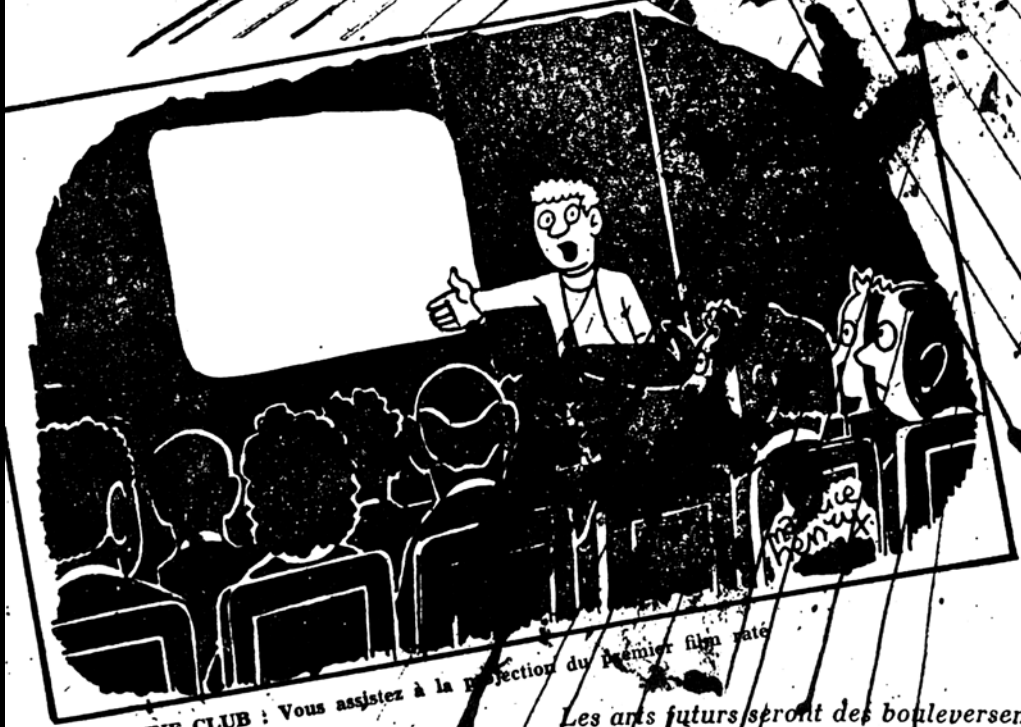


PARLEMENTS EN FAVEUR

le public se sentait atteint dans sa dignité et criait au fa

on entendait les cris aigus des bonnes femmes et les injures des hommes. Les salauds, ordures, fumières, assassins, bouchers, résonnaient



CLUB : Vous assistez à la projection du premier film rate

Les arts futurs seront des bouleversements de situations, et

PÓS-CRÍTICA

Hal Foster

crítica pós-crítica
modernidade fetichismo

O texto trata dos impasses da crítica de arte na atualidade. Hal Foster traça uma análise panorâmica sobre o que nos teria conduzido a uma condição pós-crítica. O autor articula as diversas posições sobre a crítica, e seus conceitos adjacentes, lidando particularmente com autores como Bruno Latour e Jacques Rancière.

A teoria crítica levou uma surra séria durante o embate cultural das décadas de 1980 e 1990, e a seguinte foi ainda pior. Sob o governo de George W. Bush, a demanda de afirmação foi quase total, e hoje há pouco espaço para crítica, mesmo nas universidades e nos museus. Intimidada por comentaristas conservadores, a maioria dos acadêmicos não enfatizou mais a importância

do pensamento crítico para uma cidadania engajada, e a maioria dos curadores, dependentes de patrocinadores corporativos, também não promove o debate crítico, antes considerado essencial para a recepção pública da arte de ponta. De fato, o completo desuso da crítica no mundo da arte, que não se poderia importar menos, parece evidente. Quais são, porém, as opções em oferta? Celebrar a beleza? Afirmar o afeto? Esperar uma 'redistribuição do sensível'? Confiar no 'intelecto geral'? A condição pós-crítica supostamente nos liberta de nossas camisas de força (históricas, teóricas e políticas), mas, de modo geral, incentivou um relativismo que tem pouco a ver com pluralismo.¹

