

JACQUES LEENHARDT



A crítica de arte em ação

Tradução: Daniela Kern

RESUMO

Essa reflexão sobre a crítica de arte parte da divisão tradicional que existe entre as artes da imagem, objetos da crítica, e as técnicas da linguagem postas em ação pelos críticos de arte em sua escritura. O objetivo da crítica sempre foi o de fazer com que essas duas ordens se reencontrassem, objetivo que é justificado pela oposição filosófica entre *sensibilidade* e *entendimento*.

Ao mostrar como a prática artística, pouco a pouco ao longo de sua história no século XX, reaproximou esses dois domínios e fez intervir de maneiras diversas a escritura e o discurso nas próprias obras de arte, a respeito disso acabo por formular uma hipótese limite: e se o trabalho crítico, abandonando parcialmente a ordem da linguagem, se desse os meios de desenvolver um discurso crítico usando os próprios meios da sensibilidade e da imagem? A evolução atual das técnicas torna uma tal utopia quase imaginável!

PALAVRAS-CHAVE

Escritura crítica; Sensibilidade e discurso; Crítica de arte.

A CRÍTICA DE ARTE EM AÇÃO

“Por misericórdia, deixe algo a ser completado pela minha imaginação”.
(Diderot, *Salão de 1763*)

Com essas palavras dirigidas a Boucher, Diderot inaugurava uma nova era na arte e, sobretudo, na relação destinada a se estabelecer entre o público e a arte. Se o artista deve deixar um campo de liberdade à crítica, também deve permitir ao espectador da obra que a faça viver em si mesmo, que faça viver através dele a obra que lhe é proposta. Assim, a abertura de um horizonte se torna uma das definições da obra e redesenha, desse modo, o conjunto das relações constitutivas da arte, na medida em que este é o que se tece em torno da noção de obra.

É diante de tal contexto que se pode hoje colocar a questão da obra, que consideraremos aqui, então, menos como um objeto, resultado acabado e fechado de um trabalho, do que à maneira de um processo provisoriamente concluído. É preciso notar ainda que, sob essa perspectiva, não seria exageradamente paradoxal afirmar que esse processo pode não ser concluído e, portanto, pode ter como resultado apenas o nada. Um nada de obra, do ponto de vista da definição tradicional e objetual da obra.

É o que ocorre no caso paradigmático do retrato da *Belle Noiseuse* inventado por Balzac em *Le Chef d'œuvre inconnu*, retrato sobre o qual resta propriamente a dizer, após um trabalho infinito conduzido pelo pintor Frenhofer, apenas o *modus operandi*. Esse quadro não é por isso menos paradigmático, pelo contrário. A obra de Frenhofer se resume na verdade a uma tensão sustentada em direção à significação absoluta, ao preço do nada da obra, tensão que é a ética do artista conduzindo a uma verdadeira autodestruição da imagem, e mesmo do objeto pintado. O quadro *La Belle Noiseuse* permanece, no entanto, uma obra cuja transcendência na cultura é incontestável, mas que pôde chegar até nós apenas transformada em narrativa por Balzac.

A obra de Frenhofer evocada por Balzac tornou-se de algum modo a obra por excelência, aquela que, em sua tensão voltada à perfeição da expressão das sensações e dos sentimentos do artista, pode apenas se reduzir à narrativa de sua busca. Toda concretização visual desse ideal hiperbólico seria apenas um vil objeto se comparada à lava incandescente que ela deveria ter sido. A narrativa balzaquiana mostra ao extremo

que a obra acabada, quando aceita se encarregar dessa devoradora missão de “colocar em prática a verdade”, segundo a definição heideggeriana, pode tão somente expor o *modus operandi* e jamais a própria *opus*.

Desde o momento em que se aceita, no entanto, colocar a questão da obra no âmbito técnico, filosófico, histórico e sociológico de seu *modus operandi*, torna-se indispensável preocupar-se com o papel que ali desempenham os diferentes atores envolvidos. A tarefa é considerável, implicando uma maneira de reescritura de toda a história da arte do ponto de vista daquele que faz obra. Mas esse não será o meu propósito. As instâncias instrumentais e epistemológicas que entram no dispositivo que produz a obra na cultura, sob as limitações de um tempo e de um lugar determinados, são múltiplas. Tomemos, para situar as coisas, um exemplo banal, que nos permitirá revisitar a problemática balzaquiana do *Chef d'œuvre inconnu* situando-nos essencialmente no plano da antinomia que ela revela entre realização da imagem e escritura.

