

# APONTAMENTOS: A ESCRITA CRÍTICA E AS ARTES PLÁSTICAS

Por Janaína Laport Bêta<sup>1</sup>

## RESUMO

O presente estudo não excede, como o próprio título sugere, a condição de esboço para trabalho futuro. Breve olhar sobre a história da crítica nas artes plásticas desde sua condição embrionária no Renascimento até o momento presente. Olhar que se volta para os modos de realização da escrita da arte em busca de perceber proximidades e distanciamentos entre o pensamento crítico vigente e a proposta de uma crítica voltada para as questões originárias do Ser, para o pensar poético.

Palavras Chave: Arte, Crítica, Poética.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Ciência da Literatura, na área de Poética – UFRJ/CAPES  
Graduada em História da Arte (Bacharelado) pela UERJ  
Licenciada em Artes pela UERJ  
Graduanda em Pintura pela EBA/UFRJ

*(...) É preciso que se possa, a cada momento, pôr a mão na terra como o primeiro homem.*

Rilke.

Creio que a crítica deva ser sempre calcada na leitura das obras de arte, o que constitui, em meu juízo, um exercício do olhar. Aqui buscaremos um pensamento crítico sobre os modos de ver da própria crítica, com o intento de pôr em questão sua atuação a partir dos elementos aos quais se vale o crítico na execução de seu ofício. Para tanto, faremos um exercício: rememorar a história da crítica nas artes plásticas em busca de melhor entender percursos que firmaram ao longo do tempo a instrumentalização das leituras de obras. Tentaremos, sem a pretensão dos rigores de estudos historiográficos, realizar brevíssimo resumo, apenas esboço em poucos parágrafos, sobre a escrita de alguns dos grandes nomes do pensamento crítico nas artes plásticas. Delineando assim, de modo indireto, possíveis distâncias ou proximidades com pensamento crítico em arte voltado para as questões originárias do Ser, que naturalmente afloram em leitores que se dedicam aos escritos de Martin Heidegger.

Se voltarmos historiograficamente ao Renascimento, encontraremos o momento em que o artista passa a ser reconhecido socialmente. Surge por este tempo um embrião, que se desenvolve, culminando no que hoje conhecemos por subjetividade artística. A arte, até então entendida como trabalho artesanal, passa a ser reconhecida como “coisa mental”, habitando de modo menos coadjuvante a história humanista. Para o renascentista, o humanismo aproximava os homens de Deus, pois só através da razão poderia residir a condição de aproximação com a verdade divina; diferentemente do homem medieval que ao contrário deste, cria que o humanismo o aproximava do animal, distanciando-o de Deus. A arte obtém assim um novo status.

Com esta nova posição brotou a necessidade de um pensamento que a ela se dirigisse. Neste período surge Alberti, com uma escrita que cria definições claras sobre a pintura, em forma de tratados calcados em sua experiência com a arte Florentina. Firma-se como um dos primeiros teóricos da arte. Nestes tratados defende a crença na pintura como representação, o que entendia diferir de imitação. Segundo Alberti através da perspectiva se tornava possível adicionar a 3ª dimensão à pintura. Vê nesta construção

um ponto de vista que olha para o futuro. É através de seu pensamento que a perspectiva deixa de ser uma questão somente matemática e científica, passando a questão artística. O artista por sua vez, deixando de ser artesão, torna-se profissional liberal da arte, portador de um pensamento intelectual capaz de reproduzir a verdade da natureza.

Ainda que precursor da escrita, Alberti em seus tratados, não fala da arte de seu tempo, mas da egípcia e da grega, voltando seu olhar para o passado, sempre mais confortável. Contudo, não podemos esquecer que foi através dele que tivemos a arte como “objeto” de história. Há os que defendam que sem o seu trabalho conceituando a pintura em seu século, talvez não houvesse surgido no século posterior pintores como Leonardo da Vinci, Ticiano, ou Michelângelo.

No século XVI surge Vasari cuja escrita se ocupa da vida dos artistas. Diferindo de Alberti, reuniu pintura, escultura e arquitetura - encontrando na base de todas o desenho, que constituía para ele, a base intelectual da arte. Teve Michelângelo (por seu primoroso desenho) na conta de semideus. Lamentou o traço sensual da pintura florentina, que se atinha a cor em detrimento ao traço do desenho. É com Vasari que surge o embrião do que mais tarde conheceríamos por análise formal, a partir dos conceitos de linear e pictórico. Como Alberti, também possuía produção artística. É em seu pensamento também que nasce a concepção de “estilo”, com as expressões “pintam a maneira de Michelângelo”, pintam “a maneira de Leonardo”. No estilo individual de cada artista estaria, para ele, o germe dos “estilos artísticos”, nascendo, neste momento, a idéia de maneirismo - o homem começa a perceber individualidades, peculiaridades artísticas.