Como chegamos no ponto em que a crítica é tão amplamente desconsiderada? Ao longo dos anos, a maioria das acusações se dirigiu ao posicionamento do crítico. Primeiro, houve uma rejeição do 'juízo', do direito moral presumido na avaliação crítica. Depois, houve recusa de 'autoridade', do privilégio político que permite ao crítico falar abstratamente em nome dos outros. Finalmente, houve ceticismo a respeito de 'distância' e de isenção em relação às próprias condições culturais que o crítico se propõe a exa-

POST-CRITICISM | *The text addresses the impasses of art criticism today. Hal Foster outlines an overview of what has led us to a post-criticism condition. The author discusses the different attitudes toward criticism and its adjacent concepts, dealing particularly with authors such as Bruno Latour and Jacques Rancière.* | Criticism, post-criticism, modernity, fetishism.

minar. “Crítica é uma questão de distanciamento correto”, escreveu Walter Benjamin há mais de 80 anos. “Ela estava confortável num mundo em que perspectivas e prospectos tinham valor, e no qual ainda era possível adotar um ponto de vista. Agora as coisas exercem uma pressão muito urgente na sociedade humana”. O quão mais urgente é essa pressão hoje em dia?²

Nem toda crítica, entretanto, depende de um correto distanciamento. O estranhamento *à la* Brecht não é correto nesse sentido, e há modelos interencionistas na arte (do Dadá até o presente) nos quais a crítica é produzida imanentemente através de técnicas da exacerbação mimética e *détournement* simbólico.³ Quanto às outras acusações antigas (as quais são oriundas, na maioria das vezes, da esquerda), elas se resumem a duas: a crítica é impulsionada pela vontade de poder e não é reflexiva quanto a suas próprias reivindicações da verdade. Muitas vezes dois receios conduzem essas duas acusações: por um lado, uma preocupação a respeito do crítico como um “patrono ideológico”, que desloca o próprio grupo ou a classe que ele representa (a famosa advertência de Benjamin em “O autor como produtor” [1934]); e, por outro lado, uma preocupação com a verdade científica atribuída à teoria crítica em oposição à “ideologia espontânea” (a posição dúbia assumida por Althusser em sua releitura de Marx). Esses temores não são equivocados, mas constituirão razão suficiente para jogar fora o bebê com a água do banho?

Ataques mais recentes, especialmente na crítica da representação e na crítica do sujeito, têm operado através da culpa por associação. Em vez de excessivamente confiante em sua verdade, da crítica da representação se disse que a mesma enfraqueceria o valor de verdade como tal, promovendo, assim, a indiferença moral e o niilismo

político.⁴ À crítica do sujeito também foram imputadas consequências não intencionais, já que se apontou que sua demonstração do caráter construído da identidade incitaria um consumismo de ‘posições de sujeito’ (por exemplo, o multiculturalismo reembalado como “The United Colors of Benetton”). Para muitos, esses dois efeitos valem como um pós-modernismo *tout court*, o que é imediatamente condenado como resultado. No entanto, essa é uma caricatura que reduz o pós-modernismo à expressão típica do capitalismo neoliberal (ou seja, assim como o neoliberalismo desregulou a economia, do mesmo modo, o pós-modernismo não compreendeu a cultura).⁵

Mais questões incisivas sobre a crítica vieram de Bruno Latour, que se foca no seu campo de estudos da ciência, e Jacques Rancière, que se concentra em seu tópico favorito, a arte contemporânea. Para Latour, o crítico almeja a um conhecimento iluminado que lhe permite desmitificar a crença fetichista dos outros, ingênuos – para demonstrar como essa crença é “a projeção de seus desejos sobre uma entidade material que não faz nada por si só”.⁶ Aqui, o erro fatal do crítico é não dirigir esse olhar antifetichista a sua própria crença, a seu próprio fetiche de desmitificação, um erro que o torna o mais ingênuo de todos. Latour conclui:

É por isso que você pode ser ao mesmo tempo, e mesmo sem sentir qualquer contradição (1) um antifetichista por tudo em que você não acredita – na maioria das vezes, religião, cultura popular, arte, política, e assim por diante; (2) um positivista contumaz por todas as ciências nas quais você acredita – sociologia, economia, teoria da conspiração, genética, psicologia evolucionária, semiótica, basta escolher seu campo preferido de estudo; e (3) um realista, perfeitamente robusto para aquilo que você realmente valoriza – e que, é claro,

*pode ser a crítica em si, mas também pintura, observação dos pássaros, Shakespeare, babuínos, proteínas e assim por diante.*⁷

Para Rancière, também, a crítica é comprometida por sua própria dependência da desmitificação. “Na sua expressão mais geral”, escreve ele, “a arte crítica é um tipo de arte que se propõe a construir consciência dos mecanismos de dominação a fim de tornar o espectador um agente consciente de transformação do mundo”.⁸ No entanto, não somente a consciência não é transformadora *per se*, Rancière continua, mas “os explorados raramente exigem uma explicação das leis da exploração”. Além disso, a arte crítica “pede aos espectadores para descobrirem os signos do capital por detrás dos objetos e comportamentos cotidianos”, mas, ao fazê-lo apenas confirma “a transformação das coisas em signos” desempenhada pelo capital. Tanto quanto o crítico de Latour, o artista crítico de Rancière está preso em um círculo vicioso.

O mesmo pode ser dito desses dois metacríticos. Latour repete o movimento crítico de Marx e Freud, que argumentaram o seguinte: “Vocês, modernos, pensam que são esclarecidos, mas na verdade vocês são tão fetichistas quanto qualquer primitivo – fetichistas não apenas da mercadoria, mas de qualquer objeto que desejam inapropriadamente”. A essa inversão, Latour agora acrescenta outra, sua: “Vocês, críticos antifetichistas são também fetichistas – fetichistas do seu próprio amado método ou disciplina”. Nessa medida, então, ele permanece dentro da espiral retórica da própria crítica com a qual deseja romper.

Rancière se une nesse desafio à hermenêutica da suspeita que funciona na crítica à Escola de Frankfurt. No entanto, esse desafio não é apenas familiar dentro da teoria crítica; foi também fundamental para seu próprio redirecionamento

un film écrit et réalisé
par
guy debord

d'après son livre
"la société du spectacle"
(éditions champ libre)

Um filme escrito e realizado por Guy Debord
Baseado no seu livro Sociedade do Espetáculo



