

.18

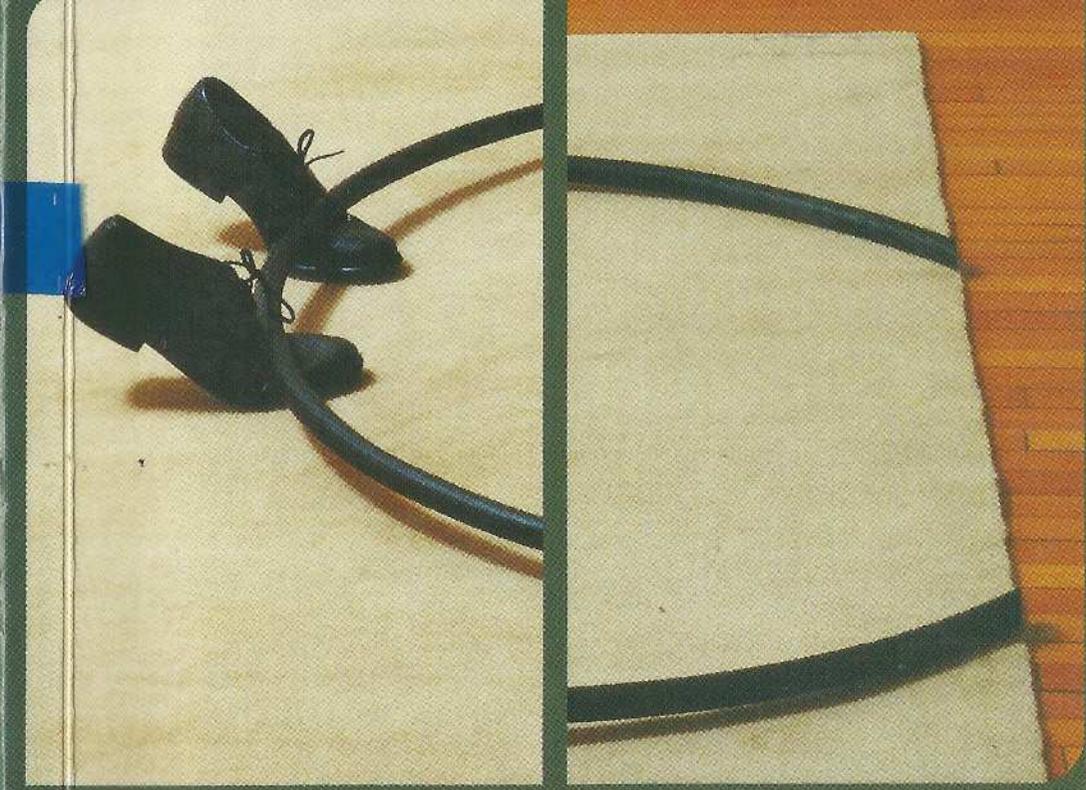
Z

razões da crítica

LUIZ CAMILLO OSORIO

arte.

JORGE zahar EDITOR





fotografia de Wilton Monte

Waltercio Caldas

A emoção estética

ferro pintado e sapatos sobre tapete, 1977

15 x 300 x 300cm

razões da crítica

coleção **arte**,
direção: Glória Ferreira

[+] **Razões da crítica**
Luiz Camillo Osorio

[+] **Local/global: Arte em trânsito**
Moacir dos Anjos

[+] **O legado dos anos 60 e 70**
Ligia Canongia

próximos lançamentos

[+] **Objeto / arte contemporânea**
Fernando Cocchiarale

[+] **A condição do artista atualmente**
Ricardo Basbaum

[+] **Arte conceitual**
Cristina Freire

LUIZ CAMILLO OSORIO

razões da crítica

JORGE **zahr** EDITOR
RIO DE JANEIRO

Copyright © 2005, Luiz Camillo Osorio

Copyright desta edição © 2005:
Jorge Zahar Editor Ltda.
rua México 31 sobreloja
20031-144 Rio de Janeiro, RJ
tel.: (21) 2240-0226 / fax: (21) 2262-5123
e-mail: jze@zahar.com.br
site: www.zahar.com.br

Todos os direitos reservados.

A reprodução não-autorizada desta publicação, no todo
ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

PR001229581

Preparação de originais: Clarice Zahar
Revisão tipográfica: Ana Maria Grilo e Henrique Tarnapolski

Capa: Dupla Design

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

O229r Osorio, Luiz Camillo, 1939-
Razões da crítica / Luiz Camillo Osorio. — Rio de Janeiro:
Jorge Zahar Ed., 2005.

(Arte+)

ISBN 85-7110-879-X

1. Crítica de arte. 2. Estética. I. Título. II. Série.

05-2623

CDD 701.18

CDU 7.072.3"196/197"

Introdução	[7]
Crítica: fronteiras e interseções	[10]
Crítica e estética em Kant: de volta ao começo	[20]
A arte como crítica e a crítica como arte	[32]
O lugar do juízo (e da crítica) na arte contemporânea	[42]
A crítica genética e as transformações da arte	[53]
<i>Referências e fontes</i>	[65]
<i>Sugestões de leitura</i>	[69]

há coisas de sobra que não se dizem
há coisas que sobram no que se diz
nossa miséria é uma alegria de palavras?

Marcos Siscar

Introdução

ESTE LIVRO PRETENDE pôr em discussão o papel e os lugares da crítica na atualidade. É evidente o encolhimento da crítica jornalística nas últimas décadas, mas por que isto se deu? A redução de espaço é um problema exclusivo da crítica? Por que concentrar sua discussão na perda de um veículo? Que outras formas de circulação, para além dos jornais, ganhou a reflexão sobre arte? Como se transformou, nestas últimas décadas, a escrita da crítica e sua maneira de dialogar com os processos de criação? Como as obras chamam o público para o interior de seu campo de sentido, e como a crítica atua neste processo? A presença freqüente dos artistas nas universidades não seria uma aproximação da criação à crítica, e não um afastamento? Atuando em jornal e na universidade, sinto

que essa discussão não pode ser deixada de lado em nome de uma nostalgia estéril.

O que mais se ouve (falo do meio das artes visuais) é “como era boa a época de Mário Pedrosa”!!! Independentemente de ser ele a maior referência intelectual e ética da crítica no Brasil, ficar nesta nostalgia não ajuda em nada, e é urgente pensar sobre seus desdobramentos contemporâneos. Creio que há hoje no Brasil uma discussão sobre arte bastante intensa e autores qualificados atuando em museus, curadorias, universidades e, inclusive, na imprensa.

O meio de arte é bastante democrático do ponto de vista das múltiplas possibilidades de ser das obras. A pluralidade é a regra. Há de tudo em um museu. Isto é extremamente fértil e razão maior para a necessidade da crítica e do juízo. Por outro lado, é também um meio atravessado por hierarquias, no qual o artista e sua criatividade indiscutível podem tudo, mas limitam constantemente a presença do outro, do público não-especializado. Limitam no sentido de evitarem muitas vezes romper com procedimentos poéticos já aceitos pelo mercado e instituições. Seja no Brasil, seja no exterior, há uma repetição de nomes e processos criativos um tanto redutores. Não há fórmula para enfrentar esses vícios do circuito. Evidentemente, muitos desses artistas são de qualidade indiscutível. O problema é a criação de modelos poéticos que se propagam e padronizam a criação, e isto pede *mais* crítica, não menos. O papel

da crítica não é criar polêmica, mas procurar espaço para o confronto de idéias e a disseminação de sentidos para as obras de arte.

Percebo um misto de arrogância e defesa de território embutido nessa nostalgia que insiste no fim da crítica. A crise da crítica ressoa na crise da política, de um espaço comum, múltiplo e pautado pelas diferenças, onde se negociam expectativas e anseios. É como se as obras, em nome de uma falsa liberdade, não fossem mais passíveis de ser julgadas. Não havendo mais nada a ser julgado, tudo é possível e ninguém deve ficar ditando regras. É justamente contra esse tipo de reducionismo que devemos defender a crítica, contra essa vinculação entre julgar e condenar ou enquadrar. Há que se julgar justamente porque não temos mais nenhuma certeza *a priori* sobre como uma obra cria sentido. Julgamos em nome do dissenso, e não do consenso. Julgar implica diferenciar, produzir diferenças. Há também que se defender a crítica em favor de uma liberdade experimental que quer a arte sempre comprometida com o desconhecido e o surpreendente. A invenção da liberdade no século XVIII é o solo comum da política, da arte e da crítica modernas.

Para discutir as razões da crítica e a responsabilidade do juízo irei me apropriar de alguns textos de história da arte e de filosofia, sem me prender à letra dos textos, mas sim à possibilidade de usá-los para pensar a nossa época, seus impasses e singularidades.

A filosofia de Kant, por ser o ato inaugural da estética moderna e da noção de crítica, será uma referência fundamental. O próprio título deste livro é em sua homenagem. Enfim, quero crer que a crítica segue se diversificando, assumindo-se como parte integrante e constituinte do processo de criação e de disseminação de sentido, ganhando novas articulações e espaços – do museu à universidade, passando por toda uma possível renovação através das mídias eletrônicas – e assim repensando seu estatuto. Esse é o objetivo: discutir a razão de ser da crítica, mesmo que, ao fim, não cheguemos a conclusão nenhuma. Vale a discussão, “a conversa infinita”.

Crítica: fronteiras e interseções

Muito tem sido dito sobre a crise da crítica. Com a diluição dos jornais e a pouca reverberação da produção universitária, é razoável que se tema pelo seu futuro. Esse recuo está relacionado à pulverização do público e ao sentimento de total desabrigo e desorientação diante da arte contemporânea. Pressionada entre a desinformação generalizada e o isolamento provocado pela linguagem especializada, a crítica parece ter perdido o território comum da discussão pública – determinante para o seu nascimento.

No fundo, o que tem que ser observado é que há uma relação direta entre a crise da crítica e a da polí-

tica, ambas atividades voltadas para o debate, para a pluralidade de vozes e o vir a ser indefinido da arte e do mundo, cabendo a nós reinventarmos os seus espaços e formas de atuação. A crítica será vista aqui tanto como uma atividade específica dentro do circuito de arte que produz e dissemina sentidos para as obras, como também um exercício comum que põe as obras em questão ao pôr-se a si e ao mundo em questão. Toda recepção é uma forma de crítica. Ou seja, ela é simultaneamente especializada e não-especializada, uma não vive sem a outra. Todos que visitam uma exposição ou lêem uma crítica acabam por ter que julgar por si e avaliar a adequação entre sentimentos e palavras. Desta forma, se há uma crise da crítica jornalística, não se pode perder de vista a necessidade do discernimento, a responsabilidade do diálogo e da negociação de sentidos associados ao exercício crítico, independentemente de onde e como ele se realize.

