



REFLEXÕES CRÍTICAS

Boris Groys

crítica da arte
crítico de arte história

O artigo apresenta as mudanças na crítica da arte, oferecendo uma análise histórica do trabalho realizado pelo crítico e suas relações com a sociedade e a indústria da arte. Destaca também o valor e o mérito profissional do escritor, o maior responsável pela transformação do texto em arte.

Já há muito tempo o crítico de arte vem sendo considerado um representante legítimo do mundo da arte. Tal como acontece com o artista, o curador, o galerista e o colecionador, quando o crítico de arte aparece num vernissage ou algum outro evento artístico, ninguém costuma pensar “O que ele faz aqui?” É tido como óbvio que algo deve ser escrito sobre arte. Quando obras de arte não são apresentadas com um texto – em um folder, um catálogo, uma revista de arte ou outro suporte – elas parecem vir ao mundo desprotegidas, perdidas e nuas. Imagens sem textos são embaraçosas, como alguém despido em um espaço público. Precisam pelo menos de um biquíni textual no formato de uma inscrição com o nome do artista e um título (que, no pior dos casos, poderá ser “sem título”). A nudez completa de uma obra de arte só é permitida na intimidade doméstica de uma coleção particular.

CRITICAL REFLECTIONS | *The article discusses the changes in art reviewing, offering an historical analysis of the work performed by the critic and his/her relations with society and the art industry. It also stresses the value and professional merit of the writer, who has the key role of transforming text into art.* | art review history art critic

A função de um crítico de arte – um comentarista de arte talvez seja mais apropriado – consiste, conforme muitos pensam, em preparar vestes-texto como um tipo de proteção para as obras de arte. Tais textos não são necessariamente escritos com o objetivo original de ser lidos. O papel do comentarista de arte é totalmente mal interpretado quando se espera que ele seja claro e compreensível. Na verdade, quanto mais hermético e opaco um texto, melhor: textos que são transparentes demais deixam entrever a nudez das obras de arte. Há, com certeza, aqueles cuja transparência é tão absoluta, que o efeito é especialmente opaco. Esses oferecem a melhor proteção, um truque que todo designer de moda conhece muito bem. Em todo caso, seria ingenuidade da parte de qualquer um tentar ler um comentário sobre arte. Felizmente, essa ideia foi pleiteada por poucos no mundo da arte.

Ilya & Emilia Kabakov, *The Fallen Angel* (O anjo caído), 1997

Desse modo, o comentário de arte encontra-se hoje em situação confusa, tão indispensável quanto supérfluo. Além de sua pura presença material, não se sabe o que dele desejar ou esperar. Essa confusão está enraizada na genealogia da crítica contemporânea: o posicionamento do crítico no mundo da arte não é nada óbvio. Como é de conhecimento geral, a figura do crítico de arte surge no final do século 18 e início do 19, juntamente com o aumento gradual de um público amplo e democrático. Naquela época, ele certamente não foi considerado representante do mundo da arte, mas mero observador externo cuja função era julgar e criticar obras de arte em nome do público, exatamente como faria qualquer outro observador bem-educado, com tempo e habilidade literária: bom gosto era visto como a expressão de um “senso comum” estético. O julgamento do crítico de arte deveria ser incorruptível, ou seja, não ter qualquer obrigação para com o artista. Porque, para um crítico, desistir de sua distância significava ser corrompido pelo mundo da arte e negligenciar suas responsabilidades profissionais: essa demanda de uma crítica de arte desinteressada, em nome da esfera pública, é a afirmação da terceira crítica de Kant, o primeiro tratado estético da modernidade verdadeiramente importante.

O ideal de juízo foi, entretanto, traído pela crítica de arte da vanguarda histórica. A arte da vanguarda conscientemente retirou-se do julgamento do público. Sem o abordar tal como era, falou antes com uma nova humanidade tal qual deveria – ou pelo menos poderia – ser. A arte de vanguarda pressupõe uma nova e diferente humanidade para sua recepção – que seria capaz de compreender o significado oculto da cor e da forma pura (Kandinsky), de sujeitar sua imaginação e até mesmo sua vida diária às rigorosas leis da geometria (Malevich, Mondrian, os construtivistas, Bauhaus),

de reconhecer um urinol como obra de arte (Duchamp). Assim, a vanguarda introduziu na sociedade uma ruptura irreductível a qualquer das diferenças sociais até então existentes.