© espetáculo não é um conjunto de imagens,
mas uma relação social entre pessoas,

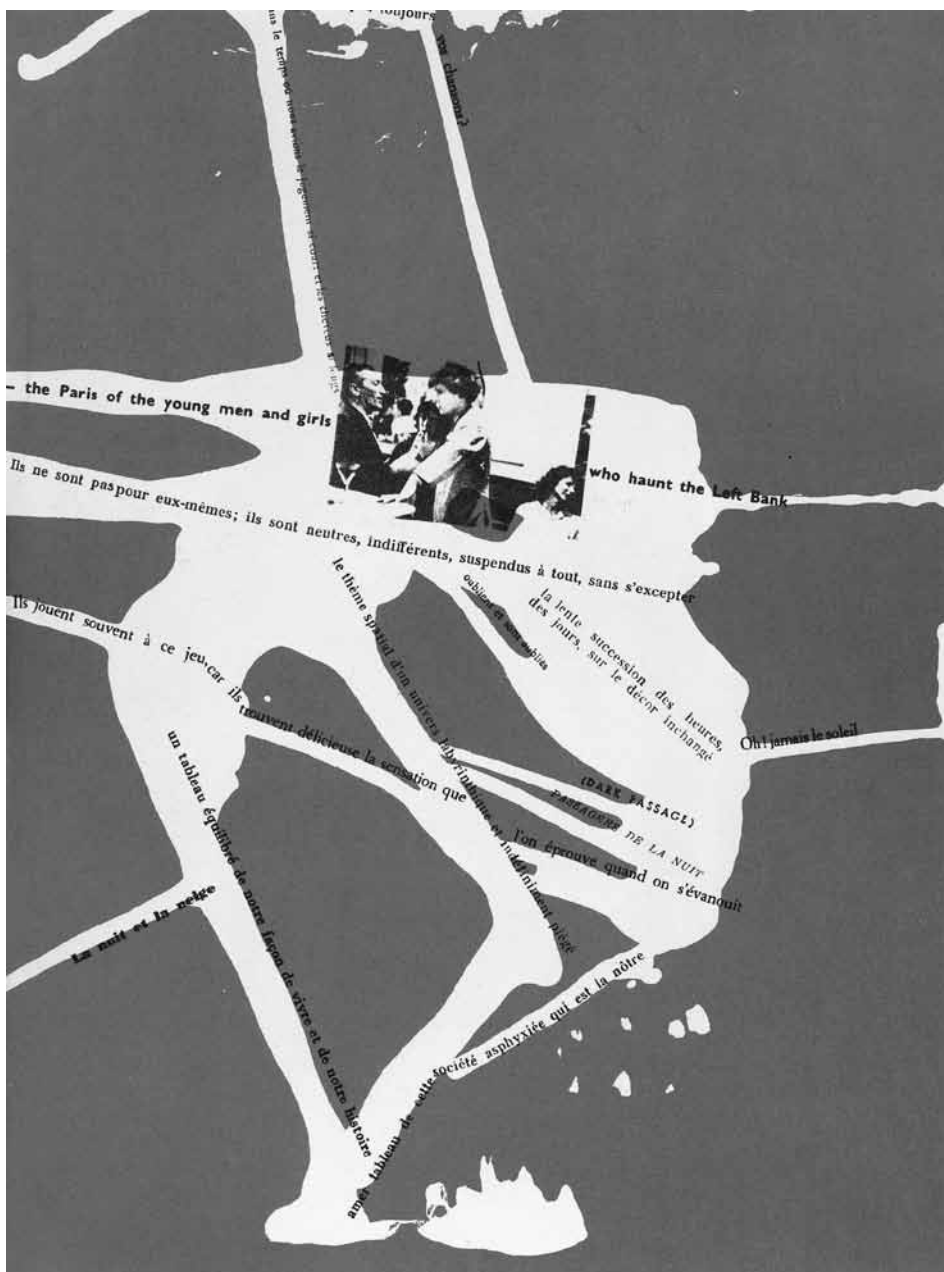
Still do filme A Sociedade do Espetáculo
Guy Debord, 1973