Os pintores deste momento histórico materializam as teorias formuladas por Alberti no século anterior. Nenhum deles questiona as idéias expostas em seu tratado sobre pintura. Mas para Vasari, o juízo crítico sobre a arte deveria ser um pensamento (olhar) à posteriori, o contrário do que havia sido pensado anteriormente por Alberti, que cria que o olhar crítico era à priori, e estabelecia uma “receita” a ser seguida. Para ele o pintor deveria retratar o que via e apenas isto, o que não fosse visível não seria do âmbito da pintura.

Posteriormente teríamos o Iluminismo e toda a questão da esfera pública, surgindo o que viríamos a conhecer como “opinião pública”. Não por acaso no século XVIII nasce, com Diderot, a crítica de arte, ou seja, a “opinião” sobre arte, quando, em 1735, é fundado o “Salão de Artes do Louvre”, pela primeira vez aberto ao público em geral.

Acontecendo a cada dois anos, mostrava a produção contemporânea. Antes de Diderot outros escritores falaram sobre os salões, visto que o público leigo solicitava à academia comentários sobre as obras. Diderot realizaria essa escrita por vinte e dois anos. A crítica de então tinha a função de descrever as obras para quem não as tivesse visto em exposição. Seu exercício consistia em escrever crônicas para um jornal destinado a nobres que estivessem fora da França.

Diferentemente de Vasari, Alberti ou mesmo Winckelmann, Diderot não escreveu tratados sobre obras de arte. Teve, contudo, uma forte relação com a pintura e a estudou a fundo. Ao contrário de Alberti, não ignorou a produção de seu tempo, tornando-se seu profundo conhecedor.

Embora em sua época, para a academia, uma natureza morta não tivesse de modo algum o mesmo status de uma pintura histórica, Diderot considerou Chardin um pintor por excelência, independentemente do fato de se dedicar a esta temática “menor” em pintura. Mesmo estando a academia em seu apogeu, Diderot, como crítico, a contestou, questionando seus valores. Acreditava que a escrita crítica não podia partir de conceitos à priori; para ele o crítico só poderia de fato escrever a partir da obra, do que a obra discutisse, oferecesse. Contudo, seu pensamento foi repleto de paradoxos – por vezes acreditava que a crítica era capaz de mostrar as obras, crendo na transparência das palavras; por outras duvidava.

Para a historiografia, se por um lado Diderot apontava para a modernidade, por outro era neoclássico, vendo um sentido pedagógico na arte. Acreditava em gênio - um gênio corporal, não espiritual. Este gênio seria o produtor das grandes obras, que só estariam, por sua vez, abertas ao entendimento de outro grande gênio, o único capaz de traduzi-las para a língua dos homens comuns. Defendia a mutabilidade do gênio, cada época teria o seu. Do mesmo modo acreditava na mutabilidade do belo. Defendia que para produzir uma boa crítica era preciso estar aberto a todos os gostos. Para ele o conceito de belo habitava a arte, e não o tema por ela tratado. Nutriu um pensamento considerado aristotélico, não era contra a *mimeses*. Não expulsaria o poeta da Polis, entretanto, acoplaria à produção poética, inúmeras regras, tornando-a pedagógica, “melhorando-a” através de sua escrita, fazendo-a “edificante”. Para o crítico em questão, obras como as de Chardin recriavam a natureza, e as duas (obra e natureza) teriam o mesmo grau de verdade. Em seu pensamento, a cor era mais capaz de “dar conta” da “alma da pintura”

que o desenho, sendo esse o seu aspecto moderno, ainda que tenha posto a arte a serviço de algo - não mais do espírito – mas da educação. Para Diderot a arte exercia uma função moral. Já em suas definições de gosto, dizia ser formado a partir do acúmulo de experiência. A lembrança dessa experiência formaria o “gosto esclarecido”, instrumento de trabalho do crítico. Já a vaga lembrança da experiência seria o que chamaria “intuição”.

No século XIX Charles Baudelaire traz o pensamento e o olhar para a arte de seu tempo, para a contemporaneidade. Pela primeira vez na escrita da arte se configura o interlocutor. Baudelaire sabia exatamente para quem escrevia: o burguês. Vai Constituir a modernidade e ser a um só tempo seu maior crítico. Não foi apenas historiador ou crítico, foi, segundo a historiografia, fundador de uma época. Com Baudelaire a arte perde um pouco da grandeza e do glamour onde estava inserida, mas em contrapartida ganha um campo de discussão específico. Diferentemente de Diderot que descrevia as obras para aqueles que não as podiam ver, o poeta escrevia para os que as viam.