Seria o caso, também, de nos perguntarmos se há, nos tempos atuais, alguma disposição favorável a transformar aquele sentimento de desorientação em exercício reflexivo. Uma forma negativa de responder à desorientação é rejeitar tudo o que é visto nas galerias e museus de arte contemporânea. Este desprezo alimenta o clima antiintelectual vigente que me parece, além de politicamente perigoso, um retrocesso civilizatório. Não se trata de querer inverter esta lógica e reclamar por uma aprovação irresponsável de tudo o que se vê. O que se pede é o exercício do juízo e a

liberdade de manifestação e dissenso. Quando a desorientação se faz uma questão para o pensamento e a disposição para julgar afirma nosso compromisso com o mundo, abrem-se novos horizontes de sentido. A crítica é a salvaguarda da desorientação.

Soma-se a isto o fato de a própria arte muitas vezes tornar-se refém do dilema – que a meu ver é um falso dilema – entre se adaptar à lógica do espetáculo ou se fechar na auto-referencialidade segregadora. Não nutro, todavia, nenhuma nostalgia pelo passado. Reconhecer a crise e as hesitações de nossa época tem como objetivo estar à altura dos desafios do presente. Esta discussão sobre a crítica parte das artes visuais, que é o meu campo de atuação, mas creio não se fechar nesta área de interesse específico, voltando-se para o exercício da crítica e seus desdobramentos conceituais e políticos.

Vivemos hoje um momento de abertura de horizontes com a multiplicação de canais de informação. A quantidade e a variedade, todavia, não necessariamente significam potência, e cabe à arte encontrar seus meios de realização e inserção no mundo, buscando a reverberação possível e/ou desejável. É ultrapassando a dicotomia entre espetáculo e isolamento que a arte tem produzido seus melhores resultados. O cinema e a música são aqui exemplos a serem pensados. Da sua parte, cabe à crítica saber circular entre territórios distintos, confundindo suas fronteiras e abrindo novos atalhos. Se o jornal é um espaço em

crise diante da especialidade requerida pelos jogos de linguagem da arte contemporânea, é fundamental, por um lado, abrir novos espaços de reflexão, por outro, experimentar uma escrita mais ligeira, mas não por isto banal, que crie novas interlocuções com o público anônimo e plural que ainda não substituiu o jornal diário. É função primordial da crítica procurar compreender as transformações da arte, seus novos processos e materializações, dando voz a manifestações poéticas ainda indefinidas e hesitantes.

Se a arte tem mudado radicalmente, desde pelo menos a década de 1960, seja do ponto de vista dos procedimentos, seja das expectativas de recepção, é fundamental que a crítica também se ponha em questão, redefina seus métodos, interesses e formas de disseminação pública. Sem negar a crise, mas tampouco sem se entregar ao conformismo que torna toda e qualquer produção crítica ou teórica indiscriminadamente dispensável. Esse conformismo pode assumir tanto uma postura irresponsável, típica de um jornalismo divertido, mas banal, quanto um tom *blasé* e cínico, muito freqüente entre artistas, que dá de ombros ao isolamento público da arte. Cabe à crítica, acima de tudo, responder às demandas de sua época, adaptando-se sem maiores temores e com um mínimo de ousadia, aos espaços que lhe são concedidos, procurando abrir e disseminar, de dentro destas regiões de ressonância, novos espaços de produção e circulação para a arte.

A incerteza ontológica da arte contemporânea, a oscilação constante entre ser e não-ser arte, implica uma outra relação entre crítica e obra, entre crítica e público, que nos obriga a repensar o próprio estatuto da crítica. Coisas que não necessariamente são a obra, ou que tradicionalmente foram tomadas como independentes da obra – a saber, os textos de artista, a documentação, os registros etc. – passam a reverberar nos seus processos de sentido, fazendo muitas vezes confluir processo e obra. O que se almeja para a crítica é que ela se reinvente como um canal de disseminação pública da arte e de suas questões mais urgentes. Mudando as formas de arte, transformam-se também seus modos de exposição.

Um dos desdobramentos da crítica, em que não me deterei aqui, mas que não poderia deixar de mencionar, é a atividade curatorial, explorando no próprio espaço do museu novas relações e sentidos para as obras. A transformação do museu, que passou a absorver nas últimas décadas a arte contemporânea, acabou por provocar uma necessária redefinição do seu papel. Para além de uma instância de legitimação histórica, o museu viu-se obrigado a assumir uma função mais política e pedagógica, criando formas de aproximação entre a arte e o público que quebrem a atmosfera cerimoniosa sem perda do elemento educativo. Fazer do museu esse lugar público de confronto com uma atualidade heterogênea e múltipla é um dos desafios do século XXI. Essa relação entre crí-

tica, curadoria e museu, por mais fundamental que seja, foge dos objetivos deste texto, voltado para a reflexão da crítica enquanto exercício judicativo, que se assume como uma aposta no discernimento e na diferença. Como veremos quando tratarmos de Kant, a necessidade de julgar nasce da ausência de critérios *a priori*, e seu resultado, o juízo, não estabelece uma norma, mas procura um sentido que se põe em movimento ao tornar-se público.

Um ponto a ser esclarecido de saída é a imagem convencional da crítica. Para muitos, o crítico não passa de um artista frustrado. Já que não sabe fazer nada, não tem imaginação nem criatividade, sobralhe a crítica, que seria assim um exercício de ressentimento. Ou então temos aquele teórico, meio lunático, meio professor, que divaga na criação de sentidos mirabolantes para as obras analisadas. Por vezes, também, cria-se a imagem do crítico castrador, cuja função seria apenas de ajustar seu conhecimento livresco às obras de modo a decidir o que pode ou não ser feito. É claro que são imagens caricatas, mas elas ainda estão minimamente em voga, ou seja, a figura social da crítica é acima de tudo a de uma fala pernóstica e ressentida.

Compreender o seu estatuto e rever seus meios de atuação é fundamental para se pôr em xeque estas visões redutoras. Caso contrário, de fato, a crítica está superada. Possibilidade esta, o desaparecimento, que não pode sumir do horizonte, que deve estar presente

sempre que decidimos escrever sobre arte. Talvez essa superação possa nos fazer pensar justamente em uma escrita que começa a se perceber criativamente, menos com o caráter de representar um sentido da obra analisada, portanto de ser uma escrita *sobre a obra*, para se assumir de modo mais exploratório, participando do processo aberto de criação de sentido, sendo assim uma escrita *com as obras*. A discussão sobre a noção de crítica genética que se desenvolverá mais à frente pretende dar conta desta mudança de atitude e de posicionamento da crítica, que deverá se refletir no seu tom e na sua recepção.

Um outro aspecto delicado é a relação imediata entre criticar e falar mal. Há que se desconstruir esta equação para se pôr em foco uma função mais positiva, quiçá mais criativa, para a crítica. Não se quer com isto defender uma escrita meramente apologética, nem se neutralizar a veia mais contundente da crítica jornalística. Por sinal, o tom da escrita irá variar muito de acordo com o veículo utilizado. A rapidez do jornal implica uma maior rispidez do texto, não há espaço para grandes divagações e há que se passar o recado. Não se quer anestesiar a contundência da crítica, retirar-lhe um posicionamento e uma parcialidade inexoráveis. Não é este o intuito de tal desconstrução, mas sim alargar os modos de sua recepção. Já uma crítica mais ensaística, na maioria das vezes ligada à universidade, requer uma outra densidade conceitual, que muda o tom da escrita e

visa, evidentemente, um público bem mais especializado e reduzido.

Na verdade, a relação da crítica, especialmente a que ainda atua nos jornais, não deve ser apenas com o público, que quer ver “sangue”, adora uma polêmica, mas também, e principalmente, com as obras, o circuito, a história, enfim, com a arte. Dito de outro modo: a crítica é escrita para o público, mas a serviço da arte. Cabe ao público, assim como ao crítico, inserir-se no espaço de sentido produzido pelas obras e, quando for o caso, apontar limitações. O que se quer garantir é que a crítica esteja sempre atenta às transformações dos meios e das formas de arte, desconfiando das convenções e certezas adquiridas. Essa desconfiança estratégica nos obriga a constantemente pôr em questão nossa posição, nossas maneiras de ver e pensar, tornando-nos mais abertos à experimentação e menos ríspidos diante de certas hesitações poéticas. Afinal, há que se pensar a crítica deslocando-a da posição de *juiz* (maneira tradicional de ver o crítico) para a de *testemunha*, que deve estar atenta aos fatos para poder trazê-los a público.

Obviamente, para se arrojarem na escrita de um texto crítico há que se assumir um mínimo de autoridade (favor não confundir autoridade e autoritarismo). Deve-se estar a par do ambiente artístico, da história da arte, ter fluência diante de uma dada tradição e de um conjunto de “saberes relacionais”. Acima de tudo, deve-se estar disponível frente às exi-

gências das obras, estar familiarizado com um tipo de experiência proposta pela linguagem a ser traduzida, ou melhor, deslocada pelo ajuizamento e escrita da crítica. Apropriando-me de um termo utilizado por Sarat Maharaj, professor e teórico sul-africano radicado em Londres, creio ser a crítica uma forma de *dislocação* das obras, dos possíveis sentidos das obras e de uma dada poética. Com isto quero dizer que a crítica procura dar-lhes uma outra voz e um outro lugar, ou seja, que ela deve assumir-se como um exercício exploratório, que vive uma experiência formal, uma invenção de linguagem e a transpõe ao texto de modo a deslocar-lhe os sentidos.

Não se trata de querer dar à crítica uma potência criativa que rivalize com as obras. São criações distintas e essa diferença não deve ser deixada de lado. São criações que se confundem e se potencializam. Em uma época marcada pela dissolução dos gêneros e das convenções isto é ainda mais evidente. Assumir essa vocação criativa para a crítica implica repensar os modos de ser das próprias obras de arte, sublinhando um inacabamento e uma processualidade que as dotará de um sentido sempre a caminho, fazendo-se junto e através de sua inserção e disseminação no mundo.

Para lançar luz nesta questão apresentada de saída sobre as razões da crítica, creio que um recuo histórico se faz necessário. Voltemos ao momento de fundação do exercício da crítica, ao momento de consti-

tuição de sentido desta palavra e de sua função essencialmente política de viabilizar espaços de dissenso que são onde habitam o comum e o múltiplo. Nesta hora de crise, há que se voltar para o seu momento de emergência ontológica e institucional para rever seus desafios e limites. Neste aspecto, retornaremos a Kant, com o interesse não do especialista na palavra do filósofo, mas do crítico que se depara com as possibilidades de sentido contidas na recepção de uma obra inaugural. No caso, *A crítica da faculdade do juízo, ou Terceira crítica*, onde se definiram, em grande parte, os termos da experiência estética moderna. A responsabilidade de julgar em Kant, e isto é fundamental para a crítica de arte desde sempre, nasce da vivência singular dos fenômenos e das negociações de sentido que se desdobram necessariamente daí. Negociação que se dá como um exercício experimental onde o pôr-se em questão da obra moderna reverbera no questionar-se de uma subjetividade em trânsito. Independentemente do desgaste da terminologia kantiana – gênio, gosto, belo, juízo –, cabe a nós revermos sua possível atualidade, na medida em que tomamos sua obra como um esforço original de abrir novos sentidos para uma experiência estética assumida como autônoma, ou seja, livre de coerções externas. Essa autonomia trouxe à arte a necessidade de criar sentido, de abrir outras formas de engajamento com a realidade. Neste aspecto, a autonomia, longe de ser uma alienação da estética, no sentido cli-

chê da arte pela arte, foi a abertura de uma nova maneira de se pensar os vínculos, sempre problemáticos, entre o estético, o ético e o político. O que interessa nessa releitura de Kant, e da noção de crítica que surge ali, é retomar o esforço, mais originário do que original, de exploração e delimitação de novos territórios de sentido, que mais do que tudo definem o exercício crítico.

