendo por fundamento a valorização da obra como elemento autônomo. A caracterização da especificidade do signo pictórico, por Lessing, com sua célebre demarcação das artes do espaço e das artes do tempo, bem como a afirmação do conceito de gênio % que produz modelos %, introduz a valoração da invenção fundada na singularidade subjetiva do artista, cuja marca está na diferenciação interna ao campo das outras obras, bem como do quadro da tradição e dos cânones estabelecidos, e não na emulação dos grandes mestres ou inscrição em uma categoria estilística.⁵ A crescente ateritorialidade da obra de arte, com a perda de sua pregnância no quadro funcional, destina-a à contemplação essencialmente estética.

Essas questões estarão no centro da crise da representação e das sucessivas transformações de linguagem introduzidas pela arte moderna e que postulam o questionamento da autonomia da arte. Se a crítica jamais se viu isenta do embate com os artistas, a crescente e ativa progressão de teorias textualizadas pelos artistas, constitutivas do devir da obra e, por isso, diferentes das narrativas literárias, pois não as precedem, introduz outro nível de articulação com o enunciado crítico. Em estreita relação com os textos teóricos, indicando a tomada ativa da palavra pelo artista na formulação dos destinos da arte, os manifestos visam à comunicação direta com o grande público, recusando aos críticos o direito de se “imiscuir” nas questões dos criadores, a não ser como participante do mesmo combate de ideias e proposições estéticas. “Exclusivamente concebido por artistas”, o *Almanaque do cavaleiro azul* (*Blaue*

Reiter), publicado em 1912, por Franz Marc e Kandinsky, ressalta o caráter problemático da crítica não poética diante da alta responsabilidade dos artistas com a *teoria da arte moderna*: “Está claro que o próprio artista é o primeiro a dever se pronunciar sobre as questões artísticas”. Esse *corpus* teórico que envolve a arte moderna estabelece uma relação entre teoria e práxis na qual o pensamento plástico se desenvolve em incessante dialética entre a prática artística e o pensamento teórico. Parafraseando o clássico *ut pictura poesis*, W. J. T. Mitchel assinala a constituição, pelos artistas, de uma *ut pictura theoria*, que acompanha e fundamenta a arte moderna.⁶

Problemáticas que adquirem radicalidade com a produção artística do pós-guerra, marcada, desde seu início, pelo questionamento das fronteiras entre as artes e, assim, da esfera autônoma da arte. Práxis que evidencia uma nova articulação entre os campos verbal e visual. Em particular, a partir dos anos 60, novas relações com a crítica são estabelecidas pela presença do artista nessa esfera, tornando sua escrita inseparável da interpretação e avaliação do próprio trabalho. Com a crescente participação dos artistas em outras funções, que extrapolam a produção de obras de arte, novas relações são igualmente estabelecidas com o sistema de arte em geral e, assim, com a história, a crítica e a teoria da arte. Contexto em que a “existência do objeto de arte” torna-se incerta, e a contemplação entra em crise. Presenciamos um deslocamento na autoridade do julgamento de gosto, tido, no sentido kantiano, como puramente subjetivo, indiferente à existência do objeto.

Um dos aspectos constitutivos da produção artística contemporânea, sobretudo a partir dos anos 60/70, é a relevância do lugar de apresentação ou inscrição do trabalho – como atestam as diversas acepções e conceituações do *site specific* ou *in situ*, ou da instalação, intervenção etc. A exposição, como assinala Jean-Marc Poinot, não mais se apresenta como uma segunda linguagem, veiculando um signo que a precede, mas coloca em questão a hierarquia, os limites e o estatuto dos signos.⁷ O trabalho pode, por exemplo, assumir diferentes formalizações ao ser composto e recomposto a partir dessas situações. Não se trata da desmaterialização da arte, como formula Lucy Lippard, mas de múltiplas possibilidades de formalização. Operações artísticas em que o entorno, o contexto, e mesmo os materiais se tornam constitutivos da obra como rede de significações.