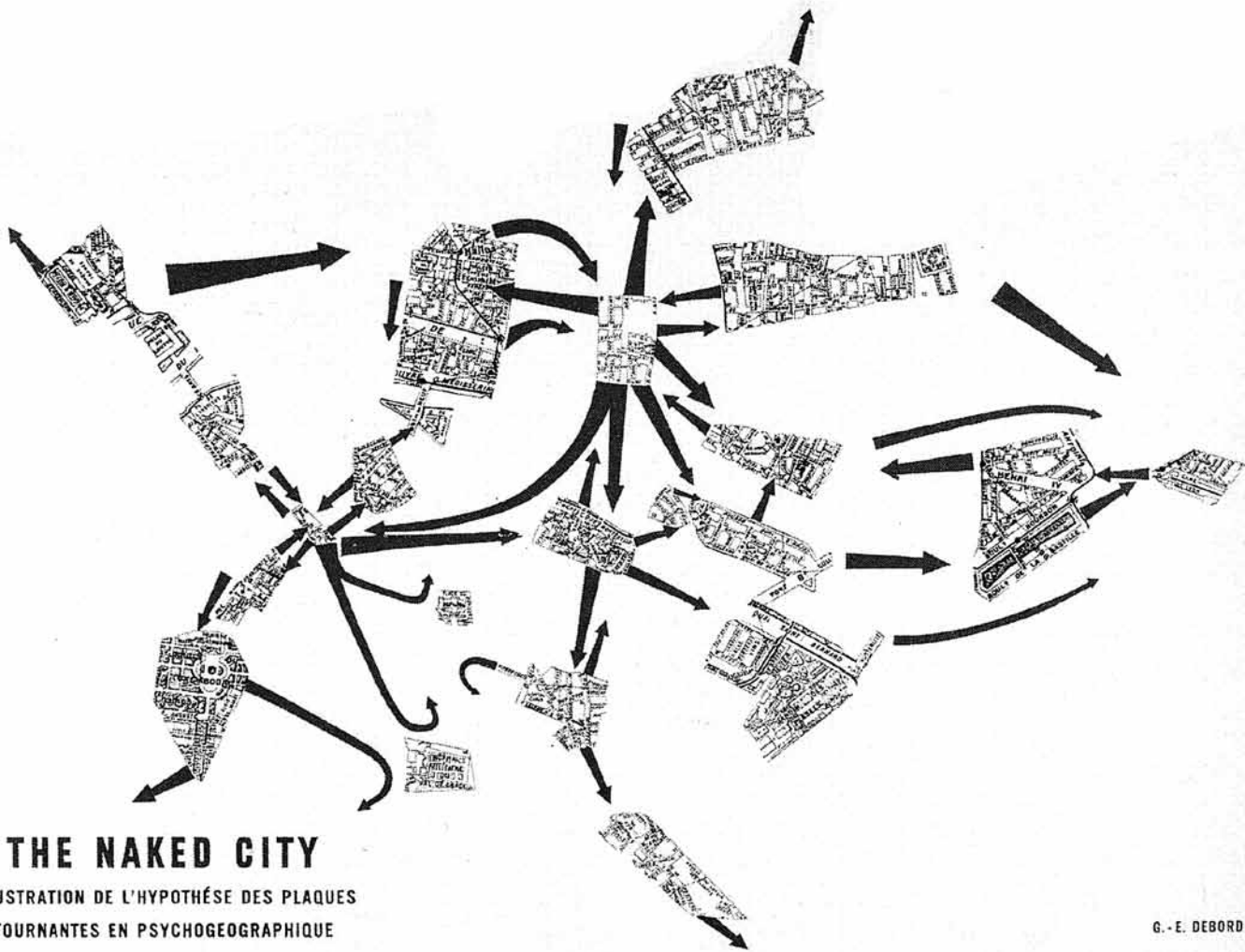
de uma busca de significados ocultos para uma consideração das “condições de possibilidade” do discurso (como em Foucault), do significado da superfície textual (como em Barthes), e assim por diante.⁹ Além disso, Rancière condena a crítica por sua projeção de um espectador passivo com necessidade de ativação (essa é a versão dele a respeito do crente ingênuo necessitado de desmitificação), mas ele também assume essa passivi-

dade quando requer tal ativação além da simples percepção.¹⁰ Finalmente, sua “redistribuição do sensível” é uma panaceia, e, quando contraposta à “transformação de coisas em signos,” promovida pelo capitalismo, pouco mais do que um anseio, o novo ópio que resta ao mundo da arte.¹¹

Dito tudo isso, compreende-se o desgaste que muitos sentem com relação à crítica hoje, especialmente quando, tomada como valor automático, endurece dentro de uma postura de auto-

Memórias
Guy Debord, 1959





THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE

G. - E. DEBORD

A cidade nua
Guy Debord, 1957

consideração. Certamente sua retidão moral pode ser opressiva, e sua negatividade iconoclasta, destrutiva.¹² Contra essa imagem do crítico, Latour oferece a sua própria:

O crítico não é aquele que derruba, mas aquele que reúne. O crítico não é aquele que puxa o tapete dos crentes ingênuos, mas aquele que oferece aos participantes arenas nas quais se possam reunir. O crítico não é aquele que

*alterna ao acaso entre antifetichismo e positivismo como um iconoclasta bêbado desenhado por Goya, mas aquele para quem, se algo é construído, então significa que é frágil e, portanto, precisa de muito cuidado e atenção.*¹³