Baudelaire não acreditava na compartimentação das artes, mas em “correspondências”. Cria na relação entre artes diversas, sensações diversas. Para ele, a cor dialogava com a música, esta com o sabor - uma música, uma pintura, uma poesia... Do Belo, diria ser relativo - algo próximo a um imutável-dinâmico. Vai buscar a arte de seu tempo.

Para o poeta a afinidade crítica-artística não era uma questão de gênio, mas de temperamento. Não acreditava na crítica despida deste, ao contrário, defendia que ela deveria ser a um mesmo tempo: parcial, apaixonada, política. Via o crítico não como o “homem da razão”, mas do temperamento, aquele a ser tocado pela obra, exercitando sua maneira particular de ver de modo que contribuísse para que o outro também aceitasse o convite da obra. Baudelaire sempre se posicionou, não temeu dar sua opinião, mas também se colocou “conceitualmente” (segundo vocabulário historiográfico), óbvio que não partia de subjetividades, do mero “eu acho”. Em seu pensamento, a arte falaria de nossa totalidade, a todos os nossos sentidos. Seria ela, a arte, a unir o que a cidade moderna fragmentou.

No século XX surge a história da arte como disciplina, que, em busca de cientificidade nega Baudelaire, contradizendo-o com relação à opinião e a paixão do crítico e do artista. Surge então, por este tempo, uma aliança entre a cátedra universitária e o museu.

Na Áustria a História da Arte já nasce com muita força e importância, conectada a história do país. Da escola de Viena saem: Alois Riegl, Panofsky, Hauser e Wolfflin.

Riegl estuda arte romana. Mostra a impossibilidade da história da decadência dentro da História da Arte. Segundo seu pensamento, haveria certa eternidade da forma, sendo os motivos a se transformarem. Sua grande “ruptura” consistiu em dizer que as formas obedeciam a leis próprias, não se submetendo à natureza. Acreditava em uma “pulsão de arte”. Seu pensamento é motivo de divergências entre críticos e historiadores.

Wolfflin e a autoria dos *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Busca em sua obra algo que seja próprio da arte e de nada mais. Para ele o único campo possível para as artes visuais seria o da visualidade. O fato de se calcar na pura visualidade alimenta a crítica, bem como a resistência ao seu pensamento. Propõe um alto grau de cientificidade na utilização de seu método. Não considera questões relativas a poéticas individuais. Seu pensamento está conectado ao clássico, onde, para ele, sua obra funcionaria como uma espécie de gramática. Acredita em algo que chama de espírito de época, a tocar toda a arte, não priorizando individualidades, alternando-se sempre entre o conceito de linear e pictórico. Para Wolfflin, a história das poéticas dos artistas não daria conta da especificidade da arte. Segundo ele, do que só à arte seria próprio, apenas os conceitos que elaborou eram capazes de dar conta - conceitos extraídos da análise formal das obras, não de filosofias. Mas, como é próprio aos artistas conduzirem críticos a “becos sem saída”, Duchamp, ao propor o “informe” (e um valor de arte que não está sequer no objeto, que dirá na forma), desmonta seu sistema. Ainda que, de certo modo, tenhamos que considerar que também o próprio Duchamp vá configurar exceção a confirmar regra, visto que a partir dele a arte envereda pelo informe (o que remete ao conceito de espírito de época elaborado pelo autor).

Wolfflin não acredita no juízo de valor do historiador, para ele a história não valora. Não produziu um tratado, como fez Vasari ou Alberti, dizendo como a arte deveria ser produzida. Ocupou-se de dizer como ela deveria ser vista. O historiador Hans Belting o contesta, dizendo que ele aspirava um olho absoluto, a dar conta de toda História da Arte.

Já Panofsky propõe uma leitura iconológica das obras. Para ele seria possível fazer a História da Arte a partir da história das imagens. Ao entender a arte deste modo faz crítica à questão da forma. Para ele as imagens abrem inúmeras possibilidades de

leitura, são interpretáveis. Surge assim a importância dos historiadores e suas leituras. Para Panofsky o historiador tem que possuir uma “intuição sintética”, que dará sentido a tudo que foi visto, “dando conta” do conteúdo da obra. A partir da obra pode-se conhecer uma época, um artista, pode-se ir além do que está ali, sendo possível ler os valores simbólicos. Acredita no poder das imagens e no que a forma traz de conteúdo. Em última instância podemos dizer que para Panofsky, a história da arte é a história da interpretação iconográfica. O fato do “juízo de valor” não estar dentro de seu modo de ver, é um dos alvos das críticas ao seu pensamento. Não esquecendo a questão que envolve o artista Andy Warhol, ou seja, o fato de que talvez na *Pop Art* não possamos fazer uma leitura iconológica das obras. Os artistas, ou melhor dizendo: as obras, de certo acabam fazendo ruir os sistemas fechados de crítica.