Crítica e estética em Kant: de volta ao começo

A concepção moderna de crítica está intimamente relacionada ao pensamento do filósofo alemão Immanuel Kant. Tratar da filosofia kantiana é falar nas três Críticas que constituem um momento decisivo da filosofia moderna, a saber: *Crítica da razão pura*, *Crítica da razão prática* e *Crítica da faculdade do juízo*. Cada uma dessas obras, publicadas entre 1781 e 1790, procura delimitar um campo específico de nossa atividade espiritual: o que podemos conhecer, desejar e ajuizar. Dependendo se de fato queremos conhecer um fenômeno ou apenas apreciá-lo esteticamente, nossas faculdades – no caso o entendimento, a imaginação e a sensibilidade – entram em ação e se articulam de uma determinada maneira. É bom que se diga que a experiência estética não nasce

de um querer, mas de um modo específico de apreensão dos fenômenos.

A crítica da razão constitui-se para Kant em um movimento de delimitação. O que cabe a nós conhecer, enquanto seres finitos e sensíveis, não se confunde, para ele, com o que somos capazes de pensar. Criticar é limitar, estabelecer os fins pertinentes a cada âmbito do espírito humano, a ciência, a ética e a arte – a verdade, o bem e o belo. “A *Crítica* não tem, portanto, como tarefa munir-nos de convicções novas, mas sim fazer-nos colocar em questão o modo que tínhamos de ser convencidos. Ela não nos traz uma outra verdade; ela nos ensina a pensar de outra maneira”, afirma Gérard Lebrun.

Do ponto de vista filosófico, portanto, o surgimento da crítica significou uma separação entre teoria e doutrina. Esse surgimento coincide com a necessidade do uso público da razão, com o fato de a razão ter que se legitimar no espaço comum da pólis. Os seus limites implicam o seu uso compartilhado, no sentido de que o exercício crítico é uma atividade que traz luz para o esclarecimento comum, entendendo-se assim a crítica como um “exercício experimental de liberdade”. A possibilidade de experimentar sentidos novos, subjacente à atividade da crítica, é o fundamento de uma liberdade política (e poética) que se assume como abertura para o novo. Paralelamente, do lado da arte, o aparecimento de uma atividade como a crítica no final do século XVIII dá-

se a partir da superação de uma noção técnica da arte, da rejeição de uma poética enquanto normatização das práticas artísticas. Constituíam-se, no caso da arte, uma noção de experiência estética, sempre problemática e diferenciadora, na qual o sujeito se via confrontado pelo desconhecido, potencializava sua abertura ao mundo e ampliava seus horizontes de sentido. Superada uma visão técnica da arte, a experiência das obras vai se dar sempre em um território indefinido no qual se negociam os seus possíveis sentidos diante da indiferenciação da não-arte. É justamente na medida em que não temos certezas *a priori* sobre o que seja a arte, que se fazem necessários a crítica e o juízo. Ambos atuam nessa dobra de não-sentido a que a experiência da arte está sempre sujeita, procurando explorar e acreditar no caráter experimental que faria dela um momento sempre inaugural de constituição de novas formas de pensar-sentir o mundo.

Desde a Primeira Crítica, Kant já percebia o quanto a sensibilidade era imprescindível para a constituição da experiência, ou seja, para o conhecimento. Todavia, a motivação cognitiva da Primeira Crítica ainda impunha à sensibilidade e à imaginação uma subordinação em relação ao entendimento, pois só esta faculdade seria determinante para o processo de conhecimento. Na *Crítica da faculdade do juízo*, por sua vez, essa soberania do entendimento será problematizada. Para a experiência estética se efetuar não

deve haver determinação do sujeito em relação ao objeto – colocando em xeque, portanto, a hierarquia de um entendimento ativo sobre uma sensibilidade passiva.

O que parece interessante na leitura kantiana é a compreensão da experiência estética como fundadora de uma abertura singular do sujeito ao mundo e aos outros. É como se os fenômenos surgissem diante de nós sem que fossem determinados em sua maneira de ser por uma expectativa do entendimento, ou seja, eles nos surpreendem e nos fazem falar. A última reserva de nossa capacidade de espanto diante do mundo, que está na origem do pensamento e da linguagem, encontra-se concentrada nesse território da estética. A vontade de falar ou de escrever depois do impacto de uma obra é uma forma natural de responder à experiência estética e, uma vez que o entendimento não é aí determinante, nossa imaginação vai atuar de modo mais livre e produtivo. Essa vontade originária de falar, de querer que o outro sinta como nós e compartilhe o nosso sentimento, que é tão própria à experiência estética, vai qualificá-la como o solo de nossa comunicabilidade.

Deve ser enfatizado que a quebra de hierarquias presente na Terceira Crítica – quebra a que Kant chamou de livre-jogo entre imaginação e entendimento – ecoa uma idéia de liberdade recém-conquistada pela Revolução Francesa. A aposta na potência da imaginação nasce no momento em que o homem se

vê diante de um futuro aberto à experimentação e ao novo. Esta liberdade vai estimular o rompimento com os preceitos técnicos e normativos das academias de belas-artes que regiam as práticas artísticas, gerando, por um lado, um novo território de liberdade e originalidade e, por outro, uma desorientação frente aos parâmetros que garantiam *a priori* o estatuto artístico das obras. Entre tudo poder ser arte e qualquer coisa não se tornar necessariamente arte, abre-se um espaço a ser preenchido pela capacidade de julgar e pela crítica, entendida aqui como estratégia de deslocamento e negociação de sentido para uma arte sempre afrontada com a ameaça do não-sentido e da não-arte. A crítica de arte deixa de ser tomada no sentido normatizador que determinava o modo de ser das obras, e passa a ser um esforço reflexivo que busca qualificar uma experiência singular do mundo.

Devemos sublinhar a maneira problemática e tensa com que se desenvolve o juízo estético na Terceira Crítica. Kant não deixa de mostrar o caráter ambíguo em que se dão nossas experiências do belo – e nossa percepção e compreensão da arte – que transitam entre a temporalidade e a atemporalidade, entre a passividade do gosto e a atividade imaginativa, entre a autonomia do belo e sua pretensão de simbolizar o bem e/ou a verdade. Como observou Deleuze, “ora Kant nos propõe uma estética do espectador, como na teoria do juízo de gosto; ora uma estética,

ou melhor, uma metaestética do criador, como na teoria do gênio. Ora uma estética do belo na natureza, ora do belo na arte. Ora uma estética da forma, de inspiração ‘clássica’; ora uma metaestética da matéria e da Idéia, próxima do romantismo. Só a compreensão destes pontos de vista diversos e das passagens necessárias entre eles determina a unidade sistemática da *Crítica da faculdade do juízo*”.

Só aceitando essas ambigüidades damos a esse texto toda sua força e relevância. Em Kant vemos a arte assumir sua autonomia enquanto experiência estética ao mesmo tempo em que começa a assumir sua indiferença “poética” em relação à não-arte, ou seja, não vai ser pela especificidade dos seus procedimentos que a arte vai se definir. Na verdade, a impossibilidade de se definir o que seja a arte passa a ser uma questão. A identificação do artístico e do estético, que começa com Kant, por mais problemática que seja, vai suscitar a dissolução romântica do modelo segundo o qual a arte só pode ser pensada em função do seu pertencimento a um gênero ou meio expressivo específico. A partir desse momento, a arte vai passar a ser compreendida como produto de um gênio, que cria livre da coerção de regras e cuja obra constitui uma forma nova de perceber e pensar a realidade. Essa ambigüidade, de ser simultaneamente o lugar da diferença e da indiferença, de jogar com as possibilidades concomitantes de ser arte e não-arte, “entre ser arte e parecer natureza” (nas pala-

vras do filósofo), tudo isso dá à estética kantiana um lugar privilegiado para se discutir a crise contemporânea, apostando na crítica como exercício público de uma argumentação que se quer mobilizadora de novas maneiras de ser para a arte e sua recepção/disseminação.

A questão mais delicada e intrigante dessa Terceira Crítica, e que nos obriga a pensar sobre a diferença do juízo estético, e sobre a própria necessidade da crítica de arte, é a relação ali desenvolvida entre um juízo que é subjetivo e sua pretensão à universalidade. Para se discutir essa combinação aparentemente paradoxal do subjetivo e do universal, ou seja, de algo que se dá no âmbito de um “sentir”, mas que não quer se limitar a ser apenas um sentir particular, um “eu sinto” cuja satisfação é só para mim, devemos discutir as noções de desinteresse e de senso comum. O que importa não é se a universalidade vai se dar de fato, mas que ela se dê de direito, e é essa pretensão que leva, em parte, à existência da crítica no sentido de desenvolver um vocabulário e uma argumentação pública na direção de uma negociação aberta sobre os sentidos da experiência dos fenômenos.

O juízo de gosto “é belo” exprime um acordo das faculdades humanas que apraz no próprio ato. Por conseguinte trata-se de um prazer subjetivo que não diz nada, ao menos a princípio, em relação ao objeto. O que o propicia não é o objeto enquanto rea-

lidade material, não é uma característica da obra, mas sua representação formal, realizada pela ação da imaginação, no sujeito. Ao contrário de sua função subserviente ao entendimento na Primeira Crítica, agindo sob a condução de categorias *a priori*, a imaginação agora apenas reflete a forma do objeto sem os pré-conceitos que dizem o que tal forma deva ser. O entendimento aí não entra para justificar a realidade do objeto, determinando-o conceitualmente, mas viabilizando um acordo livre e indeterminado com a forma refletida pela imaginação. O juízo de gosto é subjetivo, mas isto a princípio só implica o fato de ele ser uma experiência sentida pelo sujeito e não um predicado do objeto. Quem tem papel destacado aí é a imaginação. Ela nos abstrai da existência física do objeto, refletindo apenas sua forma, que se entrega sem ser consumida. “A imaginação converte o que nossos sentidos externos perceberam em um objeto para os sentidos internos, comprimindo e condensando a multiplicidade dos dados sentidos; estamos em posição de ‘ver’ com os olhos do espírito, isto é, ver o todo que confere sentido aos particulares”, diz Hannah Arendt. É exatamente essa operação da imaginação o que, segundo ela, estabelece a imparcialidade dessa perspectiva do espectador, não envolvido nas agruras da ação. O juízo estético associado ao belo é, portanto, desinteressado em relação à existência do objeto.