Segundo Jean-Luc Nancy,

...os artistas, hoje, estão em geral muito preocupados com seu papel na sociedade, seu papel no “comum” ou como se quiser chamar. A ponto de frequentemente a dimensão de uma colocação em comum – no sentido de uma colocação diante de todos, de uma exposição da qual a própria obra espera sua eficácia (em vez de haver primeiro a obra e depois sua exibição) ser mais importante do que, digamos, a

⁶ MITCHELL, 1990.

⁷ POINOT, 2005. Tr. br. In: *Arte&Ensaio*, nº 12, dezembro 2005.

*conformação da obra. Já não se diz, aliás, a “obra”, fala-se em “trabalho” de um(a) artista: privilegia-se o momento da atividade, da transformação, e dessa atividade faz parte, intrinsecamente, a “publicação”, se posso usar a palavra nesse sentido do trabalho.*⁸

A busca de um endereçamento público não cerceado pelos cânones e hierarquias acadêmicos, com diferentes matizes, tem seus antecedentes no século XIX e é inerentes à constituição da arte moderna. São referências as exposições individuais de Coubert e de Manet, mas também as diversas lutas para criação de salões dos recusados, dos independentes, como o célebre Salão de 1917, em que Duchamp apresenta sua *Fontana*.

Mais próxima de nós, a exposição como “obra”, como experiência na duração, em que se contaminam diferentes disciplinas e categorias, desloca os enfoques e a apreensão da arte com o questionamento radical da estética da forma e da visibilidade, acarreta mutações nas prerrogativas do vocabulário plástico e da recepção. Longe de assegurar ao sujeito perceptivo um saber unitário, nessa nova síntese, o espectador passa a ser parte da obra e nela ter parte.⁹

A radicalização da interpenetração das artes não mais será buscada como relação sinestésica entre as diferentes sensações, mas como síntese entre o tempo e o espaço – tempo real e espaço literal. Não se trata, assim, de um fim historicamente previsível de uma fusão entre as artes, como almejado pelas vanguardas históricas, mas de um questionamento das hierarquias e limites da arte e da própria obra de arte. Instaura-se um movimento de expansão com obras sintéticas, compositivas, com termos e concepções distintas: ambientes, interfaces entre as artes, no caso de Cage, *happenings*, “eventos, *pièces*, no caso do pré-Fluxus e Fluxus”, arte total, *intermedia*, *multimedia*, *mixed media*, *performance*, *body art*, intervenções, instalações, interferências etc., indicando o questionamento da arte enquanto prática social sublimatória. Talvez aí resida a grande diferença da ideia de antiarte, que supõe ainda um pensamento da essência da arte e, assim, do fim da arte, quer seja como busca de soluções para os problemas formais internos, em relação a seus antecedentes históricos, ou a busca de um grau zero da arte. A partir do pós-guerra, é sobretudo o fim infinito a partir dos limites em que o conceito de arte é questionado e ampliado, tornando-se indissociável do contexto em que se apresenta.

A presença do artista “em carne e osso”, para usar uma expressão de Jacques Sato,¹⁰ na *performance*, na arte corporal, mas também no recurso a uma mitologia individual, indica o questionamento das modalidades de objetivação e legitimação da arte na era do “eclipse”¹¹ e crise da obra. Essa implicação do artista “em pessoa”, na obra, ocupa um lugar antes destinado, historicamente, a um “representante”, um mandatário: a obra de arte. A implicação do espectador na obra, digamos, também “em pessoa”, muda o próprio conceito de obra.

⁸ NANCY, 2001.

⁹ Essa talvez seja a razão do grande choque revelado por Michael Fried em “Arte e objetividade”: a suposta teatralidade do minimalismo anunciava, segundo ele, a degenerescência da arte, porque, ao se apresentar, o objeto minimalista faz aparecerem o tempo e o espaço como matéria da experiência. Ver: FRIED, 1967. Tr. br. in: *Arte&Ensaio*, n. 9, dezembro 2002.

¹⁰ SATO, 1996.

¹¹ Ver: KLEIN, 1970.