Quem não se sensibilizaria com essa figura do crítico empático? No entanto, tal ética da generosidade introduz um problema próprio, que é na verdade o velho problema do fetichismo, já

que aqui o objeto é tratado de novo como um quase sujeito.¹⁴

A história da arte recente mostra forte tendência de fazer isso também: imagens teriam 'poder' ou agenciamento, fotografias teriam 'quereres' ou desejos, e assim por diante. Isso corresponde à tendência similar na arte e arquitetura recentes de apresentar a obra em termos de subjetividade.¹⁵ Embora muitos praticantes visem, em boa tendência minimalista, promover a experiência fenomenológica, muitas vezes o que eles oferecem é quase o inverso: "experiência" revertida em "atmosfera" e/ou "afeto", em espaços que confundem o real com o virtual e/ou com sensações que são produzidas como efeitos que parecem íntimos, internos mesmo (exemplos variam desde James Turrell a Olafur Eliasson em arte, e de Herzog e de Meuron a Philippe Rahm em arquitetura). Desse modo, a reflexividade fenomenológica de "se ver vendo" se aproxima de seu oposto: uma instalação ou uma construção que parece perceber por nós. Isso, também, é uma versão da fetichização, já que toma pensamentos e sentimentos, os processa como imagens e efeitos, e nos devolve para nossa apreciação. Como tal, requer uma crítica antifetichista.¹⁶

O mesmo é verdade, de forma mais geral, com relação à "razão cínica", o desdenhoso conhecimento que drena tanta energia de nossas vidas culturais e políticas.¹⁷ O problema não é que as verdades estejam sempre escondidas (Latour e Rancière estão certos aqui), mas que muitas sejam tão demasiado evidentes – no entanto com uma transparência –, que de alguma maneira bloqueiam a reação: "Eu sei que o mantra de 'sem impostos' é uma dádiva para os ricos e a falência para mim, contudo..." Ou: "Eu sei que os grandes museus têm mais a ver com o capital financeiro do que com a cultura pública, porém..." Como

uma operação fetichista de reconhecimento e repúdio (precisamente "Eu sei, mas ainda assim"), a razão cínica também é objeto para a crítica antifetichista. E claro, tal crítica nunca é suficiente: é necessário intervir no que está dado, de alguma maneira transformá-lo, e levá-lo a outro lugar.¹⁸ No entanto, essa virada começa com a crítica.

•

Talvez eu esteja completamente errado: o que acontece com o florescimento da "arte crítica" hoje? O problema está em como essas duas palavras são (ou não são) colocadas juntas. É comum falar em "arte de prática social", mas essa categoria ressalta o quanto a arte está separada da vida cotidiana, mesmo quando tenta acabar com essa separação (é com mágica similar que Rancière declara que a política e a estética sempre reenviam uma à outra). De fato, mais do que manter os dois termos juntos, tais rubricas tendem a liberar uma determinada prática dos critérios, seja de efetividade ou de invenção artística; um tende a se tornar álibi para o outro, com qualquer pressão de um lado desconsiderada como sociológica, e do outro considerada esteticismo – e logo a resolução anunciada entra em colapso novamente.

Termino com oposição que, embora esquemática, parece pertinente para esse dilema. Por um lado, há a posição quase gramsciana da arte ativista que, com a autonomia estética obtida através de profana aliança entre crítica e capital, vê um campo amplamente aberto para a prática social. Por outro lado, há a posição quase adorniana, que insiste na categoria de arte, mas com a sensação de que sua autonomia mínima agora contém negatividade mínima, e com pouco a se fazer além de seguir através das propostas formalistas. De certa forma, essa complementaridade lembra aquela entre o dadaísmo e o surrealismo tal como

vista por Debord, que (em sua versão da dialética como destruição mutuamente garantida) uma vez escreveu: “O dadaísmo quis suprimir a arte sem a realizar, e o surrealismo quis realizar a arte sem a suprimir.”¹⁹ Nossa situação poderia evocar a década de 1920 de formas ainda mais alarmantes: economicamente, como uma época de “altos e baixos”; politicamente, como um período no qual um estado de emergência torna-se mais normal do que excepcional; e, artisticamente, como um tempo em que enquanto alguns praticantes atuam em crises econômicas e políticas de emergência (por exemplo, dadaísmo novamente) ou constroem a partir desse caos (construtivismo, por exemplo), outros escapam para um *retour à l'ordre* (o paralelo com as versões degradadas da tradição neoclássica na década de 1920 pode ser o retorno às velhas expressões da pintura e escultura modernistas agora).²⁰ Se há de fato algo nesse eco, então com certeza é um momento ruim para ser pós-crítico.