Francastel e a sociologia da arte. A proposição desta vertente crítica é que a arte seja pensada como um produto da sociedade. Francastel critica este ponto de vista, pois não vê a arte como produto nem da sociedade, nem de nada externo a ela mesma. Concorde com Panofsky no ponto de vista de que a perspectiva tenha sido uma forma escolhida para representar o espaço, contudo, defende que poderia também ser outra. Para ele o homem renascentista a escolheu devido ao contexto. Critica Panofsky por ter visto a perspectiva apenas como forma simbólica – para Francastel ela seria símbolo sim, mas iria além, configurando também códigos sociais. Segundo seu pensamento deveríamos olhar não apenas quem produz a obra, mas também quem a tornou possível (partindo da figura do mecenas poderíamos entender melhor a sociedade). Assim, crê que a arte produz significados, mas que também é permeada pelos significados que a rodeiam. O objeto artístico seria simbolizador de uma cultura, e a arte uma forma específica de pensar. Para ele, pensar a sociedade implica em olhar à arte, pois esta contém conceitos e informações que não são encontrados em nenhuma outra área.

Configuram pontos essenciais para o entendimento social da arte segundo Francastel:

- O lugar do artista na sociedade
- A relação entre os mecenas e os artistas
- Relação entre arte e técnica (O advento da fotografia a exemplo)
- Arte-linguagem – análises formais da obra. Linguagens específicas do meio.

Em seu pensamento a obra não é um reflexo da sociedade, não a ilustra apenas, mas faz parte de sua construção, sem a visão da obra faltaria algo ao social. A obra não configuraria apenas um espelho a mostrar a sociedade, mas sem dúvida ajudaria a pensá-la, a construí-la. Francastel não nega que o poder usa a arte instrumentalmente.

Outro crítico que seguiu o viés da sociologia da arte foi o alemão Arnold Hauser. Muito criticado por Francastel, principalmente no ponto em que diz que a arte é um produto, um reflexo da sociedade.

Historiador e crítico que não podemos deixar de olhar com atenção é o italiano Giulio Carlo Argan. Para ele a história da arte, como disciplina européia, possui uma visão eurocentrista. Segundo seu pensamento Panofsky rompe com isto quando desconstrói a análise formal, dizendo que a forma é apenas mais uma entre as imagens, como tudo que o homem produz, e isto não a faz necessariamente arte. Argan vai defender a história da arte como disciplina humanística contraposta à posição de disciplina científica. Para o historiador italiano, é humanista o homem que acredita no homem. Vê na arte o lugar onde se defender e praticar a liberdade. Por ser marxista seu pensamento não penetra os Estados Unidos. Fenomenólogo, acredita que a formação da consciência é um embate entre sujeito e objeto. Acredita na força do fenômeno, no real. A verdade estaria na obra e não atrás dela. Critica Wolfflin e sua análise científica das obras. Para ele a arte não é um objeto científico passível de análise e catalogação.

Se a história é a do progresso, e o progresso é um instrumento do poder, haveria uma história que não fosse a do poder? Para Argan, essa História seria a da Arte, contrária a ideologia do progresso. Vê o artista como um trabalhador. Em Michelangelo avista a questão humanística, o drama da existência humana, não o da razão. Com relação a questão fenomenológica, do embate com a obra, precisamos pensar que, se essa relação for apenas com o fenômeno, talvez a leitura não abarque todas as obras, a exemplo podemos citar novamente Andy Warhol, e a obra *Marilyn*, que destituída de seu contexto não possibilita leitura.

Em Greemberg temos a visão extremamente subjetiva. Tudo se dá diante da obra, e dele - o crítico. Vendo os meios como campos de autonomia da obra. Para ele tudo se dá na planaridade do quadro. Transforma a subjetividade crítica em universalidade. Arthur Danto vai dizer que Greemberg estaria preso a uma narrativa histórica. A teoria da arte

para Greemberg segue o pressuposto histórico evolutivo – evoluindo até a abstração. A pureza da arte consistindo na pureza da representação dos meios.

Podemos constatar, que o pensamento crítico até aqui, mesmo que de um modo extemporâneo ou anacrônico, de certa forma está calcado na subjetividade Kantiana. Neste ponto faz-se necessário retomar Marcel Duchamp, já mencionado anteriormente.