A responsabilidade que assume o **conceito** de uma exposição em relação aos objetos expostos vem chamando a atenção há anos e gera debate. O curador, desde a legendaria exposição de Harald Szeemann *Quand les attitudes deviennent œuvre*, claramente se tornou um personagem central, e desse modo altamente problemático, uma vez que é regularmente acusado de se colocar em evidência em detrimento das obras, de sobrepor a elas um sentido do qual não são necessariamente portadoras, em suma, de instrumentalizá-las em benefício apenas de uma coerência da qual elas não são necessariamente portadoras. Querendo-o ou não, o curador assume sua parte de responsabilidade na existência social da obra. Desde o instante em que a instituição museal (curador, conservador etc.) é parternária da significação, o discurso crítico faz parte integrante da estrutura de institucionalização. O que é novo a esse respeito não é tanto esse papel, pois a consciência que cada um tem a partir de agora de sua importância serviria apenas para criticá-lo.

Reconhecido o papel de intermediário desempenhado pelo crítico entre o artista, a obra e o público, coloca-se a questão das modalidades dessa mediação. Tradicionalmente, o crítico age através da escritura.

Herdeiro distante do antigo tema *ut pictura poesis*, ele foi encarregado por essa tradição da tarefa de apresentar através de palavras o que a pintura apresenta através de traços e de cores, eles próprios retomados em uma forma.

Sob vários pontos de vista, essa limitação provém da tradição das artes liberais em que a divisão dos papéis fora fundada sobre o próprio meio. De um lado o poeta, de outro o pintor. Considerava-se que a escritura, como formalização da linguagem, trazia um complemento de inteligibilidade a um trabalho visual cuja reputação é de escapar à compreensão da maioria. A suposta universalidade do domínio da linguagem garantia o bom fundamento dessa missão que a poesia descritiva devia assumir junto ao público esclarecido. De sua parte a Igreja desenvolvia argumentos opostos, encarregando os

pintores de ilustrar para o povo as verdades teológicas às quais esse último não poderia ter acesso de outro modo.

Ora, com o desenvolvimento do que Benjamin chamou de era da reprodutibilidade técnica da imagem, os pintores deixaram de ser os mestres da imagem e de controlar as regras de seu uso. Tornou-se desde então urgente aprofundar esses mecanismos, ainda que para criticar seu uso. O que frequentemente foi chamado de arte pela arte, que terminou por fazer do ofício do artista o laboratório de todas as técnicas da imagem, levou àquilo que chamaria de uma analítica da pintura e da imagem. Seguiu-se o desenvolvimento de uma verdadeira *semiótica da imagem*, inaugurada pelas vanguardas, que fizeram do trabalho sobre as formas da visualidade uma das principais implicações de suas pesquisas, perturbando profundamente essa divisão do trabalho.

Ela conduziu especialmente a uma tomada de consciência dos mecanismos de produção do sentido na e pela imagem. Proporcionalmente ao desenvolvimento das mídias, e de modo singular na publicidade que desempenha nesse caso o papel principal, a eficácia da transformação em imagem tornou-se um bem desigualmente partilhado. A profissionalização dos ofícios da imagem favoreceu a constituição de um verdadeiro *corpus* de competências, tendo como objeto seus modos de eficácia. A manipulação da imagem, no domínio político assim como no publicitário, resultado da amplificação do campo público da imagem, permitiu aos especialistas que se tornassem os detentores de um saber muito elaborado, tendo como objeto sua instrumentalização e sua manipulação. A semiótica contemporânea da imagem é sua herdeira direta.

Essa evolução, ligada à ascensão do mundo da imagem com máquinas e técnicas da reprodutibilidade não mais somente mecânica, mas eletrônica, criou um novo nicho de competência e, portanto, condições novas de manipulação.

Toda uma parcela da cultura contemporânea, sem que seja necessário lamentar o fato, é confrontada com os resultados dessas evoluções. Músico ou cineasta (sendo estes dois domínios os mais avançados nesse caminho), o artista deve se colocar a questão de saber se produz sua obra para um público limitado, circunscrito, por exemplo, ao nível nacional, ou se visa um público ilimitado, que integra o conjunto das culturas planetárias. Esse questionamento, seja ele legítimo ou não, é novo e depende menos da universalidade dos valores ou dos conteúdos veiculados por sua obra do que das possibilidades técnicas e efeitos especiais que coloca em ação e, por conseguinte, das exigências financeiras disso decorrentes. Uma linguagem universal está prestes a se constituir, ancorada nas características técnicas das linguagens da imagem.