Tradução Déborah Veviani da Silva

Revisão técnica Felipe Scovino e Marília Palmeira

NOTAS

Texto originalmente publicado em *October* 139, Winter 2012: 3-8.

1 Muito disso não é novo; vejam a mesa-redonda publicada nestas páginas há dez anos, “The Present Conditions of Art Criticism”, *October* 100, Primavera de 2002. O problema fundamental continua sendo debatido aqui. Confiante enquanto classe, a burguesia uma vez procurou o teste da crítica; isso foi visto como fundamental para o “toma lá dá cá” de seu ideal de uma esfera pública – mas isso foi há muito tempo. Meu relato parte aqui do plano geral, portanto do deslizamento entre “criticismo”, “crítica”, “teoria crítica” e “arte crítica”; no que se segue, focalizei os dois últimos.

ABOLITION
DU TRAVAIL
ALIÈNE



Abolição do trabalho alienado
Óleo sobre tela de “Pintura Industrial” de Pinot Gallizio,
Guy Debord 1963

Foto de Guy Debord em um filme
propositalmente danificado, 1952

Finalmente, “pós-crítica” tem validade diferente no debate arquitetônico, no qual o termo é usado para traçar uma linha após a reflexividade teórica de alguns arquitetos, como Peter Eisenman, e para anunciar um pragmatismo renovado de “inteligência de design”. Seus efeitos, no entanto, não parecem ser muito diferentes.

2 Walter Benjamin, “One-Way Street” (1928), in Jennings, Michael W. et al. (ed.). *Selected Writings*, v.1: 1913-1926. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1996: 476. A outra associação negativa, excessivamente complexa para ser aqui abordada, é entre crítica e ressentimento.

3 Sem mencionar as diferentes variantes de desconstrução. Sobre a exacerbação mimética, ver meu “Dada Mime”, *October* 105, Verão de 2003.

4 De fato, tal niilismo é atributo mais da direita do que da esquerda. Lembremo-nos do reconhecimento de um oficial de Bush em 2004 (que disseram ser Karl Rove): “Somos um império agora, e quando agimos, criamos nossa própria realidade. E enquanto vocês estudarem essa realidade – judiciosamente, como vocês o farão – agiremos novamente, criando outras novas realidades, as quais vocês poderão estudar também, e é assim que as coisas vão acontecer”. Ver Ron Suskind, “Faith, Certainty, and the Presidency of George W. Bush”, *New York Times Magazine*, October 27, 2004. Ou consideremos como a noção de “construção social” da ciência é usada para contestar o aquecimento global. Ver Bruno Latour, “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern,” *Critical Inquiry* 30, Inverno de 2004.

5 Às vezes essa ligação é muito direta. Por exemplo, Luc Boltanski e Eve Chiapello apontam que a “crítica artística” do local de trabalho disciplinar foi crucial para “o novo espírito de capitalismo” – o que eles querem dizer com “crítica artística” tem pouca relação com arte. Ver Boltanski e Chiapello,

The New Spirit of Capitalism, trad. Gregory Elliott, London: Verso, 2004.

6 Latour, “Why Has Critique Run Out of Steam?”: 237. Ver também Latour, “What Is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?”, In Latour e Peter Weibel (ed.). *Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002; e Latour *We Have Never Been Modern*, trad. Catherine Porter. Cambridge, Mass.: Harvard University, 1993.

7 Latour, “Why Has Critique Run Out of Steam?”: 241.

8 Jacques Rancière. *Aesthetics and Its Discontents*, trad. Steven Cochran. Cambridge: Polity, 2009: 46-47.

9 Nas mãos de outros ambas as posições degeneraram, a de Foucault em generalidades discursivas sem muito apoio nas práticas atuais (por exemplo, “os regimes” de que fala Rancière), a de Barthes em celebração do efeito e do afeto (mais sobre isso a seguir).