Seu primeiro ready made foi mostrado em 1910 mais ainda permanece polêmico. Com um ato bastante simples desestabilizou as noções de arte firmadas pelos críticos e teóricos até sua época. Com uma operação tipicamente moderna ele desloca o olhar crítico, acrescentando um novo ângulo de visão sobre a “obra de arte”, contestando a autonomia da obra e a tradição do “Belo” de Kant. Para o crítico e historiador francês Thierry de Duve o impacto dos ready makes foi tão grande que marcou o início de uma nova estética, pós-Kantiana. O ready made destaca um momento onde a noção clássica da arte: “isso é belo, enquanto arte”, muda para uma condição moderna: “isso é arte”. Para de Duve o ready made seria um momento de aguda consciência histórica transformada em arte, sendo Duchamp um pensador que se expressou plasticamente. Há, desde então, uma prática de resistência por parte de alguns artistas com relação a institucionalização da arte, bem como a condição aurática do objeto artístico. Duchamp, e também Warhol, lutaram pelo fim do “objeto de arte”, sempre militantes da resistência à instituição museu, defendendo a arte como pensamento artístico. Assim percebemos que a atitude de Duchamp deflagrou uma crítica não apenas ao “objeto de fruição estética”, mas ao “mercado das artes”. Endossando seu posicionamento surgem tantos outros, com o mesmo sentido de resistência. Um dos exemplos seria a *Land art* (intervenções artísticas na natureza, que não pudessem ser absorvidas pela instituição museu).

Na contemporaneidade a crítica toma novos contornos. Surge, pós-Duchamp, o artista-crítico-curador, que poderíamos citar, entre outros, os brasileiros Ricardo Basbaum e Carlos Zílio. Artistas que passam a produzir além de obras, pensamento crítico; e como curadores cuidam também do segmento circuito das artes, relativo a exposições. Contribuem para ampliar a discussão, inclusive sobre o que é a instituição, e qual o seu verdadeiro papel com relação a arte. Surge ainda a crítica incorporada como produção artística propriamente, como no caso de Cristina Ribas “a arquivista”, cujo trabalho plástico constitui catalogação de trabalhos, de artistas outros. Hoje, a habitar a crítica

das artes visuais, temos a idéia de contaminação de áreas, onde o artista desempenha diversos papéis simultaneamente.

De um modo ou de outro as correntes críticas de até então passam pelo formalismo, estruturalismo, iconologia, semiologia, fenomenologia e as leituras filosóficas que partem do objeto informe, defendida especialmente por Rousalind Krauss. Segundo sua leitura a produção de arte contemporânea (inclusive a fotográfica) não possibilita a realização das leituras formais tão difundidas por Clement Greemberg - teórico modernista já mencionado anteriormente, que teria recusado olhar obras como a dos surrealistas ou a Pop Art simplesmente pela inaplicabilidade de seus métodos. Para Rousalind, obras contemporâneas seriam obras “informes”. Para realizar leitura crítica de tais obras seria necessário a articulação de leituras filosóficas. A idéia Kantiana do sujeito como centro do saber vai habitar a quase totalidade de vertentes críticas, contudo, começa a ruir, especialmente com Rousalind Krauss e especialmente com Arthur Danto.

Para Danto, não é mais o sujeito pensante quem vai fundar o conhecimento. Tudo seria estrutura presente na linguagem e não na subjetividade. Em seu pensamento não encontramos a figura do todo poderoso “sujeito pensante”. Danto cria a idéia de significados corporificados. Partindo do Brillo Box de Andy Warhol, surge a grande questão que o norteia: O que difere a obra de Warhol de uma caixa de sabão? O que difere uma coisa da outra?

Para Danto, o fato de a “nova vanguarda” ter se interessado por questões que eram inteiramente alheias ao credo modernista, não significava que ela, a vanguarda, fosse de menor relevância ou que anunciasse um período de decadência no mundo das artes. Na realidade, muito da incompreensão generalizada em relação à arte contemporânea em seus primórdios, decorria, em sua opinião, da insistente utilização de parâmetros de análise modernistas, utilizados em larga escala por Greemberg. Um equívoco, visto que os artistas da nova geração rechaçavam os ideais estéticos do passado mais recente e procuravam demonstrar a suposta estreiteza da estética expressionista-abstrata e dos critérios formalistas de avaliação.