Essa nova diferença artificial é a verdadeira obra de arte da vanguarda. Não é mais o observador que julga a obra de arte, mas, sim, a obra que julga – e frequentemente condena – seu público. Essa estratégia tem sido muitas vezes chamada de elitista, mas sugere uma elite igualmente aberta a qualquer um, posto que exclui todos com igual intensidade. Ser escolhido não significa automaticamente domínio nem mesmo maestria. Cada indivíduo é livre para colocar-se, contra o resto do público, ao lado da obra de arte – enumerar-se entre aqueles que constituem a nova humanidade. Vários críticos de arte da vanguarda histórica fizeram exatamente isso. No lugar do crítico em nome da sociedade surgiu uma crítica social em nome da arte: a obra de arte não constitui o objeto de julgamento; em vez disso é tomada como ponto de partida para uma crítica que visa à sociedade e ao mundo. O crítico de arte atual herdou o velho cargo público, juntamente com a traição vanguardista desse cargo. A tarefa paradoxal de julgar a arte em nome do público, enquanto critica a sociedade em nome da arte, abre uma fenda profunda no discurso da crítica contemporânea. E pode-se ler o discurso crítico de hoje como tentativa de construir uma ponte ou, pelo menos, de esconder essa divisão. Por exemplo, o crítico demanda que a arte tematize diferenças sociais existentes e se posicione contra a ilusão da homogeneidade cultural. Isso certamente soa muito *avant-garde*, mas o que se esquece é que a vanguarda não tematizou diferenças já existentes, mas introduziu outras, anteriormente inexistentes. O público ficou igualmente perplexo diante do suprematismo de Malevich ou do dadaísmo de Duchamp, e essa incompreensão



Ilya & Emilia Kabakov, *How One Can Change Oneself* (Como alguém pode mudar a si mesmo), 2000

generalizada – perplexidade independente de classe, raça ou gênero – é, na verdade, o momento democrático dos vários projetos de vanguarda. Esses projetos não estavam em posição de sustar as diferenças sociais existentes e, desse modo, criar uma união cultural; mas foram capazes de introduzir distinções tão novas e radicais, que passaram a determinar diferenças. Não há nada de errado com a exigência de que a arte desista de sua “autonomia” modernista e se torne um meio de crítica social; o que não é mencionado, porém, é que a postura crítica é enfraquecida, banalizada e, finalmente, inviabilizada por esse requisito. Quando a arte abandona sua capacidade autônoma para produzir artificialmente suas próprias diferenças também perde a capacidade de submeter a sociedade a uma crítica radical. Tudo o que resta à arte é ilustrar uma crítica que a sociedade já consolidou ou construiu para si. Exigir que a arte seja praticada em nome de diferenças sociais existentes, na verdade, significa uma afirmação da estrutura de sociedade existente na forma de crítica social.

Nos dias de hoje, arte é geralmente entendida como uma forma de comunicação social; toma como óbvio que todas as pessoas querem comunicar-se e procuram reconhecimento comunicativo.

Mesmo se o discurso contemporâneo da crítica de arte compreender o famoso “outro” não no sentido de identidades culturais específicas, mas como desejo, poder, libido, o inconsciente, o real, e assim por diante, a arte ainda é interpretada como uma tentativa de comunicar esse outro, para dar-lhe voz e forma. Mesmo se a comunicação não for alcançada, o desejo de que seja é suficiente para garantir aceitação. Além disso, o trabalho da vanguarda clássica é aceito quando é entendido como subordinado à séria intenção de trazer o inconsciente e a alteridade como expressão: para o observador médio, a incompreensibilidade da arte resultante é dispensada em virtude da impossibilidade de qualquer mediação de comunicação do “outro radical”. Mas esse “outro” que deseja expressar-se incondicionalmente, que quer ser comunicativo, não é, claro, outro o bastante. O que fez as vanguardas históricas interessantes e radicais foi precisamente ter evitado conscientemente as convenções da comunicação social: ela se excomungou. A “incompreensibilidade” da vanguarda não foi apenas o efeito de uma falha na comunicação. Linguagem, incluindo a linguagem visual, pode ser usada não só como meio de comunicação, mas também como meio estratégico de descomunicação ou mesmo autoex-comunicação, ou seja, uma partida voluntária da comunidade dos comunicantes. E essa estratégia de excomunhão é totalmente legítima. Pode-se também querer erger uma barreira linguística entre si e o outro, a fim de ganhar uma distância crítica da sociedade. E a autonomia da arte não é nada mais do que esse movimento de autoexcomunhão. É questão de alcançar poder sobre as diferenças, uma questão de estratégia – em vez de superar ou comunicar antigas diferenças, novas são produzidas. A saída da comunicação social, praticada repetidamente pela arte moderna tem sido muitas vezes descrita, ironicamente, como escapismo. Mas

