

Crítica de arte e professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

1. A crítica na tradição moderna

Antes de se tratar das perspectivas da crítica de arte contemporânea, seria preciso fazer a pergunta óbvia e mais geral, isto é, se a noção de crítica com que lidamos hoje é ainda aquela que estamos acostumados a identificar à tradição do pensamento moderno - aquela que tem suas raízes na dúvida metódica de Descartes, que encontra momentos culminantes em Kant, em Hegel e que em Adorno emancipa-se como um gênero especializado da reflexão filosófica, doravante passando a interrogar sistematicamente o destino problemático da arte e da cultura na sociedade moderna. Não é preciso dizer que, sob esse foco abrangente, a noção de crítica pressupõe um sujeito auto-reflexivo, uma vontade cognitiva e uma jurisdição mais ou menos autônoma da atividade reflexiva, a partir da qual o pensamento seria sempre capaz de resistir a coerções externas. Trata-se, então, de interrogar as condições atuais de vigência de uma noção de crítica com essas características - portadora de um empenho cognitivo e dotada de uma capacidade de apreensão do geral, de totalização de seu objeto.

No campo específico da arte, seria o caso saber se na situação atual o que se faz como crítica tem algo da invenção moderna de Baudelaire: a crítica como *experiência*, isto é, *pontualmente* comprometida no processo de constituição do trabalho de arte, percebendo-o através de uma espessura histórica, propugnando, enfim, critérios próprios, autônomos. A julgar pelo atual estado de coisas, a resposta a estas questões tende a ser negativa: a profissionalização e conseqüente atomização cada vez maiores da atuação do crítico, e também a ascendência crescente das grandes instituições e do mercado no agenciamento do espaço público da arte certamente terão reduzido (ou no mínimo deslocado) o campo de intervenção da crítica. Estou partindo, como se vê, de uma idéia genérica de crítica, como conquista incessante de um espaço público de negociação de conflitos, para transportá-la à esfera da arte; nessa instância, a crítica de arte surgiria como atividade capaz de fixar critérios e hierarquias - é tal atividade, ao que tudo indica, que vai aos poucos ruindo, tanto quanto vai ruindo o prestígio da noção de política, e mais longe, a própria idéia de República.

Cumpriria também perguntar a quantas anda a idéia de racionalidade, que aponta para o horizonte material, operativo de uma noção de crítica posta nesses termos -, vale dizer, nos termos de uma práxis. Como ensina a história da filosofia, o modo de operar auto-reflexivo é um exercício crítico estirado a um

ponto extremo, cujo proceder obedeceria sempre a um princípio superior de racionalidade. A utopia moderna era a de que esse exercício crítico, motivado pelo fim supremo da racionalidade, seria sempre capaz de retificar os desvios irracionais de uma natureza resistente à cultura, de firmar-se como um instrumento metódico pelo qual o sujeito moderno poderia alcançar a universalidade, ou a uma Razão que realizaria os fins da condição humana, para além do entrelaço cego dos interesses particulares.

Reponho em questão junto à noção de crítica a idéia de racionalidade porque não se pode evitar de pensar na imagem ultra-profissionalizada do curador contemporâneo - tal como emana, por exemplo, do mundo da arte norte-americano - como a realização suprema de uma idéia de racionalidade, já que é nele, ou melhor é na perfeita assimilação do trabalho desse curador à dinâmica das instituições, que a atuação da crítica se cumpriria de modo absolutamente imanente à instituição. Ou seja, compreendida dessa maneira, a figura do curador teria finalmente realizado a totalidade projetada pela Razão moderna, consumado uma racionalidade imanente, uma vez que sua prática se alojará agora no interior da própria produção artística, desenvolvendo-se no mesmo tempo e espaço que ela, e doravante avocando a si a tarefa total do teórico, do historiador, do crítico, do “animador cultural” e do artista.