Podemos, contudo, apesar da importância crescente assumida pelos puros efeitos técnicos, sublinhar que os artistas foram os primeiros, da fotografia ao cinema e à publicidade, a desenvolver saberes específicos sobre o que se poderia chamar de uma *retórica da imagem*. Eles se formaram na tematização do aspecto cognitivo da arte em obras orientadas para a crítica da imagem. O último século de fermentação artística de

algum modo realizou, para as artes visuais, o que a retórica, como disciplina acadêmica, havia realizado pela linguagem, de Quintiliano a Fontanier.

Sobre esse percurso acelerado do domínio dos agenciamentos semióticos da imagem, tomemos três balizas: Marcel Duchamp, René Magritte e Lawrence Wiener. Trata-se essencialmente de marcar o retorno da relação entre a palavra e a imagem, e suas consequências tanto sobre a evolução da arte quanto sobre as relações entre crítica e arte.

Se partimos novamente do tema horaciano *ut pictura poesis*, que podemos traduzir, mas não reduzir a uma comparação entre a ordem visual da pintura e a ordem gramatical da poesia, sendo essas duas ordens unidas pela articulação comparativa como (*ut*), podemos seguir uma evolução que conduz e maltrata esses dois universos, conferindo alternativamente ascendência a um e depois ao outro, construindo uma história que abandona o terreno da analogia para explorar formas mais exclusivas da relação. Assim aparece a tentação de reduzir a imagem ao texto, caracterizada pelo aumento do poder dos elementos escritos no próprio interior do quadro, depois a de substituí-la por ele. Está-se próximo então desse quadro representando uma carta geográfica em que cada detalhe é explicitado por um letrado que, multiplicando-se ao infinito, acaba por ocultar o território que parecia desejar descrever.

Constata-se, aliás, que essa evolução retoma duas formas bem distintas: a transformação do texto em imagem pela saturação do espaço plástico em benefício unicamente do texto, entretanto não como texto escrito, ainda legível, figura da escritura, mas texto como conceito de uma obra que se faz ilegível aos sentidos que são constitutivos da sensibilidade, para se dirigir apenas ao intelecto.

De um lado a estratégia adotada por Mallarmé em *Un coup de dé*, que leva o texto a se tornar um objeto visual no espaço, assumindo a página uma função comparável àquela da tela ortogonal, de outro a invasão do espaço plástico por considerações de ordem intelectual, escrita, como é o caso cada vez mais frequente desde Duchamp, depois seu desaparecimento como obra sensível, recebendo apenas o conceito a atenção do “espectador”, como o atesta a obra de Lawrence Wiener. Ben e Kossuth apoiam-se igualmente nesse duplo movimento. A obra de Magritte, ainda que amplamente baseada nos paralogismos do discurso, confere, em contrapartida, pleno direito à imagem, equivalendo-a ao texto. A particularidade de suas obras é justamente jogar muitas vezes, mas não necessariamente sempre, com a co-presença dessas diferentes linguagens e com sua irremediável irredutibilidade, como no famoso *Ceci n'est pas une pipe*.

O fato de o tema *ut pictura poesis* constituir a coluna vertebral da arte ocidental sublinha suficientemente que, para nossa tradição, a relação da imagem com o conceito é uma questão sempre viva, uma vez que jamais se resolve. Como poderia ela ser resolvida, de resto, uma vez que nessa oposição está em jogo a coordenação do sensível

e do inteligível, e que nossa tradição filosófica jamais soube construir de maneira estável uma ligação entre essas entidades desde o momento em que foram distinguidas e nomeadas, e logo irremediavelmente separadas? Esta separação é sem dúvida uma das tragédias do pensamento ocidental, se consideramos que ele ocupou seu tempo na tentativa de costurar as duas bordas dessa ferida, de suturar a grande fenda assim aberta no próprio estar no mundo do homem, e continua a fazê-lo.

A maneira como cada obra de arte visual articula essa questão é singular. A evolução da arte mostrou, no entanto, como lembrei há pouco, que a questão assumiu cada vez mais a forma de uma confrontação das linguagens do que a de uma prática visando apagar o paradoxo ao colocar em ação, na medida em que isso pode ser feito, a ilusão da analogia. Se as vanguardas desse século radicalizaram a irreconciliação é porque nossa sociedade moderna não visa mais oferecer a ilusão de que o *sentido manifesto* e o efeito experimentado são um, mas bem ao contrário, pois sabe desde então que eles são dois. E talvez contrários, ou mesmo contraditórios. A denúncia da ideologia da representação se empenha nessa tomada de consciência.