todo escapismo é sempre seguido por um retorno: assim, o herói rousseauiano primeiro deixa Paris e vagueia por prado e floresta para voltar a Paris, criar uma guilhotina no Centro da cidade e submeter seus antigos superiores e colegas a uma crítica radical, que é lhes cortar a cabeça. Toda revolução que valha a pena tenta substituir a sociedade tal como está por uma nova sociedade artificial. O impulso artístico sempre exerce aqui papel decisivo. Até o momento, a decepção gerada com tantas tentativas de produzir uma nova humanidade explica o abalo de muitos críticos que colocam esperança demais na vanguarda. Em vez disso, desejam conduzir a vanguarda de volta para a base segura dos fatos, cercá-la, e prendê-la no real, nas diferenças existentes.

Ainda assim, a questão permanece: o que são realmente essas reais diferenças existentes? A maioria é completamente artificial. Tecnologia e moda geram as diferenças importantes de nossos dias. E se são produzidas estrategicamente e conscientemente – seja em arte erudita, design, cinema,

música popular ou novas mídias –, mesmo assim, sobrevivem à tradição da vanguarda (um exemplo é o recente entusiasmo pela Internet, que lembra a época da vanguarda clássica). Críticos de arte social não tratam das diferenças técnicas ou na moda, embora devam seu sucesso a tais diferenças artificiais que inserem seu tipo de discurso na moda (ou pelo menos estavam na moda até muito recentemente). Tantos anos após o surgimento da *avant-garde*, o discurso da teoria da arte contemporânea continua a sofrer porque diferenças artificiais, produzidas conscientemente, ainda permanecem depreciadas. Assim como na era da vanguarda histórica, aqueles artistas lançando diferenças estéticas artificiais são censurados por ser motivados exclusivamente por interesses estratégicos e comerciais. Reagir à moda com entusiasmo e esperança, nela vendo a oportunidade de uma diferença interessante e nova, é considerado “impróprio” na teoria “séria”. A falta de vontade do crítico para identificar-se com posições artísticas específicas aparece finalmente na teoria como a opinião de que chegamos ao fim

Ilya & Emilia Kabakov, *The Ship of Shiva* (O navio de Shiva), 2005



da história da arte. Por exemplo, em *Após o fim da arte*¹ Arthur Danto argumenta que os programas da vanguarda que buscavam definir a essência e a função da arte tornaram-se, finalmente, insustentáveis. Não é mais possível privilegiar teoricamente um determinado tipo de arte como tanto insistem os críticos que persistem pensando pelo viés da vanguarda – no contexto dos Estados Unidos, o paradigma é Clement Greenberg. O desenvolvimento da arte no século 20 terminou em um pluralismo que tudo relativiza, torna tudo possível em todos os momentos, impossibilitando um julgamento fundamentado criticamente. Certamente, essa análise parece plausível. Porém, o próprio pluralismo de hoje é completamente artificial – um produto da vanguarda. Uma única obra de arte moderna é uma enorme máquina de diferenciação contemporânea.