Na visão de Danto, para se compreender a nova arte em toda a sua complexidade, fazia-se necessário praticar uma nova crítica, não mais baseada em padrões estabelecidos que tivessem por referência suprema a pintura expressionista abstrata, como propôs

Greemberg. Em um mundo marcado pela pluralidade, diferentes princípios deveriam ser utilizados para analisar diferentes manifestações artísticas, sem que da interpretação de uma obra, ou de uma série de obras, pudesse ser extraída uma definição de “boa arte” a ser aplicada indiscriminadamente. Danto passa a investigar a história como forma organizacional. O ápice para Danto seria o momento em que a história se tornasse reflexiva. A pós-história. Defende a arte como autoconsciência – e para tanto acredita em uma essência trans-histórica da arte. Parte de algo que não está na aparência. Não há exclusão e nem atualização em nenhuma forma em particular. Através dessa idéia Danto compreende que na leitura da arte contemporânea não pode haver modelo prévio, “um modo de fazer”. Há sim a questão de se pensar a essência. O objeto de arte põe uma interrogação no seu próprio fazer.

Em *Arte depois do fim da Arte*, Danto reflete questões referentes à arte pós-história, surgida da autoconsciência, da essência trans-histórica, que tem por ponto de partida para a elaboração algo que transcende a aparência, e que ele nomeia o “conceito”. Não havendo na produção dessa arte modelo prévio, não há “modo de fazer”. Percebemos em seu pensamento, a morte não da arte, mas do objeto artístico em seu costumeiro entendimento. Hoje, para Danto, a condição de arte não se dá no objeto em si, mas em algo exterior a ele, a que chama “conceito de arte”.

Outro teórico, Thierry de Duve, nos diz que o império da artesanaria ruiu nos *readymades* de Duchamp. O que antes Kant separou, Duchamp e De Duve uniram. Para Kant, a arte se dava no território do Belo, produzida pelo Gênio possuidor da faculdade do gosto (referente a idéias estéticas), o que para ele seria intuição, ou seja, percepção da imaginação. No universo das idéias teríamos:

intuição = estética,

conceito = razão.

Para Kant, a idéia estética não poderia ser teorizada e o conceito não poderia ser estetizado. Duchamp e seus *readymades* criam o anti-romantismo total na expressão quase aritmética: gosto + gênio = *readymade* [ou ironia poética]. Cambiando o “Isto é Belo” de Kant, por “Isto é Arte” resolve assim a antinomia do julgamento estético moderno, onde o problema não está no “isto é arte”, mas sim no “isto”. A Arte é universal, o “isto” é particular. Assim sendo, a afirmação “isto é arte” nos colocaria,

simultaneamente, uma idéia particular e outra universal. A universalidade da arte reside em ter nome próprio, ter sua própria subjetividade e não sofrer influências das subjetividades que a experimenta. Tem sua própria personalidade. Todos - de um modo ou de outro – sabem o que é Arte, mesmo que discordem entre si sobre a legitimidade deste ou daquele “objeto” artístico.

Duchamp teve entre seus seguidores o artista alemão Josef Beuys – que também, na condição de artista, transforma a idéia reguladora de Kant em algo especulativo. Mas a arte, despida de paradigmas, necessita cada vez mais de um pensamento elaborado, o julgamento do que é ou não arte se torna tarefa difícil para os que a julgam, e mais ainda para os que a produzem. A proximidade desta com a vida, ao contrário das pretensões de Beuys e Duchamp, não a democratiza. *Se tudo é arte, todos são artistas* – a afirmação se revelou mais lógica que empírica.

Danto vê a arte contemporânea como um “neodadaísmo”, onde todos os objetos são híbridos. Constata a morte não da arte, mas de sua história. Propõe para a nova arte, uma nova história, calcada não mais no historicismo - que mata períodos para dar origem a outros -, mas na filosofia. Para ele a nova história deve se encarregar de dar a arte contemporânea uma leitura também contemporânea, onde não cabem análises formais. Uma nova história-filosofia da arte, não mais a priori, mas a posteriori. Faz a constatação do óbvio: não há como fazer história - como é tradicionalmente entendida - sobre um objeto indefinido, precisa-se de uma história que se aproxime da filosofia.

Para Danto, a polêmica idéia de um fim da arte não significa a morte desta, mas o fim das restrições históricas à criação artística, e mais especificamente, o fim de uma era da arte: a era da estética. É neste ponto, que acredito na tangência entre a proposta crítica calcada nas questões originárias do Ser, defendidas pelo Professor Manuel Antônio de Castro<sup>2</sup>, e o pensamento de Danto. Por hora não me é possível detectar a totalidade deste tangenciar, visto podermos perceber que em pontos cruciais se distanciam largamente, como no que se refere à essência *trans-histórica* e a ‘elaboração de algo que transcende a aparência e que Danto nomeia o “conceito”’. Contudo, avistamos em Danto o acenar de uma busca em direção a uma nova crítica, especialmente diante da história dos métodos de escrita utilizados por alguns críticos e historiadores que aqui brevemente relatamos. No entanto, é ainda perceptível no pensamento de Danto, que

---

<sup>2</sup> Professor Titular de Poética, na pós-graduação da UFRJ.

seus critérios permanecem de algum modo atrelados a ideias metafísicas, ou ao menos a seu vocabulário.