10 Ver Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

11 Definida como o que pode e não pode ser sentido e dito, “a distribuição do sensível” difere pouco do que Marx, em seus melhores momentos, entendeu como ideologia – menos o conteúdo específico do pensamento que sua delimitação estrutural (por exemplo, como alguns pensamentos tornam-se impensáveis).

12 Assim iluminada, uma suspensão do reflexo crítico pode ser benéfica, como sugere Jeff Dolven em resposta enviada por e-mail para este texto: “Aqui meus impulsos basicamente pragmáticos estão em jogo, porque quero saber como é possível entender e habitar versões de experiências estéticas que são acrílicas sem desistir de minha posição: epideictico? lúdico? livremente interpretativo? imita-

tivo?... Podemos jogar com os tipos de suspensão conceitual e indeterminação ideológica que Kant parece encontrar na estética da experiência? Podemos confiar na capacidade da experiência estética de uma obra de arte de resistir ideologicamente? Estamos preparados para creditar às obras de arte a demanda dessa experiência? E confiar que, quando precisarmos (o que será frequente), poderemos fechar a guarda novamente, ter os recursos da crítica à nossa disposição e empregá-los nos mesmos objetos? E permitir, talvez, que a crítica amarre e refreie aquela liberdade estética e, permitir talvez, que a possibilidade estética resgate os objetos que a crítica nos incita a banir? Essa é uma questão *prática* – de quais e quando”.

13 Latour, “Why Has Critique Run Out of Steam?”: 246.

14 Minha crítica da fetichização não é uma suspeita contra desejo, prazer, e assim por diante; é simplesmente uma resistência, mais blakeana do que marxista, frente a qualquer operação pela qual a criação humana (por exemplo, Deus, Internet) é projetada sobre nós com agenciamento próprio, posição a partir da qual pode tanto nos subjugar quanto nos servir.

15 Ver Isabelle Graw (ed.), *Art and Subjecthood: The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*. Berlin: Sternberg Press, 2011.

16 O que foi condenado pelo minimalismo como preocupação com a objetividade foi realmente uma preocupação com a objetividade – a objetividade da estrutura, espaço, corpos no espaço, e assim por diante. Essa preocupação conduziu a primeira produção minimalista, mas agora outra, secundária, se tornou dominante. Sobre essa inversão, ver “Panting Unbound”, em meu *The Art-Architecture Complex*, London: Verso, 2011.

17 Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, trad. Michael Eldred. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

18 Como Paolo Virno nos incita a fazer com a razão cínica; ver *A Grammar of the Multitudes*, trad. Isabella Bertolotti, et al. Los Angeles: Semiotext(e), 2004. Para um exemplo melhor desse tropo de uma condição dada, nesse caso a nossa própria, conforme definida pelo neoliberalismo, ver Michel Feher “Self-Appreciation, or the Aspirations of Human Capital”, *Public Culture* 21, n. 1, 2008. Há muitos outros exemplos na arte recente.

19 Guy Debord, *A sociedade do espetáculo* (1967), trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

20 Ver David Geers, “Neo-Modern,” *October* 139, Inverno 2012: 3-8., e meu “Preservation Society,” *Artforum*, janeiro de 2011.

Hal Foster é professor de arte e arqueologia da Universidade de Princeton. Publicou diversos livros, entre eles, *The return of the real* (MIT Press, 1996), *Art since 1900 – Modernism, Antimodernism and Postmodernism* (Thames and Hudson, 2004) tendo como coautores Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh, e *Recodificação – arte, espetáculo, política cultural, editado no Brasil pela Casa Editorial Paulista em 1996. Suas últimas publicações, de 2011, são* *The Art-Architecture Complex* (Verso) e *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton University Press). É membro da *American Academy of Arts and Sciences*, contribuindo regularmente para *October* (do qual é coeditor), *Artforum*, e *The London Review of Books*.