Pode-se argumentar que o projeto histórico do Iluminismo já vinha dilacerado por contradições de origem, que a Razão sempre portou a possibilidade de desenvolver-se como uma ideologia de racionalidade obediente apenas a seus próprios fins, que estas contradições, enfim, são as mesmas que se ligam à emergência da sociedade industrial moderna, e que de resto são elas que historicamente asseguraram a produtividade dialética da idéia. Mas mesmo que a noção de crítica vislumbrada por Baudelaire já carregasse em seu núcleo mais interno as ambigüidades que a Razão moderna carregaria no curso de seu desenvolvimento histórico, isto não impedia que essa crítica preservasse um sentido normativo ou que fosse motivada por um empenho cognitivo. Considero a prova maior desse empenho cognitivo o apreço de Baudelaire pela noção de *experiência*.

O que encanta nessa crítica é, precisamente, sua percepção contraditória da vida moderna; pensemos, por exemplo, no sentimento dúbio que o poeta nutria pelos “burgueses”¹, vistos alternadamente como vetor de transformação social ou protagonistas vitoriosos de um malsinado processo histórico, que levava à ruína do gosto e que subordinava as exigências mais elevadas do espírito à faina vulgar da busca do lucro. Fica claro, então, que essa percepção sensível às contradições da vida moderna apenas confirma a disposição de Baudelaire para acolher o presente instável e processual da *experiência*.

Ora, parece cada vez mais difícil, na situação contemporânea, a vigência dessa dimensão da experiência, ao menos nos termos aos quais até aqui estivemos acostumados (mesmo que se considere que ela é portadora de uma

1. CHARLES
BAUDELAIRE.
“Aos burgueses”.
In Poesia e prosa.
Rio de Janeiro, Editora
Nova Aguilar, 1995,
p. 671.

fratura de origem, dada a possibilidade permanente de sua subordinação a uma racionalidade extrínseca e alienante). Talvez um exemplo desse dilema que aflige a sensibilidade contemporânea possa ser encontrado na pintura de Anselm Kieffer, cuja materialidade acabrunhante oscila entre o auto-cumprimento pela eficiência da cenografia e a experiência melancólica de um adeus à espessura da história.

É neste ponto que a questão inicial volta a se impor, agora em outros termos: a crítica que fazemos hoje ainda é portadora de algum teor de experiência (ao menos no sentido de não ser meramente mimética em face do sistema da arte, de revelar alguma possibilidade cognitiva), de algum sentido normativo? Não se encontra ela o tempo todo coagida por uma racionalidade institucional que se manifesta como realização perfeita mas invertida da Razão moderna?² E por sua vez tal racionalidade - mais que nunca protagonista central nos discursos de administradores, políticos e empresários do mundo contemporâneo - não tende a se apresentar hoje absolutamente descolada dos critérios normativos que a crítica sempre lhe fornecera?

2. A presença da crítica na constituição de um espaço público da arte

É verdade que o trabalho de Baudelaire surgia no momento em que a modernidade do século XIX delineava um mundo da cultura com suas leis e modos próprios de funcionamento, um mundo que pela primeira vez projetava-se no espaço público, que se recortava de maneira relativamente autônoma no interior da vida social. Foi nesse contexto que a atividade da crítica firmou-se com um estatuto cultural todo próprio, aí se cristalizou como gênero, sistematizou-se, franqueou-se ao domínio dos iniciados e principiou a atrair e influenciar um universo anônimo de leitores.

Mais do que isso, nessa época a atividade crítica se disseminou como força decisiva de transformação, irradiando uma idéia de militância cultural para além do nicho especializado da crítica de ofício, estimulando manifestos, plataformas e reflexões de artistas e poetas, contribuindo enfim para a precipitação daquilo a que já me referi como o espaço público da arte. O fato é que a modernidade do século XIX, além de ter sido de ponta a ponta insuflada por um generalizado espírito crítico, terá criado o sujeito e o objeto da crítica entendida como atividade autônoma e aberta ao escrutínio público. Desse modo, ao mesmo tempo em que a crítica se tornava mais e mais apta a deslindar a linguagem e o modo específico de desenvolvimento da esfera da arte, ia assumindo a tarefa de confrontar os trabalhos permanentemente àquele espaço público, e assim de elaborar os critérios de inserção social desses trabalhos.