O desinteresse que Kant sublinha no juízo estético, põe em xeque as perguntas “por quê” e “como”, no sentido de encontrar causas objetivas, que poderiam acompanhá-lo, restando para o sujeito apenas a admiração gratuita diante do fenômeno. Tocamos aqui em um tema fundamental, e bastante polêmico, da Terceira Crítica. Houve e continua havendo uma sistemática incompreensão do que seja o desinteresse, associando-o a uma indiferença diante da beleza e da arte. No curto ensaio de Heidegger sobre a *Crítica da faculdade do juízo* de Kant, ele observa que o início dessa incompreensão teria se dado com Schopenhauer, que, vendo na contemplação da arte uma superação da vontade, associou desinteresse e indiferença, marcando profundamente a leitura de Nietzsche. O desinteresse seria para Heidegger justamente o que dá dignidade ao fenômeno, pois não o vincula a um interesse determinado pelo sujeito. Tanto os juízos teóricos quanto os práticos, o conhecimento e a moral, são movidos pelo interesse, que constrange o aparecer do fenômeno enquanto tal. Os juízos determinantes são constituidores da experiência, que é sempre derivada e, portanto, manipulada. Só pelo desinteresse é que os fenômenos são eles próprios. Eles se afirmam pelo mero fato de aparecerem, enquanto forma, para um sujeito, que os deixa ser livremente. Esse desinteresse é o que faz um fenômeno estético, uma obra de arte, ser e não ser simultaneamente realidade, assumindo-se sob o registro

do “como se” que dá aos fenômenos a potência de serem possíveis sem serem atuais. E não há indiferença aí, mas um grau distinto de realidade. É a diferença ela mesma.

“A interpretação equivocada do ‘interesse’ levou à opinião errada de que com a sua exclusão toda relação essencial com um objeto estaria suspensa. O oposto é o caso. Precisamente pela supressão do interesse a relação essencial com o objeto ele próprio vem à tona ... a palavra ‘belo’ significa o aparecer radiante neste vir-a-ser”, diz Heidegger.

Segundo ele, o ponto central da incompreensão do interesse se deu por se ter esquecido que todo interesse é *mihi interest*, ou seja, determinado pelo eu, pelo sujeito. O interesse torna as coisas disponíveis para servirem aos fins impostos de fora às coisas. “Qualquer coisa que tomemos a partir do interesse é sempre representada tendo em vista alguma outra coisa.”

Fica claro que é pelo desinteresse kantiano que Heidegger percebe uma outra possibilidade de relacionamento com o mundo, descartando simultaneamente o caráter construtivo da ciência e a visada sempre utilitária da vida cotidiana. Essa outra possibilidade não aparece para descartar as demais, mas para chamar a atenção sobre um tipo de abertura em que o sujeito se põe junto ao mundo, sem o manipular, mas deixando-o ser, e assim afirmando sua competência e seu cuidado. É o desinteresse do juízo estético

tico, paradoxalmente, que nos faz ter interesse pelos acontecimentos, pelo mundo, nos comprometendo com suas formas de aparecer e ter sentido, sendo assim um elemento fundamentalmente político.

O que está por trás da faculdade de julgar é que todos compartilham as mesmas faculdades da razão e um mundo em comum. A universalidade reclamada pelo juízo estético não se impõe por sua certeza, mas é requisitada por sua gratuidade e singularidade. Essa pretensão universal é que faz com que o juízo estético abra um espaço sempre negociável de sentido, de novos sentidos que se querem comuns. A necessidade de julgar se impõe pela força singular do fenômeno poético, que não é determinável por uma expectativa prévia ou por um saber constituído. Convocados a ajuizar, a decidir sobre os sentidos em causa, nos colocamos abertos aos outros, dispostos a expor nossos pontos de vista que são uma entrega para a diferença a ser conquistada e/ou enfrentada, abrindo um lugar em que a multiplicidade, o dissenso e a liberdade nos façam conscientes de nossa pertença ao mundo. Ajuizar é criticar. Criticar é abrir-se ao outro e à diferença. Essa abertura nos habilita para o dissenso e para o espaço em comum.

Está-se discutindo aqui a tão problemática e mal-compreendida autonomia do juízo estético, que o diferencia de um juízo de conhecimento ou moral. Muitas vezes essa autonomia foi confundida com alienação e vista como a maior responsável pelos excessos forma-

listas da arte moderna. Uma experiência autônoma significa apenas, e isto já é muito, que nada vai legitimar a arte de fora, mas isto não impede que ela esteja sempre ligada a um fora, apontando para além dela mesma, para um mundo em comum que é o seu território de sentido. Aqui entra em cena a crítica, procurando o contato entre o específico e o comum, abrindo passagens entre a arte e o mundo. Essas questões foram postuladas inicialmente pelos artistas românticos, ilustres herdeiros da filosofia kantiana. Em uma realidade não mais unificada por uma experiência totalizada, assumida a dessacralização e a “morte de Deus”, cabia à arte inventar-se a si mesma, inventando assim novos sentidos para o nosso ser no mundo.

A noção kantiana do artista como gênio, capaz de criar uma obra ao mesmo tempo original e exemplar, ganhará uma atualidade vertiginosa a partir do Romantismo. Esse passou a ser todo o problema: como fazer algo novo e ser compreendido? É importante tratarmos dessa noção de gênio para vermos o que ainda pode nos ser útil e o que virou excesso idealista. Discutir essa compreensibilidade desejável nos leva para a crítica, pois é justamente quando o sentido não está dado, quando os critérios do que seja arte não existem de antemão, que o ajuizamento se faz necessário. Não para criar critérios, mas para participar do processo de constituição de sentido, sempre cheio de negociações e desdobramentos imprevisíveis.

A arte como crítica e a crítica como arte

Para Kant, a obra de arte diferencia-se da natureza por ser uma fabricação humana. Além disso, acrescenta ele, “somente pertence à arte aquilo que, embora o conheçamos da maneira mais completa, nem por isso possuímos imediatamente a habilidade para fazê-lo”, ou seja, saber não leva necessariamente ao fazer, não há fórmulas prescritivas. A figura do gênio introduzida por Kant para qualificar o artista tem como motivação garantir ao fazer artístico o mesmo tipo de gratuidade revelada pelo belo na natureza. O gênio é um dom natural pelo qual a natureza dá suas regras à arte, e ao fazê-lo tira da intencionalidade *poética* qualquer tipo de determinação. A arte deve parecer natureza, ser uma segunda natureza. Conseqüentemente a produção e a fruição devem ser livres de determinação conceitual. É bom deixar claro que ser livre de determinação conceitual não significa que não haja necessidade de conceitos, seja para a criação, seja para a recepção da arte. Em uma comparação definitiva, Kant nos diz: “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e de que apesar disso nos parece ser natureza.” O fato de Kant realçar o “parecer” natureza mas ser arte não pretende sobrepor algo enganoso a uma essência, mas diz enfaticamente que a verdade da arte é, paradoxalmente, uma verdade

ficcional, ou melhor, uma verdade singular. O vir-a-ser da obra, que é o lugar da manifestação da verdade da arte, não se explica pelas intenções do artista, mas pela maneira como estas se transformam em obra.

O importante na descrição do gênio é a tensão entre a vontade do artista e a vontade da obra, entre a intenção e a gratuidade, entre o ser arte e parecer natureza. Essa noção de gênio está cercada de mal-entendidos. O problema começa quando Kant fala que o gênio é um dom natural. Parece que ele está defendendo algo da ordem de uma criação intuitiva, uma inspiração divina. Mas não é isto o que deve ser enfatizado. O ponto é pensar o ato criativo como uma intencionalidade sem intenção, que permita ao espectador julgá-la com o mesmo despojamento do fenômeno natural. É bom lembrar que sem desinteresse não há autonomia do fato estético, e, se a criação for puramente intencional, ela é mero resultado de um saber fazer, de uma técnica. Essa capacidade do gênio de dar à obra o que lhe é de direito fez Schlegel afirmar que na arte tudo é propósito e tudo é instinto. “O que faz da arte um enigma é o fato de que, apesar de ser uma atividade intencional, ela o é de forma a que nenhuma descrição das intenções do seu vir-a-ser possa esgotá-la.” O fenômeno artístico, como a experiência estética, deve ser pensado nesse registro do *como se*, que nos mantém sempre neste território de passagens, de articulação do sensí-

vel e do supra-sensível, entre o que é e o que pode (ou deve) ser.

Kant atribui ao gênio quatro características fundamentais: a originalidade, o exemplarismo, a autenticidade e um acordo secreto com as intenções da natureza. O sentimento de um acordo secreto com a natureza é o que garante ao artista (enquanto motivação poética) e à obra pertencerem-se sem uma ordem de causalidade, que fazia com que Cézanne “fosse ao encontro de sua Saint-Victoire, perdendo-se nela”. Ao se perder nela, ele achava a pintura. Merleau-Ponty, falando sobre a relação homem-natureza em Schelling, acaba nos dando uma compreensão luminosa desse acordo secreto necessário ao gênio; ele escreve que “podemos dizer que o homem (gênio) é o *Mitwissenschaft* (co-saber) da Criação, ele traz os traços de tudo aquilo que a Natureza foi, ele é a recapitulação da Criação e seu contemporâneo”. Não se trata de falar nestes mesmos termos para o artista hoje, mas sim de que ainda haja algo no fazer artístico que deve se manter como mistério, como inexplicável, como surpreendente.

A combinação destas características me parece relevante para pensarmos o processo criativo e com isto as formas de recepção e crítica. Se tomarmos, por exemplo, a originalidade e o exemplarismo, percebemos que não basta ao artista criar o novo – ideal de todo artista moderno – mas deve dar à criação subjetiva um valor intersubjetivo que a faça acontecer, que

a torne comum respeitando sua própria temporalidade. Essa é toda a questão da arte moderna: fazer uma obra original e despertar na audiência uma disposição que a anime e a faça falar.

A partir da época de Kant, ou melhor, depois do Romantismo, romperam-se definitivamente os parâmetros que organizavam *a priori* a experiência das obras, fazendo com que o fenômeno artístico só se realizasse no próprio momento da experiência. Essa indeterminação da experiência é fundamental para a abertura do espaço da crítica como parte do processo de negociação de sentido que dá às obras possibilidades de disseminação e comunicabilidade. No entanto, ao realizarem-se, as obras devem, no limite, criar parâmetros que se desdobrem em um novo tipo de sensibilidade que as torne compartilháveis. A arte pode nos abrir para uma nova percepção da realidade, e aí se encontram a exemplaridade e a historicidade da obra. Não é o passado da arte que cria o gênio, nem o futuro que o preserva: ambos, passado e futuro, se originam da obra exemplar do gênio.

Por outro lado, esse elemento original exige sempre do espectador uma atividade que o torne disponível para a recepção da obra. Pensemos em um quadro cubista. A decupagem da forma requer do espectador um esforço comparável a uma atividade intelectual, para dar coesão ao espaço plástico. Um olhar passivo percebe o quadro, mas não vê a unidade significativa. A inteligência pictórica exige uma recep-

tividade inteligente, “o gênio cria algo modelar sem fabricar o meramente regulamentado, e assim o destino da arte como criação do gênio não deve jamais separar-se da co-genialidade do fruidor: ambos são um jogo livre”, comenta Gadamer.