A nomenclatura *Trans-história* utilizada por Danto, nos remete a texto de Manuel Antônio de Castro, onde ele põe em questão um novo tipo de conhecimento – a transdisciplinaridade, partindo do texto do Físico Basarad Nicolescu teórico do centro Nacional de pesquisa científica da França, que “analisa” a *Lógica do Terceiro Incluído*. Deixando de lado as questões da física quântica, passo às palavras de Manuel de Castro em sua *Observações para o diálogo: O “Trans” e o “Inter”*:

*A substituição da disciplina pela trans-disciplina ainda não saiu do âmbito moderno e metafísico do “como saber crítico”, porque ainda fica na renitente insistência científica e lógica de querer reduzir a physis à cultura (ao como se sabe, como se faz, como se sente, como se crê, como se cria). Só sairemos da cultura e seus produtos quando compreendermos que cultura e natureza não se opõem, mas também não formam uma síntese<sup>3</sup>.*

Sabemos que Danto ao usar o prefixo *Trans*, refere-se a Trans-História, e que seu sentido possivelmente diz de “um movimento para além da História” e não propriamente de Transdisciplinaridade. Mas ao considerarmos que a história faz parte do hall das Disciplinas, creio que se justifica a importância de estarmos atentos.

Manuel de Castro nos alerta também sobre a responsabilidade do crítico com a escolha e utilização de palavras. Em seu texto *O krinien, o método e o critério*, buscando o termo “conceito” em sua origem nos diz de: “*com-captar: cum-capere (conceituar) conceituar a realidade dentro de uma medida, de onde surge a sua aplicabilidade e intervenção na realidade. Dócil a realidade se con-forma aos conceitos<sup>4</sup>*”. Alerta-nos do erro que aí reside, visto que *estes (os conceitos) jamais a podem determinar e esgotar, senão a realidade deixaria de ser realidade, isto é, o que não cessa de ser sendo e não-sendo*. Manuel Antônio de Castro nos diz ainda que o conceito moderno se refere ao “como se conhece o que é”. Afirmando-nos que a modernidade mudou “o que se conhece do que é” pelo “o como se conhece”. Segundo suas palavras, esta confusão gera o conceito como *representação*, como *imagem representável*. O texto nos diz que este é o porquê

---

<sup>3</sup> WWW.travessiapoética.blogspot.com.

<sup>4</sup> Ibidem.

de toda realidade científica hoje tender a se impor globalmente, gerando uma realidade “virtual”, onde a realidade já existe como *imagem*. Observemos o que nos diz seu texto:

“Dentro dos parâmetros e paradigmas da ciência, geram-se então diferentes (aparentemente) imagens do mundo. Na realidade, é a realidade (o sendo) reduzido a uma representação conceitual. A outra consequência do conceito como resultado do ‘como se conhece’ é o de não mais tematizar ‘o que é’ no ‘como é’, mas só o ‘como se conhece’”<sup>5</sup>.

Podemos perceber certamente que se atando a um emaranhado de conceitos prévios, ou mesmo a própria palavra “conceito” sem buscar auscultar o que ela em sua origem diz, o pensamento crítico nas artes plásticas acaba por se desvirtuar, na maioria das vezes, de seu verdadeiro compromisso com o real, que se dá na obra, em seu movimento de velar e desvelar da verdade. Talvez isto se dê por menosprezo às possibilidades que residem na condição do olhar e do ver, que possibilitam o dia-logo com as obras. Acaba-se por concluir necessário um aparato externo, previamente estabelecido. Acredito na importância da crítica ter por foco o horizonte das questões, e para tanto, há que se ter “olhos-de-ver” livre de todo e qualquer tipo de aparato conceitual, que a desfoque, ao impor-lhe lentes ajustadas na verdade como correção, que acabam por impossibilitar a proximidade com a totalidade da obra de arte. Faz-se essencial que o crítico volte seu olhar também sobre a verdade de seu ofício, despido de toda e qualquer arrogância que o faça se denominar detentor da sabedoria ou senhor dos “destinos”, capaz de distinguir e eleger a partir de fórmulas, o bom e declinar o ruim; enaltecer o belo e execrar o feio; valendo-se para tanto dos utensílios metafísicos, ou seja, moldes estilísticos, modelos prévios de análise, baseados em leituras formais e/ou conceitos dicotômicos que busquem pensar a obra articulando elementos, sejam eles formais ou filosóficos, externos a ela.