Neste ponto lembro o óbvio: o surgimento da arte moderna está indissociavelmente ligado ao vicejamento desse pulso crítico. Não por acaso, a tábu-

2. Nos termos formulados por OTÍLIA B. FIORI ARANTES em "Arquitura nova antigamente: O que fazer?". In *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 87.

la rasa da tradição constituiu um procedimento-chave dos movimentos de renovação artística pelo menos desde o impressionismo, e foi graças ao dadaísmo e ao surrealismo que pudemos atinar para o sentido político emancipatório que a prática da crítica poderia ter quando experimentada num grau extremo, isto é, como negação. Foi a partir desses dois movimentos, diga-se de passagem (e é claro, das novas condições culturais precipitadas pela modernidade), que nos tornamos aptos a perceber criticamente toda a história da arte precedente como uma “instituição”, que pudemos exercer a crítica da própria instituição-arte, e que aprendemos, afinal, o procedimento da crítica permanente da própria crítica, implicando esta a afirmação de um sujeito reflexivo emancipado mas que não cessaria de submergir na esmagadora processualidade do mundo, de se colocar em xeque e auto-desmistificar. Com esses gestos contundentes a arte moderna despedia-se do gênio romântico e firmava sua verve realista.

Dessa maneira, a possibilidade da cultura de interrogar permanentemente seus fins, possibilidade inscrita na idéia da crítica permanente de uma instituição-arte, mantém-se como a grande invenção da vanguarda moderna. É preciso admitir que tal invenção, como se disse, constituiria o cerne de todos os impasses da modernidade, já que ao mesmo tempo em que se radicalizava a premissa da autonomia da arte (como único reduto, na cultura industrial moderna, que convidava à experiência de uma subjetividade inconformista), engendrava-se continuamente a institucionalização precoce de cada gesto de insubordinação, conforme, de resto, a nova racionalidade que passava a envolver todos os setores da vida social..

Todavia, a despeito de ter conduzido a impasses e a contradições que ainda repercutem no presente, não se pode deixar de reconhecer que tal procedimento constituiu um instrumento privilegiado de auto-compreensão (tanto do trabalho de arte como da crítica de arte) que todo um período construiu para si, e que a meu ver permanece ainda válido para a produção artística e intelectual. Afinal, graças ao gesto insubordinado da dúvida sistemática e aguerrida, da ruptura ou da negação, que são poderosas operações críticas, cada trabalho de arte, cada empreendimento crítico teve, doravante (e num mundo progressivamente mais institucionalizado), a possibilidade de subitamente reverter um jogo de cartas marcadas e burlar a dinâmica insidiosa da institucionalização, mesmo mantendo-se sob os efeitos desta. Para citar um exemplo bastante conhecido dos mecanismos dessa meta-crítica no terreno da arte, tome-se a trajetória de Picasso. Não são os aparentes “recuos” e “auto-recuperações” que permeiam a obra do pintor, e afinal a sem-cerimônia com que ele sistematicamente “revisitou” sua própria pintura e a história da arte, uma estratégia de auto-compreensão do trabalho, ardilosa e corrosiva, pela qual Picasso, ao mesmo tempo que criticava o fetiche do mercado, preservava sua autonomia, uma reserva de desfrute subjetivo, libidinal, que dispensava pudor e elegância formal ao ostentar a

linguagem objetiva do mercado e da instituição-arte?

Desdobra-se assim a noção de crítica para a de auto-compreensão³ e neste ponto é preciso defini-la melhor, examinar sua contribuição à atividade crítica. De saída, parece-me que por meio da noção de crítica como auto-compreensão é possível vislumbrar uma crítica não apenas capaz de denunciar os múltiplos enquadramentos ideológicos que se cravam sobre a produção cultural contemporânea, mas de lidar com eles e de discernir e redirecionar continuamente o próprio modo de funcionamento no interior deles.