Nesse grande movimento de questionamento das convenções artísticas e da redução da experiência artística a seu valor de troca, associam-se o engajamento corporal e existencial do artista enquanto garantia da autenticidade de suas proposições; sua inserção no terreno da crítica, também como garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação; e, ainda, a exposição/intervenção/*performance* etc. como materialização do trabalho, decorrente de tomadas de atitude *a priori* e de projetos. Na medida em que concepção e apresentação tendem a coincidir, são explicitadas as situações práticas e discursivas em que os trabalhos são concebidos, tendo como horizonte a permanente interrogação sobre a destinação e inscrição da arte no mundo. Sem a pretensão a um desenvolvimento linear, o questionamento dos critérios institucionais, extremamente presente nos anos 70, guarda estreitas relações com a atual instauração de distintos circuitos de arte, com espaços ou fluxos de circulação da produção gerenciados por coletivos de artistas ou de trabalhos artísticos construídos a partir da participação coletiva, ocorrendo em circuitos tradicionais ou independentes. O investimento físico e material no espaço, negando qualquer pretensão a uma arte pura e autônoma, tem como corolário, como as outras modalidades de formalização da produção artística, efêmeras ou não, sua inscrição na imagem – sua constituição e circulação enquanto imagem. A função de fazer ver na ausência do visível, um dos deveres do *salonier*, é crescentemente delegada à reprodução fotográfica. Com esses dispositivos de reprodução se estabelecem, contudo, diferentes trocas e transcrições, tornando-os constitutivos da rede de significações do trabalho, como uma das suas situações de visibilidade ou como veículo e suporte para sua própria constituição.

A práxis artística, tendo como fundamento a interrogação sobre a destinação e inscrição da arte no mundo, não se desvincula do “debate crítico”. Questão anunciada por diversos textos de artista, como a célebre “Resposta a Clement Greenberg”, na qual Barnett Newman questiona o “dogma ideológico” que embasa a interpretação do crítico sobre seu trabalho e o de Gottlieb, Rothko, Clifford Still. Segundo Newman, foi precisamente em defesa dessa ideia “que invadi algumas vezes os domínios da crítica”.¹² Outro posicionamento exemplar nesse enfrentamento com a crítica (e não menos célebre, pelo menos no contexto brasileiro) é o “*happening* da crítica”, como ficou conhecida a interpelação pública de Nelson Leirner ao júri do Salão de Arte Moderna do Distrito Federal de 1967, sobre os critérios que levaram à aceitação de sua obra *Porco* (um porco empalhado dentro de um engradado e atado a um presunto % que logo foi roubado pelo público).¹³ Se essa ação se inscreve na crítica ao sistema de arte, que pauta a produção do artista e, naquele contexto, a do Grupo Rex, ela guarda a singularidade de inverter o habitual questionamento das prerrogativas da crítica: trata-se dos critérios de aceitação e não os de recusa de um trabalho. Além disso, cabe assinalar que os críticos que participaram do júri do Salão eram reconhecidamente comprometidos com a arte contemporânea, como Mário Pedrosa, Frederico de Moraes. Em sua resposta

¹² NEWMAN, 1997. Embora convidado por Greenberg para responder a seus comentários em “Review of Adolph Gottlieb”, publicado no *The Nation*, 6 de dezembro de 1947, o texto de Newman foi recusado pela revista sob a alegação de ser excessivamente especializado para seus leitores, sendo publicado apenas em 1969, em Thomas Hess, Barnett Newman.

¹³ LEIRNER, 1967.

ao artista, Pedrosa, argumenta que o Júri tinha toda autoridade para aceitar o trabalho no Salão,

uma vez que o porco empalhado havia de ser para ele consequência de todo um comportamento estético e moral do artista. Na Arte pós-moderna, a idéia, a atitude por trás do artista é decisiva.¹⁴

Ainda nesse texto, parafraseando a palavra de ordem trotskista, Pedrosa afirma que “o crítico vive, pois, em revolução permanente”. Em textos anteriores ele já enfatizara a inevitabilidade de novos critérios críticos em face das mudanças de valores norteadores da produção artística,¹⁵ anunciando, assim, a incontornável relação entre a ideia, a atitude e a obra.