Esse livre-jogo é o mais próprio do prazer inerente à experiência do belo. Falar em beleza na arte depois de Kant é emprestar à obra um valor de enigma que a situa entre a palavra e o silêncio, cabendo ao espectador deixar despertar o sentido que vem irmanado a um sentimento de prazer. No artista, é a dialética originalidade-exemplarismo que deve ser enfrentada, e que pode também ser traduzida enquanto uma compatibilização do dever de expressão para consigo mesmo com o anseio de comunicação frente ao público. Nesse dever de expressão consigo e frente ao público a crítica tem um papel relevante, abrindo outras possibilidades de ressonância, deslocando e disseminando formas de sentido que são negociadas entre o público, a história e as obras.

Assim como a obra do artista tem que ser original e capaz de se comunicar, o exercício crítico deve pensar por si mesmo mas saber se colocar na posição dos outros. Nesse movimento entre um “eu” que pensa e um “nós” que ajuíza, vai se formando o que Kant denomina gosto, que nada mais é do que a constituição de parâmetros de comparação. Ter um gosto é ter um quadro de referência a partir do qual

cada um vai se habilitar a julgar. A formação do gosto vai se dar com a participação e a circulação no espaço público em que se produzem os juízos; o estar disposto a discutir a experiência *aporética* da beleza traz consigo a esperança de uma comunidade de diferenças que busca algum acordo possível. Esse acordo é uma idéia reguladora que faz com que os homens, em vez de se conformarem com a relatividade do gosto, apostem que em cada juízo esteja em jogo uma maneira de ser e aparecer do mundo, o destino de sua humanidade.

Por outro lado, Kant faz a ressalva de que o gosto é simplesmente uma faculdade de ajuizamento e não uma faculdade produtiva, e de que o que lhe é conforme nem por isso é uma obra de arte, ou seja, não basta ter gosto para se tornar artista. Indo além de Kant, seria o caso de afirmar também que não basta o gosto para se ajuizar as obras de arte, sendo necessária uma disposição reflexiva, e até mesmo criativa, que ponha em movimento a imaginação, o entendimento e a sensibilidade. Há que se deslocar de algum modo o exercício experimental da produção para a recepção da arte. Julgar as obras, desde o Romantismo, é estar disposto a enfrentar novas possibilidades de pensar, de sentir e de ser no mundo. A forma artística deve estar carregada de sentido, na verdade ela deve criar sentido para constituir-se enquanto arte. “Se o objeto é dado como um produto da arte e

como tal deve ser declarado belo, então tem que ser posto antes como fundamento um conceito daquilo que a coisa deva ser, porque a arte sempre pressupõe um fim na causa”, diz Kant. É bom advertir que este conceito não pode sobrepor-se ao livre-jogo do entendimento e da imaginação, o que faria da arte um juízo de conhecimento e não estético, e assim sendo não poderia ser belo; não é este o caso da citação, pois a necessidade do conceito não impede a beleza. Portanto, como disse Gadamer, “a demonstração kantiana de que o belo agrada sem conceito não nega o fato de que somente nas coisas belas onde há algo de significativo temos nosso interesse plenamente despertado. O próprio reconhecimento da não-conceptualidade do gosto nos leva para além de uma estética do mero gosto.”

A arte, portanto, só existe na medida em que é capaz de elaborar uma linguagem expressiva que crie significados e que ultrapasse a dimensão do gosto. Nesse momento Kant abre a possibilidade de pensarmos a forma artística para além do formalismo. E também de incluir a motivação vanguardista de transgredir os parâmetros formais e os limites institucionais, como um esforço para reagir à cristalização do gosto, e pelo atrito criar novos horizontes de sentido.

E é apontando nessa direção que vemos Kant introduzir aquilo que ele denomina de *idéias estéticas*. Essas idéias são produzidas pelo artista, que as

incute na materialidade sensível das obras. “Por uma idéia estética entendo aquela representação da imaginação que dá muito a pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, conceito possa ser-lhe adequado.” É a entrada em cena dessas idéias que dará à arte sua dimensão espiritual, seu *logos* estético. É bom frisar que essas idéias são estéticas e não racionais, são produtos da imaginação que se presentificam no espaço e no tempo, transformam-se em intuições, e assim nos dão novos ângulos de visão, novas formas de compreensão do real. Segundo Kant, “o poeta ousa tornar sensíveis idéias racionais de entes invisíveis ... mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo da razão no alcance de um máximo, ele ousa torná-lo sensível em uma completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza.”

É interessante observar que, apesar de o gênio ser aquele que incute na obra essas idéias, elas só se apresentam enquanto obra, são idéias que têm um lugar: a atualidade da forma, entendida como processo de formalização que não se cristaliza mas se reinventa na experiência. É o que Valéry denominava de infinito estético, “em que a satisfação faz renascer a necessidade, a resposta regenera a pergunta, a presença engendra a ausência e a posse, o desejo.” Em nenhum outro momento de sua obra Kant foi tão enfático quanto à possibilidade de atualização de idéias como ao discutir a obra de arte. E o

mais importante é que esta idéia não é sempre a mesma, ela não permanece sendo sempre a mesma; ao contrário, enquanto experiência estética ela se torna sempre outra, atualizando-se no tempo e no espaço. Ela exige a sucessão de gênios e também o ajuizamento da crítica, para que uma obra exemplar siga se renovando e se refazendo. A cada renovação, cada vez que uma idéia estética ou uma obra se atualiza em outras, ou se desloca através da crítica e da recepção pública continuada, ela cria para si uma historicidade.

Retomando os termos anteriores, eu diria que é o gênio que incute na obra as idéias que a tornam significativa, mas só com o gosto essas idéias seriam transmissíveis. O gosto vai disciplinar a intemperividade do gênio e garantir à arte sua autonomia em relação aos discursos teórico e prático, que o gênio deseja tão voluntariosamente rearticular.

“No despertar da modernidade Kant entreviu que a característica desta cultura era a tensão, ou o livre-jogo, entre a diferença e a relação do diferenciado. No caso concreto da obra de arte, o gosto enfatiza o momento da diferença e da autonomia; por sua parte, o gênio contém, ao menos implicitamente, uma advertência sobre as limitações que derivam dessa autonomia. Assim nos oferece possibilidades de relação do artístico com o moral e o teórico. Seu risco seria a dissolução da arte, ou a perda de sua qualidade diante dos imperativos da moral e do conhecimento;

talvez esta seja a permanente advertência do gosto para o gênio. Em todo caso, trata-se de conservar a tensão, e não de resolvê-la”, afirma o filósofo L. Parra.

A tensão entre estes pólos – o gênio e o gosto, a originalidade e a exemplaridade, o estético e o político, a arte e a não-arte – é o cerne da reflexão estética em Kant. Ao percebê-la como intrínseca ao fenômeno artístico, Kant já apontava para a existência problemática da arte moderna e contemporânea, sempre à beira do abismo, no limite entre o sentido e sua dissolução. O fim da arte em Kant não é o seu esgotamento, mas a compreensão crítica e problemática de seus limites. A arte é sempre crítica, pois é somente ao se circunscrever em um determinado campo de possibilidades, assumindo para si um determinado “jogo de linguagem”, que ela pode aspirar à sua própria superação, apontar para além de si mesma. O interessante na discussão kantiana é que, ao mesmo tempo em que se constitui um princípio subjetivo do gosto como fundamento da experiência estética, trata-se sempre de um sentir, essa experiência só se realiza plenamente violentando seu próprio fundamento subjetivo, projetando sentidos que nos abrem a possibilidade de pensar e criar novas formas de vida em comum. A imaginação que atua no fazer do gênio, atua também na recepção da obra. Da mesma maneira que o artista é sempre crítico, a crítica tem também que ser artística, ou melhor, deve responsabilizar-se pelo exercício experimental subja-

cente ao processo criativo. Mas como atualizar o exercício da crítica e a experiência do juízo em uma cena tão marcada pela liberdade experimental sem torná-la uma forma de enquadramento, de adequação a convenções instituídas? Qual a responsabilidade e a abertura do juízo frente à arte contemporânea? Como é possível julgar o novo?

O lugar do juízo (e da crítica) na arte contemporânea

O ajuizamento da arte passou a ser visto como uma forma de censura à liberdade de expressão e uma recusa diante do novo. Depois de tanta liberdade conquistada no século XX, querer ainda julgar as obras seria uma recaída normativa. É importante, todavia, desfazer esse vínculo redutor entre julgar e condenar ou enquadrar. Como vimos com Kant, essa incompreensão está fundada, em parte, na confusão entre juízo cognitivo e juízo estético, entre julgar orientado por conceitos e julgar tocado pela singularidade dos fenômenos. É como se o risco de injustiça, e portanto de exclusão, implícito no ato judicativo determinasse a sua inviabilidade constitutiva. O que se perde aí é a capacidade de perceber as diferenças que não se expressam *a priori*, de produzir sentido e compartilhá-lo a partir do sem sentido. Julga-se graças ao dissenso, que dá passagem para a dife-

rença, e não em nome do consenso, que tende a congelar o juízo.

Em um texto muito citado de Deleuze, “Para dar um fim ao juízo”, vemos o juízo identificado a um exercício de condenação e motivado por uma fraqueza da vontade. O argumento deleuziano, por mais contundente e sugestivo que seja, desconsidera a distinção, fundamental em Kant, entre a perspectiva do espectador e a do ator, daquele que julga e daquele que age. Essa distinção é importante para qualificarmos o exercício do juízo. O que interessa aí é a percepção de que podemos olhar os acontecimentos de fora, ou seja, desobrigados em relação às normas, aos resultados e às obrigações dos envolvidos no processo. Olhar de fora não tem nada a ver com alienação, mas com uma pretensão de imparcialidade. Esta, como o desinteresse, não nos tira do mundo, mas nos põe nele de outra maneira, nos faz vê-lo de outra forma – que não é nem melhor, nem pior, do que a posição interessada ou parcial, é apenas diferente.

As diferenças entre a posição do espectador e a do ator são fundamentais quando lidamos com a arte. Achar que quem faz, ou seja, o artista, tem mais condição para julgar do que os demais é uma falácia recorrente. Outro ponto importante ao julgar uma obra é poder perceber que, mesmo não tendo as restrições da realidade, não tendo conseqüências práticas evidentes, ela é real, ou seja, participa do processo de constituição de sentido da realidade. A crueldade

no teatro artaudiano, por exemplo, produz um sentido diferente dos atos de crueldade reais, sem que isto seja mera fantasia, muito pelo contrário. Como apontou o próprio Artaud, “acreditamos que há, no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime realizado”. Independentemente do que ele queira dizer com “mais temível”, cabe perceber, primeiro, que o teatro (ou a arte) é diferente da realidade e, segundo, que essa diferença existe para que a arte produza, no sentido de tornar possível, pensável e imaginável, outras formas de realidade. É importante também deixar claro que a diferença não vai se dar a partir de uma convenção, de um gênero ou de formas específicas de procedimentos, mas sim de algo que é indefinido, que surge diante do risco da indiferença. O exemplo mais evidente aí, e que é um grande problema desde então, é *A fonte* de Duchamp, o mictório-escultura, que só interessa como arte quando não perde sua condição banal de um objeto qualquer. É a própria diferença que nasce da indiferença.