Trata-se de discutir como e em que condições seria possível recuperar a eficácia dessa extraordinária invenção moderna, dessa vontade de auto-compreensão, por meio da qual a produção artística e intelectual metabolizaria e ultrapassaria, digamos assim, a lógica do mercado. Cabe decerto perguntar: como afinal isto poderia se dar - isto é, como a crítica poderia resistir aos imperativos da instituição, ao mesmo tempo estando “dentro” dela, isto é, reconhecendo nela, a despeito de tudo - e até segunda ordem - uma via possível para o debate público da arte, para o agenciamento social do trabalho de arte? Que é possível exercer tal crítica “de dentro” da instituição não há dúvida, porque de outro modo não estaríamos aqui, tampouco pressupondo certos elementos de consenso entre nós, elementos que nos levam a julgar que, enquanto instância coletiva, conhecemos razoavelmente bem uma situação e que podemos mudá-la conforme forjemos os instrumentos adequados para tanto – tal é a premissa deste debate. A questão é saber flagrar o momento em que o “estar dentro” pode subitamente suscitar um gesto de auto-compreensão, de modo que este permita absorver e ressemantizar as demandas da instituição. De qualquer maneira, a condição primeira de possibilidade para que o exercício crítico aspire a alguma eficácia demonstra-se, de fato, esse “estar dentro”.

3. A crítica na situação contemporânea

Voltando então à questão: o que se mantém e o que se inviabiliza daquele sentido de crítica na situação contemporânea? Qual a possibilidade de intervenção da crítica no cerrado sistema institucional da produção contemporânea, sistema ao qual ela própria não deixa de pagar seus tributos? Parece evidente que uma noção de crítica nos termos mencionados encontra cada vez mais dificuldade para se realizar na atualidade. É bem sabido que a década de 1980 assinala o início de um processo de transformação profunda no sentido geral da atividade crítica. Tal transformação dar-se-ia, de resto, na esteira de todas as mudanças econômicas, sociais e políticas desde então em curso: a distensão das polaridades ideológicas do mundo ocidental (resultando na projeção dos EUA como potência hegemônica), a paulatina desmobilização institucional dos grandes discursos de oposição política (de partidos, movimentos sindicais,

3. Remeto ao texto de PETER BÜRGER. *The theory of the avant-garde*. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1984, especialmente à segunda parte do capítulo II, intitulada “The avant-garde as the self-criticism of art in bourgeois society”, p. 20-34.

movimentos feministas, movimentos reivindicatórios de jovens - todos, bem ou mal, voltados ao projeto de uma vida pública), a emergência de movimentos pontuais e violentos de descompressão social, dos quais até agora não se sabe se são um fenômeno de mudança ou, inversamente, de confirmação soturna do *status quo*, indicando a decomposição de toda possibilidade de pacto social, e sobretudo a presença crescente do mercado como novo paradigma de bem-estar social.

Paralelamente ao desprestígio crescente da política, a palavra de ordem mais ouvida das décadas de 1980 e 90 passou a ser adaptação; aos poucos e por toda parte foi se desacreditando o potencial transformador com que se costumava em outros tempos creditar a angústia e a negação, e se incentivando o advento de uma subjetividade voltada ao cultivo da auto-estima a qualquer preço e à busca da aceitação social, com o que prosperaram psicologias direcionadas à adaptação, bem como sentimentos corporativos, anti-republicanos. O mal-estar, a ruptura e o protesto implicados na prática política doravante levantavam suspeita de fraqueza e ressentimento, ou de incapacidade para sobreviver às exigências seletivas de uma ordem nova e mais perfeita, nas aparências essencialmente voltada ao indivíduo.

Do ponto de vista da arte, tudo indica que vimos experimentando, desde então, uma modificação profunda no *lugar da crítica*, que emancipou-se do horizonte (bem ou mal) público e universalista da produção acadêmica e da produção intelectual em geral, para vincular-se mais imediatamente às demandas profissionais, setorializadas e corporativas, do universo das instituições contemporâneas de arte. Ao que parece, o contexto contemporâneo deixou morrer de inanição o programa moderno de um espaço público da arte, substituído pelas demandas cada vez mais tópicas tanto da produção artística como da crítica. É notável, por exemplo, que grande parte dos ensaios produzidos sobre arte contemporânea no meio internacional nas duas últimas décadas tenha surgido em catálogos de exposições, subordinados portanto ao calendário das instituições, com seus interesses corporativos, mercadológicos, empresariais, e não ligados a iniciativas acadêmicas ou estritamente editoriais.