A consequência lógica dessa excitação epistemológica em torno da questão das relações entre a linguagem dos conceitos e a linguagem das imagens bem poderia, hoje, consistir naquilo que as relações entre artistas e críticos, manipuladores de palavras e manipuladores de imagens encontram como novos registros de expressão. De modo algum é necessário destacar que os artistas plásticos, com cada vez mais frequência, acompanham sua atividade com uma prática da escritura. Poderia parecer presunçoso sugerir que as mesmas causas provocam os mesmos efeitos, não haveria nada de extravagante em imaginar que os críticos se sentem chamados a usar meios de expressão comumente reservados aos artistas plásticos, como foi o caso no final do século XIX quando da exposição das Arts Incohérents. Na linha de mira desse questionamento, encontra-se de fato uma questão de caráter epistemológico: pode uma imagem funcionar, em relação a uma outra imagem, à maneira de um conceito?

Quando Kant, na *Critique de la Raison Pure*, confronta-se com a questão da articulação do conceito e da experiência sensível, ele apela, para resolver a antinomia que ameaça esses dois universos de jamais se reencontrarem, à noção de esquema transcendental. E ao quê o esquema é análogo, persegue Kant, para nos fazer compreender seu pensamento? Ao monograma. Ora, o que caracteriza o monograma é fazer funcionar um texto na linguagem da imagem. No monograma se reencontram e se fundem o sensível e o inteligível. É então na natureza do monograma, como imagem, que reside sua capacidade de superar as irreconciliabilidades dos universos intelectual e sensível. O monograma é uma imagem de um tipo particular, de modo que nela o sentido intelectual satura o que é dado a ver.

Pode-se imaginar que o trabalho crítico consiste precisamente em produzir tais imagens, tais análogos das obras às quais ele se refere? Tradicionalmente o trabalho de

escritura, dividido entre o exercício descritivo e o vaticínio poético, tentava obter esse resultado. No entanto, nada impede de imaginar que o crítico, também ele agindo na escancarada fronteira entre o sensível e o inteligível, possa recorrer aos meios que lhe empresta a imagem.

Uma tal hipótese, aqui somente arriscada, tem apenas a modesta pretensão de abrir ainda uma vez, mas sob uma luz inabitual, o debate sobre o pôr em obra. Porque, enfim, uma vez conscientes das excessivas expectativas que pesam sobre os artistas desde o romantismo alemão, encarregando-os nada menos do que da reconciliação de todas as contradições reveladas, não podemos esquecer que a obra, em sua significação, é o resultado de um conjunto de intervenções que organizam sua produção, sua exibição e sua capacidade de produzir sentido. Os meios pelos quais esse último se manifesta no espaço da cultura são, por natureza, plurais, e as fronteiras disciplinares ali não desempenham papel algum.

Restaria uma questão, em se admitindo os princípios aqui deduzidos: o recurso à imagem seria para o crítico a confissão de uma incapacidade de extrair de sua linguagem, a escritura, os efeitos de sentido adequados? O recurso ao registro visual não é chamado a atenuar um déficit do registro metafórico ou poético?

Falando aqui por um lado de experiências pessoais, não sou o melhor situado para julgá-lo. Parece-me, no entanto, que a origem do movimento que pode atrair uma tal mescla de registros remonta diretamente à aporia revelada por Kant. A busca por uma expressividade propriamente “esquemática” implica junto ao filósofo alemão o reconhecimento do poder sintético da imagem, cujo registro metafórico pela linguagem jamais deixa de ser algo provisório. O recurso ao registro visual obedeceria então a uma injunção que encontra sua origem na própria organização das faculdades humanas, a saber, no escoramento, uma na outra, da sensibilidade e da intelecção. Esse escoramento recíproco, do qual a teoria do “esquema” com seu monograma é a ilustração, concederia finalmente um papel determinante, na compreensão, à própria faculdade imagética, à imaginação.



JACQUES LEENHARDT

Filósofo, doutor em Sociologia, diretor de estudos da École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Presidente da Associação Internacional dos Críticos de Arte, é autor de diversas obras, entre elas *Les Amériques Latines em France*, 1992, e *Dans les jardins de Roberto Burle Marx*, 1994.