No contexto atual de diluição dos limites entre as artes e os gêneros, de códigos inéditos e marcados pela diversidade de temas, técnicas e matérias, essa relação tende a radicalizar-se com o eclipse da obra como dado autônomo, auto referencial, e com sua disseminação em todo o campo social. Processo que traz em si a interrogação sobre o conceito e as finalidades da arte, questões presentes na própria externalidade da linguagem artística, e não mais “por trás do artista”, como anunciara Pedrosa. Daí, talvez, a dificuldade de situar e avaliar criticamente a produção atual, sem descartar, contudo, o julgamento e a necessária mediação crítica entre o caráter singular das produções e seu sentido coletivo: a presença do artista na esfera da crítica indica uma outra relação com a avaliação judicativa.

A mediação crítica do curador, agente que se afirma nos anos 60, participa de um quadro de redefinições de categorias artísticas, estéticas e históricas e, assim, entre o conhecer e o julgar, funcionando, segundo Harald Szeemann, como “um mediador de intenções”. O trabalho curatorial combina, na esfera da visualidade, um frágil campo de associações entre as obras e o discurso, produzindo, como diz Cocchiarale, “questões, quase sempre extra-estéticas, temáticas, que emprestem sentido, ainda que provisório, à dispersão aparente em que nos encontramos”.¹⁶

Com a expansão, em termos mundiais, do meio de arte e a prevalência do contexto de apresentação, quer seja nas ações coletivas, exposições individuais ou temáticas, há um sensível deslocamento da circulação da crítica dos meios de comunicação para os catálogos, livros monográficos e revistas especializadas. Nas décadas de 1950, 1960 e mesmo nos anos 70, a crítica era exercida, essencialmente, em jornais % os quais, por questões inerentes aos sistemas produtivos dos meios de comunicação, já não mais possuem igual significação social.

Em recente entrevista com o artista Carlos Zilio para a revista *Artes&Ensaio*s, perguntei-lhe sobre as mudanças, e se mudanças havia, de sua atitude em relação à

¹⁴ PEDROSA, 1968. Reed. in: Aracy Amaral (Org.) *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975 e in: Glória Ferreira (Org.). op. cit.

¹⁵ PEDROSA, 1966. Reed. in: Aracy Amaral (Org.) *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975 e in: Glória Ferreira (Org.). op. cit.

¹⁶ COCCHIARALE, 1997. Reed. in: Glória Ferreira (org.). op. cit.

crítica, tendo em vista seu texto publicado na revista *Malastres*, em outubro de 1975, em que ele afirma:

*Se, tradicionalmente, o artista encontrava na mudez ou no subjetivismo a melhor forma para situar o seu trabalho, deixando ao crítico a tarefa de conceituá-lo, hoje esta posição não encontra mais sustentação. Uma atitude de ação substitui globalmente a de contemplação.*¹⁷

Esse texto fazia parte da proposta da *Malasartes* de convidar, a cada número, um artista para apresentar sua exposição, visual e conceitualmente, como contribuição à transformação da leitura de arte vigente no país. Zilio assinala, ainda, que sua exposição não pretendia ser o resultado da disposição de trabalhos nas paredes de uma sala: “Ela obedece a um projeto de intervenção crítica no circuito de arte e a partir deste ponto é que o espectador deve procurar realizar sua leitura”.

Voltando à questão para *Arte&Ensaio*s, Zilio menciona sua relativa desvinculação “de uma certa relação política no interior do sistema da arte” e a passagem a uma relação com a crítica mais permeada pela amizade etc. do que uma relação que apontasse para uma crítica de juízo.