É inquietante que a maior parte desses textos demonstre cada vez menos interesse não só pelo passado remoto da arte moderna, mas também pelo passado recente desta, que não se interesse em confrontar trabalhos contemporâneos com certas referências históricas da modernidade, de modo a revelar uma capacidade interpretativa mais generosa e algum esforço de síntese. Fatos como estes sinalizam que terá se obliterado para a crítica contemporânea a perspectiva de operar segundo projetos de longo prazo, isto é, projetos capazes de se desenvolver de modo mais independente em face do calendário de grandes museus, centros culturais e galerias, em face da racionalidade administrativa e econômica com que essas instituições devem operar, o que certamente impõe rapidez e ecletismo intelectual ao trabalho do crítico-curador-teórico-historiador

da arte (eventualmente, também artista).

Nesse sentido, a tendência da crítica é ir se confundindo cada vez mais com a produção artística, assimilando, como seus, interesses e motivações que eram só da produção, buscando apresentar-se como uma modalidade da própria arte, reclamando um domínio morfológico e estilístico análogo ao dos trabalhos, desenvolvendo-se mesmo paralelamente a eles – embora devendo sempre recorrer ao procedimento da colagem, à citação desenvolva de uma heterogeneidade de saberes, ao comentário inevitavelmente tardio e epidérmico da reflexão que se processa no núcleo interno de outras disciplinas, historicamente consolidadas. Assim, vão se apagando as fronteiras que separavam o processo de constituição do trabalho de arte do processo de constituição do trabalho da crítica, e refluindo a idéia de que a reflexão crítica pressupõe necessariamente a possibilidade do passo dado para trás, da reflexividade, a possibilidade da negação, do momento provisório de dúvida.

O curioso é que com essa quase justaposição entre a esfera da crítica e a da arte, assistimos a uma aparente ultrapolitização tanto do trabalho de arte como da crítica. Pois de ambos os lados ganha prestígio a idéia de uma imersão imediata no território da cultura (uma imersão positiva, sem reflexividade, é preciso dizer, quase uma adesão), sem a mediação da forma, miseravelmente rebaixada, aliás, à condição de instrumento ideológico do totalitarismo modernista. Frequentemente o que se vê, entretanto, é que a renúncia à busca de uma nova compreensão da forma, ou de novas possibilidades de formalização, tem empurrado o trabalho de arte e a crítica a um atoleiro de historicismos, sem que se possa dizer que em alguma medida estejam operando a partir de uma perspectiva materialista da história, ao menos no sentido legado pela tradição marxista do século XX. Ao contrário, a percepção dos problemas da cultura vai sendo desmaterializada, colonizada em categorias e essencialismos diversos.

Penso, a esse respeito, numa frase de Godard que li em algum lugar há tempos atrás, e que dizia mais ou menos o seguinte: a cultura é a norma, a arte, a exceção. Pois bem, o que tem ocorrido é, precisamente, que só vemos “norma” por toda a parte, que presenciamos o preenchimento ruidoso daquele momento de suspensão, daquele momento auto-reflexivo que imunizava, por assim dizer, o trabalho artístico e intelectual contra o tipo de racionalidade instrumental que permeia o mundo da cultura. A meu ver, trata-se de resgatar a possibilidade desse momento auto-reflexivo, que é a condição para o exercício da auto-compreensão, única via pela qual parece possível manter uma posição *relativamente* emancipada no interior do sistema da arte contemporâneo.

* Este texto foi apresentado em 28 de maio de 1999 no seminário internacional “De Baudelaire à crítica contemporânea”, organizado por Ileana Pradilla e Paulo Reis para a Funarte (Fundação Nacional das Artes), no Rio de Janeiro.