Se os críticos, como fez Greenberg, não tivessem tomado obras específicas como ocorrência para demarcar o campo da teoria e das políticas da arte, não teríamos pluralismo hoje, porque esse pluralismo artístico certamente não pode ser reduzido a um pluralismo social, já existente. Mesmo os críticos de arte social só podem fazer suas distinções entre o “natural” e o “codificado socialmente” relevante para a crítica de arte, porque colocam essas distinções (artificiais) como readymades no contexto de uma diferenciação modernista. E Danto faz o mesmo movimento que Greenberg quando tenta retirar todas as ilações de *Brillo Box*, de Warhol, e pensar essa obra como o início de uma era totalmente nova. O pluralismo de hoje significa que definitivamente nenhuma posição pode ser inequivocamente privilegiada em detrimento de outra. No entanto, nem todas as diferenças entre duas posições têm igual valor; algumas diferenças são mais interessantes do que outras. Vale a pena preocupar-se com diferenças tão interessantes, independentemente da posição

defendida. Vale a pena ainda mais criar diferenças novas e interessantes que ampliem a condição do pluralismo. E, uma vez que essas diferenças são puramente artificiais, um final histórico, natural, não pode ser atribuído a esse processo de diferenciação.

Talvez, a verdadeira razão para um crítico de arte de hoje não mais defender apaixonadamente uma abordagem específica na arte e sua relevância para a teoria e as políticas culturais seja mais de ordem psicológica do que teórica. Em primeiro lugar, ao fazê-lo, o crítico sente que é deixado na mão pelo artista. Alguém pode supor facilmente que depois de o crítico ter passado para o lado do artista ele tenha ganho sua gratidão e se tornado seu amigo. Mas não funciona desse jeito. O texto do crítico – assim acredita a maioria dos artistas – parece mais isolar o trabalho de seus potenciais admiradores do que protegê-lo de detratores. Uma definição teórica rigorosa é ruim para os negócios. Assim, muitos artistas se protegem do comentário teórico com esperanças de que a obra nua seja mais sedutora do que vestindo um texto.

Na verdade, artistas preferem formulações que sejam o mais vagas possível: o trabalho está “carregado de tensão”, “crítico” (sem qualquer indicação de como ou por que), o artista “desconstrói códigos sociais”, “questiona nossa forma habitual de ver”, “põe em prática a elaboração” de uma coisa ou outra, e assim por diante. Ou, então, artistas preferem falar por si mesmos, contam suas histórias pessoais e demonstram como tudo – até mesmo objetos bem comuns bem observados – assume significado profundo e pessoal para eles (em muitas exposições, o observador tem a sensação de que está sendo colocado no lugar de um assistente social ou de um psicoterapeuta sem receber qualquer gratificação financeira correspondente, um efeito muitas vezes parodiado nas instalações de Ilya Kabakov e, de forma diferente, no trabalho em vídeo de Tony Oursler).

Por outro lado, as tentativas do crítico de voltar-se para o público e oferecer-se como o defensor de suas reivindicações não levam a nada: a antiga traição não foi perdoada. O público ainda considera o crítico um iniciado, um agente de relações públicas para a indústria da arte. Ironicamente, o crítico é quem menos tem poder na indústria. Quando um crítico escreve para um catálogo, é selecionado e pago pelas mesmas pessoas que estão exibindo o artista que ele está analisando. Quando escreve para uma revista ou jornal, ele está cobrindo uma exposição que o leitor já assume ser digna de atenção. Portanto, o crítico não tem a menor chance de escrever sobre um artista que não esteja consolidado; um artista que alguém no mundo da arte já decidiu ser merecedor de uma exposição. Alguém pode ponderar que um crítico tem condições de, pelo menos, fazer uma avaliação negativa. Isso é verdade, sem dúvida, mas não faz diferença. Ao longo dessas décadas de revoluções artísticas, movimentos e contramovimentos, o público neste século chegou finalmente à posição em que a crítica negativa não é diferente da positiva. O que importa num comentário é que artistas são mencionados, onde e por quanto tempo são discutidos. O resto é o resto.

Em reação a essa situação, um tom amargo, desapontado, nihilista permeia a crítica de arte hoje, que claramente arruína seu estilo. Isso é vergonhoso, porque o sistema de arte ainda não é um lugar assim tão ruim para um escritor. É verdade que a maioria desses textos não é lida, mas por isso mesmo pode-se, em princípio, escrever o que se quer. Sob o pretexto de abrir os diferentes contextos de uma obra de arte, as mais diversas teorias, investidas intelectuais, estratégias retóricas, adereços estilísticos, conhecimento acadêmico, histórias pessoais e exemplos de todas as esferas da vida podem ser combinados no mesmo texto à vontade – de uma forma que não é possível nas duas outras