O dado histórico a ser destacado é o fato de na época esse texto ter sido comentado, na crítica à sua exposição, por Frederico Moraes em *O Globo*, Roberto Pontual no *Jornal do Brasil*, Jayme Mauricio na *Última Hora*, e Ronaldo Brito no *Opinião*. Em entrevista a Ronaldo Brito, por exemplo, Zilio se refere à mudança de comportamento do artista relacionada a seu estatuto social: “uma dessas formas era a sua falta de visão crítica e raciocínio discursivo”.¹⁸

Ora, essa recepção crítica é inimaginável nos dias de hoje dada a forte diminuição de colunas de críticos nos jornais. O que indica mutações na própria crítica, mudanças dos meios, mas também do posicionamento do artista, com outra “inscrição”/“invasão” nos domínios da crítica.

As mutações dos espaços de veiculação do discurso crítico são decorrentes, em última instância, das transformações das relações produtivas do sistema de arte. Da crítica nos jornais voltada para ampla audiência, e com amplo poder, ou, mais próximo de nós, à acusação de “Paranóia ou mistificação”, de Monteiro Lobato em relação a Anita Malfatti, ou, ainda, à crítica/divulgação, aos catálogos dirigidos sobretudo ao público especializado, é o próprio estatuto da crítica, sua relação com a produção artística e com a história da arte, que se tem transformado.

Um dos sintomas apontados para a perda da importância do discurso crítico é essa acentuada restrição dos espaços regularmente a ele dedicados na imprensa dirigida ao grande público, hoje substituídos pelo “jornalismo cultural”, e a inflação das assessorias

¹⁷ ZILIO, 1975.

¹⁸ Esses textos foram reeditados no catálogo *Carlos Zilio Arte e Política 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1997.

de imprensa. Como afirma Rainer Rochlitz, mais do que a crítica literária ou cinematográfica, a crítica de arte é um gênero ameaçado, pelo fato de se ter transformado em promoção e de o público ter-se reduzido aos atores do mundo da arte:

*é em nome do consenso implícito desse mundo que o crítico se exprime, e não em nome do grande público nem para esclarecê-lo. É o ponto de vista do artista que o crítico é chamado a adotar, e não o do espectador surpreso ou decepcionado, conquistado ou revoltado.*¹⁹

Sônia Saltzstein alerta igualmente para a perda do universo público e universalista da crítica e seu vínculo mais imediato “às demandas profissionais, setORIZADAS e corporativas, do universo contemporâneo de arte”.²⁰

Questões que, além de ressaltarem a crise da crítica de arte, lançam interrogações sobre seus possíveis papéis hoje. De seus propósitos não só de informar, mas também de orientar o gosto do público em geral e do próprio artista, aos críticos militantes, sobretudo a partir do século XIX, contribuindo para a aceitação das obras inovadoras, ou ainda aos curadores atuais, presenciam-se certamente profundas transformações da crítica.

Fundamental, no entanto, é que nesse processo sejam levados em conta a crescente intelectualização do artista (não necessariamente de teor acadêmico) e o questionamento, pelo viés conceitual, das bases morfológicas e estilísticas da arte, da valorização da forma como princípio interno, enfim, da obra de arte como objeto auto referencial e autônomo. A interrogação sobre o devir da arte como enunciação poética desloca o fazer artístico da produção de objetos para a constituição de uma rede de significações, em que se agenciam dispositivos visuais e discursivos. Situação que exige da atividade crítica não a renúncia ao julgamento, mas a constituição de um espaço de confronto de ideias e disseminação de sentido em face das transformações da arte, de seus novos processos e materializações, talvez como diz Thierry de Duve, como “testemunha”.²¹

Em um contexto em que a história da arte ocidental, escrita a partir dos centros hegemônicos e com pretensões ao universalismo, se vê questionada pelas produções e representações extra ocidentais e pela desconfiança em relação a discursos totalizantes e homogêneos, os campos de intervenção da crítica tornam-se ampliados e incertos. E, como signos de recepção, não deixam de nos interrogar sobre o universo de tessituras entre o texto e a imagem que perpassa a história da arte.

Se as condições de percepção e apreciação do trabalho de arte são indissociáveis dos discursos, convenções e regras implícitas ou explícitas que as regem, a pluralidade de pontos de vista e a singularidade de situações abordadas em diferentes modalidades de circulação da crítica estabelecem novos nexos entre os fatos artísticos e as descrições, avaliações e interpretações. Uma hipótese a ser aventada é a da inscrição da crítica

¹⁹ ROCHLITZ, 2002.