A distinção entre arte e realidade, entre o que é e o que pode ser, aponta para a discussão kantiana do conflito das faculdades, em que ele diferencia as premissas de quem julga daquelas de quem age. Ele é capaz de valorizar a Revolução Francesa pelo que ela produziu de entusiasmo na alma européia e de con-

dená-la do ponto de vista das ações desencadeadas no seu processo. É como se a Revolução pudesse ser julgada pelos seus resultados sem a aprovação dos seus meios. Como observou Hannah Arendt, “no contexto da Revolução Francesa, pareceu a Kant que a visão do espectador carregava o sentido fundamental do evento, embora essa visão não fornecesse nenhuma máxima para a ação”. O espectador julga como espectador e não como ator. Isto lhe dá uma liberdade fundamental para retirar da capacidade de julgar os entraves normativos da consciência moral e, assim, poder encarar os fenômenos na sua singularidade e não na sua concordância com a lei. A liberdade introduzida na história da arte moderna pelo gesto duchampiano não pode ser medida em termos dos riscos de banalização da arte associados a sua repetição exaustiva. Na verdade, Duchamp acabou obrigando o espectador a ter que se comprometer com o seu gesto poético de produzir a diferença ali onde reina a indiferença. Julgar é a capacidade propriamente humana de viver a diferença no meio do comum, em que a multiplicidade de sentidos pode gerar um mundo compartilhável sem se perder na relativização do cada um com seu sentido. É importante ter em mente que o juízo não é necessário se for para confirmar o que já se sabe e que já é a regra, mas sim para potencializar o ainda não conhecido, classificado, formado, dando sentido, ou melhor, procurando sentidos no que está em processo de constituição.

Dito isto, seria justamente neste momento em que as convenções – sejam elas artísticas ou éticas – estão em xeque e tudo parece possível, que nos vemos obrigados a julgar, a exercer o livre-jogo das faculdades na experimentação de novos significados. Nesse exercício judicativo colocamos o nosso gosto (ou normas morais) à prova, explicitamos maneiras de compreender, de sentir e de pensar que nos põem também à prova. Na medida em que nos abrimos e nos confrontamos com a diferença e, a partir disso, buscamos sentidos comuns, evidenciamos o quanto há de político noajuizamento.

À primeira vista, pode parecer que tomar o gosto como algo indiscutível – que cada um fique com o seu – seja sintoma de grande tolerância em relação à diferença. Mas creio que é justamente o contrário o que interessa. Somente quando queremos discutir nossos argumentos é que pomos à prova nossa capacidade de lidar com a diferença. O importante é o fazer-se e o mostrar-se da discussão. Nela nós dizemos quem somos e a que viemos. De algum modo, o gosto busca o consenso, mas ele prefere, ou melhor, ele habita o dissenso.

Ao dizer que gostamos de tal coisa, apenas constatamos um sentimento que se dá diretamente na experiência. Como já vimos, o gosto não se constrói, mas se constata. É algo que eu sinto subjetivamente, sem mediação conceitual. Por outro lado, podemos dizer que criamos, individual e culturalmente, dispo-

nibilidades para gostar. Nós constatamos o nosso gosto, mas fazemos com que ele possa acontecer de determinadas maneiras. Deve também ser dito que o gosto – o *ter* gosto, e não apenas o gostar disto ou daquilo – é o solo a partir do qual criamos uma vontade de compartilhamento, de sair de si e ir ao encontro do outro. Este é o movimento que motiva e qualifica a discussão, não importando, a princípio, a correspondência final com o outro.

Neste aspecto, para Kant tanto faz se estamos falando de um Rembrandt ou de um pôr-do-sol. Nós queremos o consentimento do outro. É claro que há graus de enfrentamento, que diante da natureza não nos pomos à prova como diante da arte e que ninguém pressupõe que haja unanimidade absoluta, por mais canônico que seja o artista; mas isto não implica que não queiramos fazer com que nosso gosto seja universal – que é o horizonte máximo de compartilhamento. Há uma questão política, ou melhor, de civilidade, que me diz que eu devo respeitar quem gosta diferente de mim, e há uma outra, propriamente estética, que me faz pôr entre parênteses essa recomendação e assumir a universalidade do meu gosto, exercitá-lo na contenda, torná-lo público.

Nada disto existiria se o homem fosse um ser solitário. Não existiria, talvez, a disponibilidade para olhar o mundo que faz com que os fenômenos, ao aparecerem, nos façam sentir uma emoção estética que é acima de tudo uma experiência de comparti-

lhamento. Nela temos consciência de que o *nós* é anterior ao *eu*, ou seja, é uma emoção a favor do mundo e não do sujeito, e que por isto funda um senso comum. Não quero dizer que não tenhamos gosto próprio, que os outros gostem por nós, mas sim que o fato do *eu* gostar implica necessariamente uma abertura para os outros, ou seja, que eu quero, ou melhor, necessito compartilhar esse sentimento. Como vimos em Kant, e isto ainda é válido quando nos defrontamos com a necessidade de julgar, há duas máximas importantes que falam desse deslizamento entre o eu e os outros: ele diz, primeiro, que devemos julgar por conta própria e, em seguida, que sempre que julgamos devemos nos colocar no lugar dos outros. É a imaginação que torna isto possível, que permite ao juízo reflexivo criar passagens entre o que é particular e o que é universal, nos fazendo ser ao mesmo tempo um e outro, pondo em tensão e em jogo o que pode vir a ser e o que é, a arte e a não-arte, a ficção e a realidade.

É bom deixar claro que não importa se o consenso se efetiva no juízo, mas sim que julgamos em prol dele. Na verdade, o tempo é bastante amigo da disposição e dos hábitos estéticos. A formação dos cânones – independentemente das várias formas de pressão que existem vindas do mercado, das instituições etc. – é algo que se dá sem que haja uma intencionalidade determinando esse processo. Cânones não são programáveis. É importante observar que, ao

julgarmos em busca do consentimento do outro e ao se instituírem “valores” consensuais, os assim chamados cânones, não se está pretendendo congelar uma forma de julgamento, ou seja, desobrigar o exercício judicativo. Ao contrário, ao transformar determinada obra em referência, ao levá-la para o museu, o que se faz – ao menos era isto o que deveria ser o caso – é expô-la ao contágio de novas formas de experiência, de outras possibilidades de arte (e de mundo), que nos obrigariam a repensar o seu sentido e sua atualidade, ou seja, nos fariam julgá-la sempre como fenômenos singulares.

Ao se institucionalizarem, as obras ganham um devir histórico e passam a conviver em um território onde convivem tempos artísticos e formas de recepção variados. Uma passagem de Baudelaire relativa à Exposição Universal de 1855 aponta para a necessidade de se repensar as formas de se julgar a arte em um ambiente onde a heterogeneidade é a regra. É absolutamente plausível deslocá-lo para as atuais bienais, em que um artista africano convive com um chinês e um alemão. Diante de toda a variedade presente naquela Exposição Universal – de culturas, de épocas, de qualidade artística etc. – Baudelaire vai tomar o sentimento como fundamento da relação com a arte; diante de tantas poéticas diferentes, ele observa: “Contentei-me com o sentir, voltei a buscar um refúgio na impecável ingenuidade.” Agora, cabe-nos perguntar, para qualificar esta observação: será que essa

ingenuidade é desinformada? Será que esse sentir acontece sem reflexão e pensamento? Logo em seguida Baudelaire acrescenta que o *belo é sempre extravagante*, e pondera: “Quero dizer que o belo sempre contém um pouco de extravagância ingênua não-deliberada e inconsciente, e que essa extravagância é que o leva particularmente a ser o belo. É sua marca, sua característica. Invertam a proposição e tentem conceber um belo banal! Ora, como essa extravagância – necessária, incompreensível, infinitamente variada, dependente dos meios, climas, costumes, raça, religião, e personalidade do artista – poderá algum dia ser governada, emendada, endireitada pelas regras utópicas concebidas num pequeno templo científico qualquer do planeta, sem perigo de morte para a própria arte? Essa dose de extravagância, que constitui e define a individualidade, sem a qual não existe belo, desempenha na arte (que a exatidão dessa comparação perdoe sua trivialidade) o papel do gosto e do condimento nos pratos, já que estes só diferem uns dos outros – abstração feita de sua utilidade ou da quantidade de substâncias nutritivas que contêm – pela *idéia* que apresentam à língua.”

Como se lê aí, a *idéia* se revela à língua, à parte do corpo que qualifica sensorialmente o que agrada e o que desagrada. Será que nós ainda estamos dispostos a *sentir* a presença das *idéias*? Não se revela aí uma relação nova entre sensibilidade e *idéias* que não cabe em nossas divisões preconcebidas de teoria

e prática? Baudelaire busca um novo método crítico que consiga conjugar a ingenuidade do mero sentir e a reflexividade do puro pensar. Os termos faltam, as palavras escorregam, mas o sentimento, sua atenção e significado, por variados que sejam, querem ser compartilhados.

Estamos assim, creio eu, mais disponíveis para lidar com a aparente desordem da arte contemporânea. Não me interessa a impressão de vale-tudo, que surge sempre que entramos, por exemplo, em uma bienal. A desorientação é que me faz querer tornar público meu juízo, do ponto de vista tanto profissional quanto amador. Tornar público o juízo é o modo de criar sentido e fazer distinções. Uma vez que as obras nos tocam, e como isto acontece é inexplicável, nos vemos dispostos a pensar sobre elas, a analisá-las com mais vagar, a procurar um vocabulário que ponha em foco e dê mais consistência ao sentimento inicial. Vai-se criando um círculo virtuoso em que sentir e conhecer se potencializam.

O desvio causado pela obra de Duchamp, onde “tudo parece poder ser arte”, é um desvio em direção à origem, onde as formas de arte são indiferenciadas e o que importa é a possibilidade de invenção de novos sentidos. A sua aposta não é que tudo, indiferentemente, seja arte, mas que tudo, na sua diferença, possa ser arte. E essa diferença deve ser entendida como afirmação da liberdade e criatividade humanas.

Feitas estas ressalvas, creio poder afirmar que a arte moderna e a contemporânea, ao assumirem positivamente a crise de uma tradição deixada sem testamento, em outras palavras, aceitando o fato de que tudo pode ser arte, sublinharam que só julgando cada obra na sua singularidade podemos decidir por sua validade; e que essa decisão é muito mais um processo coletivo, que se dá no interior de uma cultura e de uma geração de testemunhas, do que um ato deliberado por um único indivíduo ou crítico. Deste modo, é exatamente por tudo aparentemente poder ser arte que temos mais do que nunca que pôr à prova o nosso gosto, acreditando que ele traz consigo não um horizonte consensual, mas uma aposta na possibilidade de encontrar novos significados para o que sentimos e não temos ainda um vocabulário formado. Cabe aqui trazer uma frase do sociólogo polonês Zygmunt Bauman: “Só se pode acreditar no futuro dotando o passado da autoridade que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de experimentar” – e a nós, julgar, apostando na liberdade e na criatividade como fundamentos de nosso ser no mundo.