áreas destinadas aos escritores em nossa cultura: a academia e os meios de comunicação de massa. Em quase nenhum outro lugar a textualidade pura do texto revela-se tão claramente como na crítica de arte. O sistema da arte protege o escritor, tanto da demanda de que ele transmita algum tipo de “conhecimento” para as massas de estudantes quanto da disputa por leitores com os que cobrem o julgamento de O.J. Simpson. O público no mundo da arte é relativamente pequeno: falta a pressão de um fórum público amplo. Portanto, o texto não precisa necessariamente receber a aprovação desse público. Claro, a moda surge por meio de uma consideração – às vezes deve-se sentir autenticidade em uma obra de arte, em outros momentos percebe-se que não há autenticidade, algumas vezes enfatiza-se sua relevância política, outras deixa-se transparecer obsessões pessoais – mas não uma consideração estrita. Há sempre aqueles que não gostam da última moda porque gostavam de uma anterior ou porque esperam a próxima ou ambas as possibilidades. Acima de tudo, porém, o crítico de arte não pode errar. Claro, o crítico recebe acusações repetidas por ter interpretado mal ou incompreendido uma forma de arte específica. Mas essa repreensão é infundada. Um biólogo pode errar, por exemplo, se descreve um jacaré como sendo algo diferente de um jacaré, porque jacarés não leem textos críticos e, portanto, não têm seu comportamento influenciado por eles. O artista, ao contrário, pode adaptar seu trabalho ao julgamento e à abordagem teórica do crítico. Quando surge uma lacuna entre o trabalho do artista e o juízo do crítico, não se pode dizer, necessariamente, que o crítico calculou mal o artista. Talvez o artista tenha interpretado mal o crítico? Mas isso também não é tão ruim: o próximo artista pode lê-lo melhor. Seria engano pensar que de alguma forma Baudelaire superestimou Constantin Guys, ou Greenberg, Jules Olitski, porque o excesso teórico que os dois

produziram tem seu próprio valor e pode estimular outros artistas.

Também não é assim tão importante quais obras o crítico de arte usa para ilustrar suas diferenças geradas teoricamente. A diferença em si é importante – e não aparece nas obras, mas na utilização delas, incluindo sua interpretação – mesmo se várias imagens parecem adequadas às finalidades do crítico. Não há escassez de ilustrações úteis, porque observamos um enorme excesso de imagens produzidas hoje. (Cada vez mais, os artistas reconhecem isso – e eles próprios começaram a escrever. A produção de imagens lhes serve mais como proteção do que como um objetivo real.) A relação entre a imagem e o texto mudou. Antes, parecia importante fornecer um bom comentário para um trabalho. Hoje, parece importante proporcionar uma boa ilustração para um texto, o que demonstra que uma imagem com comentários já não nos interessa tanto quanto o texto ilustrado. A traição dos critérios do gosto do público transformou o crítico de arte em artista. No processo, qualquer pretensão de uma metacrítica do julgamento foi perdida. No entanto, há muito tempo, a crítica de arte tornou-se, por mérito próprio, uma arte; com a linguagem como seu meio e ampla base de imagens disponíveis, ela segue autocraticamente, como tornou-se tradição na arte, cinema ou design. Assim, completa-se o desaparecimento gradual da separação existente entre artista e crítico de arte, enquanto a tradicional distinção entre artista e curador, e crítico e curador tende igualmente a dissipar-se. Apenas as novas divisões artificiais na política cultural são importantes, aquelas que são divisadas para cada caso individual, com estratégia e intenção.

Tradução Jofre Silva

Revisão Técnica Cezar Bartholomeu



Ilya & Emilia Kabakov, *The Fallen Sky* (O céu caído), 2006

NOTA

Artigo publicado originalmente na *Artforum*, em 1997.

1 *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

Boris Groys é crítico de arte, filósofo, professor de estética e história da arte na Universidade de Arte e Design de Karlsruhe, na Alemanha. Tornou-se conhecido mundialmente com a publicação do livro *The total art of Stalin*, no início dos anos 90. Dentre suas obras mais recentes destacam-se *Introdução à antifilosofia*, traduzido para o português em 2013; *History becomes form: Moscow conceptualism*, 2010; *Ilya Kabakov: the man who flew into space from his apartment*, 2006.