²⁰ SALTSTEIN, 2003. Reed. In: FERREIRA, 2006.

²¹ Ver: DUVE, 1995; DUVE *et al.*, 1998; e OSÓRIO, 2005.

como um dos dados do conceito estourado de “obra” de arte, como colocutor, emprestando sentidos provisórios de sua relação com o coletivo. Crítica como permanente *acontecimento*, cujos critérios estão sempre em questão. Ou talvez, como dizem os jovens críticos do “branco do olho”, exercida até com o corpo em busca de “esgotar prévias formatações” sem perder, contudo, a pretensão à universalidade. Mas uma universalidade que já se dá em contexto de fragmentação do sujeito e, como afirma Valéry, da inerente multiplicidade de acessos oferecida pela obras de arte.

REFERÊNCIAS

- BASBAUM, R. *O artista como curador*. In: *Panorama da arte brasileira*. São Paulo: MAM, 2001.
- COCCHIARALE, F. *Crítica: a palavra em crise*. In: *Panorama da arte brasileira*, São Paulo: MAM, 1997. reed. in: Glória Ferreira (org.). *op. cit.*
- DUVE, T. *Du nom au nous*. Paris: Dis Voir, 1995.
- DUVE, T.; FERREIRA, G.; CARON, M. *Reinterpretar a modernidade*. Entrevista de Thierry De Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron. *Arte&Ensaio*, nº 5, dezembro 1998.
- FERREIRA, G. (Org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FRIED, M. *Art and objecthood*. Artforum, 1967.
- KLEIN, R. *La forme et l'intellegible*. Paris: Gallimard, 1970.
- LEIRNER, N. *Qual o critério?* In: *Jornal da Tarde*, 27 de dezembro de 1967.
- MITCHELL, W. J. T. *Ut Pictura Theoria: la peinture abstraite et la répression du langage*. Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n. 33, outono 1990.
- MOEGLIN-DELCROIX, A. *L'inspiration philosophique de l'art contemporain*. *Revue d'esthétique*, n. 43. Paris: Editions Jean-Paul Michel, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *Jean-Luc Nancy/Chantal Pontbriand, uma conversa*. *Arte&Ensaio*, n. 8, dezembro 2001.
- NEWMAN, B. “Resposta a Clement Greenberg”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar Editor, 1997.
- OSÓRIO, L. C. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- PEDROSA, M. *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*, 26 junho 1966.
- Do porco empalhado aos critérios da crítica*. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1968.
- POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu*. In: *Parachute*, março-abril, 1987.
- ROCHLITZ, R. *Feu la critique*. *Essais sur l'art et la littérature*. Bruxelas: La Lettre volée, 2002.
- SALSTEIN, S. *Transformações na esfera da crítica*. *Ars*, v. 1, n. 1, 2003. reed. in: G. Ferreira, (Org.). *op. cit.*

- SATO, J. (Org.), Rennes, *L'artiste en personne*, 1988. *Anuais do colóquio L'artiste en personne*, realizado pelo Département arts plastiques Université Rennes 2 Haute-Bretagne, 29 e 30 de março de 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Originalité et expression de soi*. in : *Communications*, n. 64, 1997.
- ZILIO, Carlos. *Sem título (texto – primeira individual)*. *Revista Malasartes*, n. 1, set./out./nov. 1975.



GLÓRIA FERREIRA

Doutora em História da Arte pela Sorbonne. Professora colaboradora EBA/UFRJ, é crítica de arte e curadora independente. Entre suas curadorias: *Arte como Questão – Anos 70*, 2007; Luciano Fabro, 1997; Hélio Oiticica e Lygia Clark, 1986. Organizou diversos livros, como *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* (Funarte, 2006); e como coorganizadora as coletâneas *Clement Greenberg e o debate crítico*, 1997, e *Escritos de artistas 1960/1970*, 2006. Dirige a coleção *Arte +*, publicada pela Jorge Zahar Editor.