Para terminar estas interrogações sobre as razões da crítica, gostaria de tratar mais pontualmente da experiência de desorientação que me parece fundamental para se apostar na necessidade do juízo e do exercício crítico. Para isto, tomarei como trilha uma pergunta, feita por um amigo recém-chegado de Nova

York depois de uma visita ao novo MoMA reaberto, sobre o sentido de um quadro todo preto exposto como uma das obras fundamentais do século XX. A sua estupefação não me parecia um problema, mas a própria razão de ser da crítica.

A crítica genética e as transformações da arte

Começo pela pergunta deixada em suspenso: o que há para se entender (ou para se ver) em um quadro todo preto na parede do MoMA? Tanto o crítico como o leigo se deparam constantemente com a pergunta sobre os modos de ser das obras de arte. Não há como desclassificar essa inquietação, e a maneira como a vivenciamos é fundamental. Para uns, a grande variedade de estratégias poéticas modernas e contemporâneas é sintoma de uma banalização a ser salva pelo resgate da tradição, é uma pergunta que deve ser superada e reflete nosso descaminho e decadência. Para outros, é sinal de novas possibilidades de se pensar e experimentar a arte, e devemos buscar compreendê-la nessa sua nova condição.

Entre tudo poder ser arte e qualquer coisa de fato ser arte reside uma diferença fundamental: a diferença entre a possibilidade do novo e o niilismo. Neste intervalo – entre tudo poder ser e qualquer coisa se

tornar – devemos decidir entre os novos sentidos que se disseminam e o vale-tudo generalizado. Mas e o quadro preto do MoMA, o que faz ele lá ou aqui neste ensaio sobre crítica? Ele é um exemplo interessante para se falar do sentimento de desorientação e da ruptura com os parâmetros tradicionais que nos dizia o que era arte e como devíamos reagir diante dela. Mais do que isso, ele é um exemplo de que a arte, apesar de atrelada ao visível, àquilo que vemos, não obriga o que sentimos e pensamos diante dela a dar-se a ver por inteiro, e igualmente para todos, na superfície da coisa vista; ou seja, a cada relação com as coisas, a cada vez que percebemos o mundo, levamos para a coisa percebida, sem imaginarmos, vivências, pensamentos, afetos, emoções, exemplos, imagens que estão entranhados em nossa memória e assim atravessam e informam a nossa percepção.

Com isto, o que percebemos está sempre se transformando. Daí que o preto do quadro não se limita a ser apenas preto, mas se deixa generosamente tornar-se algo além do preto, que carrega uma história, uma ansiedade e uma expectativa de sentido que vivem através dele, do preto sobre a tela. Estarei eu delirando, falando sobre o que não está lá? Sabemos nós o que está no *As meninas* de Velazquez ou no *Ronda noturna* de Rembrandt ou na *Demoiselle D'Avignon* de Picasso? Não quero defender que o quadro todo preto de Ad Reinhardt equivale a essas

obras-primas. É importante deixar claro que não são equivalências que me interessam, mas diferenças, e a diferença maior será perceber como reagimos distintamente, como produzimos pensamentos, emoções, sentidos distintos diante de coisas aparentemente iguais. O viajante, o convalescente e a criança sabem das diferenças de tonalidade afetiva diante do mundo – o niilismo e o tédio são anestésicos impiedosos dessas diferenças.

O preto de Ad Reinhardt nos põe diante de um silêncio abissal. O que fazer com essa fala muda, com esta visão do nada? O que ele representa? Ainda cabe falarmos de representação quase um século depois de Kandinsky, Mondrian e Malevich? Será a produção de sentido na arte sinônimo de representação, de representar alguma coisa que está lá fora, algo como uma suposta realidade do real? O real concreto desta página à minha frente equivale ao real do preto da tela? Falamos do mesmo “real”? Qual a realidade da arte? Como ela pode ser ilusão, ficção, fantasia, sendo esta a sua verdade? Talvez a função simbólica da arte aponte justamente para o que não se mostra imediatamente, e, para isso, ela requer um engajamento interpretativo, uma disponibilidade interna e uma atenção empática e crítica específica, que mudam nossa relação com as coisas.

Lendo a autobiografia do filósofo da ciência Paul Feyerabend, deparei-me com uma passagem mais do que adequada neste contexto. Disse ele: “Em

1952/53, durante minha bolsa de estudos em Londres, eu lera *Philosophy and the Physicists*, de Susan Stebbing. Stebbing descreve como um cientista e um selvagem (que é como membros de culturas não-ocidentais eram chamados na época) vêem um vaso. Para um cientista, o vaso é um pedaço de matéria posto em determinada forma. Para o selvagem, ele tem um significado mágico definido pela sua função ritual. Mas, diz Stebbing, quando o cientista e o selvagem olham só para uma parte da superfície do vaso, *eles vêem a mesma coisa*. ‘Não’, gritei, como por instinto, e tentei imaginar qual poderia ser a diferença.”

Imaginar qual poderia ser a diferença, ou seja, que apesar de olharem o mesmo objeto, não vêem a mesma coisa, é o que deve ser pensado. Pensar essa diferença é abrir-se para uma capacidade das coisas, e da arte em especial, de produzir sentidos e emoções que estão contidas no que vemos, mas que não se reduzem ao visível. Deste modo, a arte é sempre algo aberto a tornar-se outra coisa, a inventar maneiras de ser distintas daquela que havia sido pensada pelo seu criador. Daí que a recepção da arte requer sempre algum tipo de exercício criativo, algum esforço interpretativo, alguma entrega espiritual. Como disse Marcel Duchamp, o coeficiente artístico de uma obra é a soma entre aquilo que o artista quis fazer e não conseguiu e aquilo que ele não quis e surgiu. A diferença entre o preto do quadro de Reinhardt e o mero

preto do mostruário da loja de tinta é a diferença, sempre problemática, entre arte e não-arte.

Recentemente, a crítica literária começou a discutir uma ampliação da noção de obra a partir de uma preocupação genética, voltada para a gênese das obras, em que os processos criativos são atrelados à experiência literária, à produção de sentido. Como salientou Almuth Grésillon, “o fato é que até o presente um procedimento amplamente indutivo (o da crítica genética), sem *a priori* teórico, fez emergir uma série de questões inesperadas que poderiam provocar deslocamentos no espaço da pesquisa sobre a literatura, sobre a atividade da linguagem e sobre a escrita. Lembraremos três dessas questões cuja tendência atual o estudo dos manuscritos pode modificar: a noção de texto, a de escrita e a de autor.”

Deslocando para o terreno das artes plásticas, poderíamos pensar que as mudanças nos procedimentos poéticos que levaram a uma multiplicação de suportes e de formas expressivas – incluídas aí a performance, o happening, o vídeo, os objetos, as instalações etc. – obrigam-nos também a redefinir as noções de autoria, de obra e de modos e tempos de recepção. Tudo isto, naturalmente, muda a razão de ser da crítica e sua forma de abordar e escrever sobre as obras. Os próprios artistas viram-se na obrigação de repensar suas estratégias poéticas, rediscutir o estatuto artístico e o modo de se relacionar com elas. Perto de nós, artistas como Hélio Oiticicá e Lygia

Clark falavam em *proposição e participação* para qualificar o modo de ser de seus projetos e as interações possíveis do público. Em um texto intitulado “A propósito da magia do objeto”, Lygia Clark se perguntava: “Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só a terá na medida em que o participante atuar.”

O próprio desenvolvimento de sua obra é exemplar do ponto de vista de uma radical redefinição do que seja obra e suas formas de recepção. No limite, a própria noção de arte é posta em xeque. “Agora o homem comum começa a chegar à posição do artista ... resta-lhe viver o presente, a arte sem arte, como uma nova realidade”, diz Lygia Clark. O ato poético não é do artista diante do espectador, mas sim dos modos de subjetivação ativados no próprio participante. Isto pode se dar independentemente de onde e quando a proposição ecoar no receptor, ou seja, a impressão causada por uma obra, e seus possíveis sentidos, podem ficar latentes e ser despertados por situações cotidianas imprevisíveis. A materialidade da obra, assim como seu tempo de repercussão, é múltiplo. Redefinições dessa ordem não implicam qualquer superação das formas e meios expressivos tradicionais, mas sim uma ampliação das condições de possibilidade da arte. A temporalidade das obras-processo nos leva a discutir suas formas de exposição no museu e de recepção do público. O que cabe mos-

trar na obra que assume essas novas e variadas estratégias poéticas e que não tem a integridade orgânica e material tradicional? Como expor procedimentos e performances? Como dar-lhes permanência? Na verdade, não cabe reivindicar permanência, mas sim formas de devir para essas poéticas instáveis. Aí é que entram os textos de artista, vídeos de performances, resíduos fotográficos, esboços, depoimentos, tomados como etapas que se articulam e se materializam em possibilidades poéticas. “O prototexto, embora conserve sua especificidade de ‘produto de laboratório’, de ‘não-obra’, vem aumentar os *corpus* legíveis da literatura. O texto moderno, e esta não é uma descoberta pequena, adquire cada vez mais os aspectos de uma escrita sem fim”, afirma Grésillon.

É como se a obra de arte, enquanto unidade formal, deixasse de ser um fim em si mesma e, aos poucos, fosse se transformando em outras possibilidades de ser para além e concomitantemente à sua condição de arte. Todo o drama é a limitação institucional da arte, os esforços de ultrapassar essa clausura e o inevitável retorno a ela como condição de circulação. Por aí se vê o quanto o museu deve ser problematizado como mero espaço de exposição e se transformar em um lugar de experimentação e educação. Mesmo quando as obras não se restringem a ser “só” arte e aspiram a ser algo mais, a inserir questões que apontam para além da arte, resíduos de sua condição artística, por mais desmaterializados que sejam, de-

vem se manter presentes. O que interessa é a tensão entre arte e não-arte, ou seja, o fato de algo ser apresentado como arte não implica que não possa ser ou ter sido outra coisa além de arte. No caso de Clark, por exemplo, sua poética vai se transformar em terapia, o que ela denominava um “estado de arte sem arte”. No de Joseph Beuys, vai ser a formação de um novo partido político ou de uma nova pedagogia. A efetividade desses deslocamentos, qualificar os resultados práticos obtidos, não cabe ser discutida aqui, na medida em que requerem termos de abordagem específicos e circunstanciais. A qualidade terapêutica das experiências de Lygia Clark é relevante para o seu trabalho, mas a sua força poética não se limita aos resultados terapêuticos. O que cabe aqui é perguntarmos sobre os modos de lidar com essas proposições sem a presença da artista/propositora. Pelos slides e vídeos que vemos das experiências de Clark e Beuys, notamos o quanto a presença deles era fundamental. Ao expor os objetos relacionais nos museus – mesmo com réplicas que permitem o uso e “educadores/psicólogos” treinados para aplicá-los com o visitante –, a situação é sempre muito delicada, pois o engajamento físico e espiritual de alguém que procurava Lygia Clark com intuito terapêutico não pode ser reproduzido na situação artificial do museu. A questão é como transformar uma situação terapêutica em uma situação expositiva, sem perder de vista a motivação de origem.

Essa dificuldade é mais um desafio do que uma impossibilidade, restando a todos aqueles preocupados com a renovação dos museus a tarefa de reinventarem os usos e as formas expositivas desses “objetos relacionais”, desses “estados de arte sem arte”. Isto não é um problema dos trabalhos, do desenvolvimento experimental das poéticas, mas dos modos de exposição e recepção da arte que se desdobra em não-arte. Nessas circunstâncias, podemos dizer apenas que a presença de fotos, vídeos e textos, acompanhando os objetos ou seus resíduos, pode ajudar no processo de atualização e disseminação da obra. Como observou Oiticica em carta a Lygia Clark, “há coisas que você escreve que me revelaram a natureza das experiências: por exemplo, o Guy Brett havia falado e mostrado slides da coisa da linha-saliva-baba mas a ‘descrição’ ou o ponto feito por ele sobre a experiência nada tinham a ver com o que você diz. De nada adiantam essas descrições se não forem como você as faz ... Isso me alegra, pois agiu como uma descoberta de como deve ser a experiência coletiva: *a expressão verbal da coisa importa mais que nunca*. Não basta o factual: isso e aquilo; as palavras e a escolha dos termos e a construção (como num poema) é que dão a dimensão ao relato da coisa.”

A questão é criar condições de reverberação da proposição poética, e a crítica como exercício de exploração eajuizamento é fundamental para que o estado singular de arte sem arte repercuta, se deixe

traduzir de alguma maneira na própria vida do espectador/participador. Da parte do espectador, não importa se a obra vai se revelar no momento em que se trava a relação no museu, mas como deixar latente a experiência criativa e fazê-la atualizar-se em determinadas situações, sempre imprevisíveis, ativadas pela própria vida. Não se trata de estetizar a vida, de se querer ter uma experiência estética a cada esquina. Mas de se permitir que esta situação de arte sem arte, paradoxalmente criada pelo fato de se estar em um museu, se reproduza em espaços e situações não-institucionais. Em vez de uma banalização da arte, devemos pensar essas estratégias de “superação da arte” como uma aposta, não na disseminação da arte na vida, mas sim da necessária presença da vida na relação com a arte.

Enfim, é dessa inadequação em relação aos parâmetros da tradição que vive a arte contemporânea e conseqüentemente a crítica, cabendo a nós inventar os seus usos sem seguir qualquer regra ou padrão. Não há apenas uma forma a ser vista, mas algo a ser sentido e trabalhado criativamente pelo corpo e pelo pensamento. A forma passa a ser uma medida interna e não uma configuração externa. Cabe ao futuro reendereçar as obras, encontrar modos inteligentes e sensíveis de atualizá-las com a integridade que lhes são de direito. A crítica aí é determinante, ocupando todos os espaços que lhe forem possíveis, adaptando sua linguagem e seus

focos de interesse. É natural que a crítica jornalística, na sua crise atual, sofrerá de uma limitação de espaço e profundidade que a diferencia da ensaística, mas pode, ainda, viabilizar uma reverberação própria a essa superficialidade. Temos o começo de uma crítica se disseminando em sites na internet que produz ainda outra escrita, nova reflexividade e outra reverberação. Em todas essas formas, e de acordo com suas possibilidades, a crítica deve se manter como o eco de uma experiência singular e a salvaguarda de uma desorientação intrínseca que não pode ser liquidada pela validação histórica da obra. A capacidade de uma obra, por mais difícil que isto seja, em resistir à adequação museológica, ao consenso do cânone, é a condição de mantê-la sempre aberta ao juízo e à crítica. Neste aspecto, toda história da arte vai se fundamentar em uma experiência crítica que é o que qualifica a dimensão temporal inerente à arte – ser atual.

Como disse o filósofo americano Nelson Goodman, devemos substituir a pergunta “o que é arte?” por uma outra, distinta e mais aberta ao seu enraizamento histórico, a saber: “quando é arte?” Passamos assim de querer uma essência para vislumbrarmos uma natureza mutável para a arte, sempre singular e compreendida dentro de um quadro de referência particular, constituindo um jogo de linguagem que está interiorizado e que nos faz transportar para o preto de Reinhardt sentidos que não estão no preto da cartela da loja de tintas.

Enfim, que o preto, o seu silêncio e as suas possíveis significações mantenham-se na latência daquele quadro pendurado na parede do MoMA e de toda arte que nos toque e desorienta – afinal, a arte não veio para explicar, ou para confirmar, nada, mas para nos fazer pensar e falar. Jamais pensamos sobre o que já sabemos e sempre falamos para procurar saber. Assim criamos novos sentidos que nos situam em um mundo sempre plural e em transformação.

[+][+][+]

[p21] O comentário de Gérard Lebrun encontra-se em *Kant e o fim da metafísica* (São Paulo, Martins Fontes, 1993, p.5).

[p21] A expressão “exercício experimental de liberdade” foi usada originalmente por Mario Pedrosa, para qualificar a arte brasileira dos anos 60.

[p24-25] A citação de Gilles Deleuze foi extraída de seu artigo “L’Idée de genèse dans l’esthétique de Kant”, *Revue D’Esthétique* (1963, p.113). Na página 43 é mencionado outro artigo do mesmo autor, o qual se encontra em *Crítica e clínica* (São Paulo, Editora 34, 2003).

[p27] A observação de Hannah Arendt sobre a imaginação vem de *Lições sobre a filosofia política de Kant* (Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993, p.88). A mesma obra é citada na página 45 (op.cit., p.68).

[p28] O ensaio de Martin Heidegger é “Kant’s doctrine of the beautiful”, in *Nietzsche*, vol.1 (São Francisco, Harper Collins, 1991); as citações dessa obra foram retiradas das páginas 110 e 109.

[p32] As passagens de Kant encontram-se na *Crítica da faculdade do juízo* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993, p.149 e 152). A mesma obra é citada novamente nas páginas 38 e 39 (op.cit. p.157, 159 e 160).

[p33] A citação sobre a arte como enigma é de Jay M. Bernstein, *The Fate of Art* (Cambridge, Polity Press, 1997, p.128).

[p34] Merleau-Ponty teve mencionada passagem de seu *La Nature* (Paris, Seuil, 1995, p.69).

[p36] O comentário de Hans Georg Gadamer está em *A atualidade do belo* (Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985, p.36). O mesmo autor é citado na página 38, a partir de *Verdade e método* (Petrópolis, Vozes, 2003, p.46).

[p39] A passagem de Paul Valéry vem de suas *Oeuvres*, e foi citada por Renaud Barbaras em “Sentir e fazer”, *Novos Estudos Cebrap* 54 (São Paulo, jul 1999, p.89).

[p40-41] A afirmação de L. Parra está em seu artigo “La obra de arte en la teoría estética de Kant”, que consta do dossiê do colóquio comemorativo do bicentenário da *Crítica do juízo* (Lima, 1991, p.253).

[p44] A posição de Antonin Artaud está afirmada em *O teatro e seu duplo* (São Paulo, Martins Fontes, 1999, p.97).

[p50] As considerações de Charles Baudelaire estão em “A Exposição Universal de 1855”, in *A modernidade de Baudelaire* (São Paulo, Paz e Terra, 1988, p.34).

[p52] A citação de Zygmunt Bauman foi retirada de seu *O mal-estar da pós-modernidade* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998).

[p55-56] A passagem de Feyerabend está em *Matando o tempo* (São Paulo, Unesp, 1994).

[p57e59] Almuth Grésillon foi citado a partir de seu “Devagar: Obras”, *Papéis avulsos* 33 (Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999, p.33, 34).

[p60] O artigo “A propósito da magia do objeto”, de Lygia Clark, pode ser encontrado no catálogo da exposição “Lygia Clark”, que teve lugar no Paço Imperial (Rio de Janeiro, 1998, p.152-4). Da mesma fonte, mas do artigo “Um mito moderno: O instante como nostalgia do cosmos”, provém a citação da artista reproduzida na página 58 (op.cit. p.154-5).

[p61] A carta de Hélio Oiticica está em Luciano Figueiredo (org.), *Cartas de Lygia Clark – Hélio Oiticica* (Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1996, p.226).

A LISTA ABAIXO mistura textos de referência para aqueles interessados em uma reflexão filosófica sobre a crítica com textos de militância crítica, publicados em diversas épocas e veículos e organizados posteriormente em livro. Detive-me na indicação de publicações em português.

ARENDR, Hannah. *Lições sobre a filosofia política de Kant*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*, Rio de Janeiro, Contra Capa, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

BRITO, Ronaldo e Sueli de LIMA. *A experiência crítica*, São Paulo, Cosac&Naify, 2005.

COTRIM, Cecília e Glória FERREIRA (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar / Funarte, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*, São Paulo, Editora 34, 1997.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*, São Paulo, Cosac&Naify, 2002.

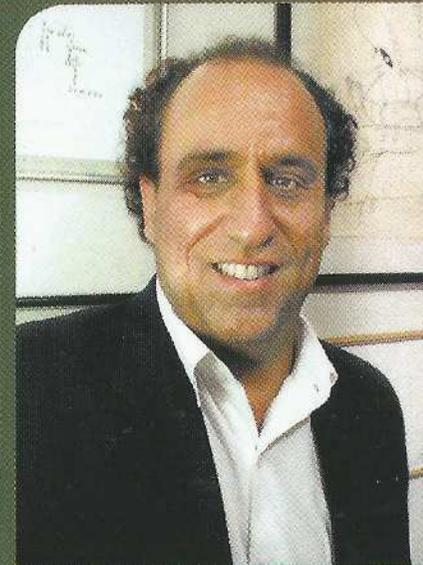
GRÉSILLON, Almuth. "Devagar: obras", *Papéis Avulsos* 33, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa / Ministério da Cultura, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, São Paulo, Editora 34, 2005.

_____. *Políticas da escrita*, São Paulo, Editora 34, 1995.

SOUZA, Eneida Maria de e Wander Melo MIRANDA (orgs.). *Arquivos literários*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.



LUIZ CAMILLO OSORIO é doutor em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), professor de Estética e História da Arte da UniRio e da PUC-RJ, crítico de arte do jornal *O Globo* e autor dos livros *Flavio de Carvalho* (Cosac&Naify, 2000) e *Abraham Palatnik* (Cosac&Naify, 2004), além de diversos artigos e ensaios sobre arte contemporânea para revistas especializadas no Brasil e no exterior.

Entre tudo poder ser arte e qualquer coisa de fato ser arte reside uma diferença fundamental. Este livro discute o papel e os lugares da crítica na atualidade, sua participação no processo de criação e disseminação de sentido, deslocando-a da posição de juiz para a de testemunha.

A coleção **Arte+** apresenta questões decisivas sobre a conceituação da arte, sua prática e recepção. Os volumes abordam temas, obras e artistas de diferentes períodos históricos, bem como a articulação da arte com outros campos do saber. Escritos por historiadores, críticos e artistas, com uma visão abrangente, interessam a um público amplo e são particularmente úteis aos estudantes de arte.

Incluindo material de apoio, como sugestões de leitura, cronologia ou glossário, a coleção é dirigida por Glória Ferreira, crítica de arte e professora da Escola de Belas Artes/UFRJ.

JZE Jorge Zahar Editor

ISBN 85-7110-879-X



9 788571 108790