Não devemos submeter obras a análises, lançando mão de modelos prévios de procedimentos. O que devemos nelas buscar? O a-se-pensar. As questões que se colocam plasticamente diante de nós. A meu ver, toda caminhada crítica deveria consistir neste recolocar das questões. Pretensioso aquele que julgar sua escrita capaz de responde-las. Questões não têm respostas. Não são problemas a serem resolvidos. Problemas sim, são abertos a respostas. A leitura da obra é uma tarefa para o pensar, cabendo ao crítico lançar-se na aventura do que ali, na obra, convoca o pensamento. Ler obras de arte não consiste em consultar cartilhas sobre o que elas dizem e passar esta

---

<sup>5</sup> Ibidem.

fala adiante. Ler obras é estar aberto ao contato com o sagrado, ou seja, ao extraordinário da arte que se deixa entre-ver no ordinário (da tinta posta na tela, do porta-garrafas que é ready-made, na assemblagem que agrupa objetos cotidianos). Basta ter olhos-de-ver. O mesmo ver de que nos fala Alberto Caeiro em *O Guardador de Rebanhos*.

A crítica atual delimitada pela fronteira das disciplinas se apropria muitas vezes apenas dos instrumentos e dos saberes da ciência, e assim se distancia cada vez mais do saber da arte, que se doa para aqueles que se dedicam à leitura atenta das obras. A nova crítica, a crítica interdisciplinar proposta por Manuel Antônio de Castro, propõe um borrar de fronteiras, com o término da compartimentação em disciplinas. Em sua proposta, uma crítica que se ocupe não desta ou daquela “categoria de arte”, mas que esteja atenta ao movimento do real e ao poético em todas as suas possíveis manifestações.

Uma crítica que esteja atenta à fala das obras, à fala da Linguagem, a ausculta do logos. A princípio pode parecer inviável abandonar conceitos (sejam formais ou filosóficos) visto o suposto “conforto” que suportes teóricos oferecem. Pode parecer-nos inviável colocarmo-nos diante das obras sem “ferramentas”. Contudo, na leitura da obra *Os Sapatos* de Vincent Van Gogh, realizada por Martin Heidegger avistamos um aceno. Uma possibilidade de se trilhar outros caminhos. Em sua leitura, o pensador, diante da grandiosidade das questões originárias que naquela obra afloram, percebe que basta auscultar a obra:

“Da escura abertura do gasto interior dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fartura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurecente e o não esclarecido recusar-se do desolado inculto terreno do campo de inverno. Através deste utensílio perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça de morte. À Terra pertence este utensílio e no Mundo da

camponesa está ele abrigado. A partir deste pertencer que abriga, o próprio utensílio surge para seu repousar em si”<sup>6</sup>.

Heidegger, partindo da leitura de um par de sapatos chega ao ser-utensílio do utensílio. Importante assinalar que, não parte dos da camponesa propriamente, pois para ela que apenas os calça, ali não reside poesia, mas serventia. Heidegger não lê o utensílio-sapato deixado a um canto de uma humilde casa no campo. Lê sim, a obra, *Os Sapatos* de Van Gogh, pois neles habitam a verdade e a poesia do ser-utensílio do utensílio sapatos. Apenas a obra é capaz de tal fala. Nos da camponesa a verdade que ali se desvela é a confiabilidade. Segundo Heidegger, *em virtude dela*, (a confiabilidade), *e através deste utensílio, a camponesa é admitida no apelo silencioso da Terra*.

Esta confiabilidade a faz certa de seu mundo, mundo este que outra obra de Van Gogh, *Os Comedores de Batatas*, apresenta-nos. Na pintura e seu fundar mundo, o mundo da camponesa se revela diante de nós, onde um pequeno lampião no centro de uma cena marrom como a própria terra - ou ainda, *cor de batata recém colhida*, oferece uma parca luminosidade, banhando a face dos que ceiam. Escura pesada e simples a obra é de um realismo que nos fala dos apelos da terra. Quanta resignação nos transmite a cena - estampada nas faces humildes dos que estão à mesa, na dignidade do trabalho manual dos que lavram a terra. A clareza do fundar mundo se contrapõe ao obscuro da pintura. Na obra há obscuridade, *que apesar de tudo* (como teria dito o próprio pintor) *também é cor*. Os comedores de batatas são camponeses, em suas vidas simples na morada rústica, onde as mesmas mãos calejadas que plantaram e colheram o alimento, o compartilham. O alimento a saciar a fome que assola no ordinário de todos os dias, faz o homem consciente de estar lançado no entre. *Entre* que diz de vida e morte, limite e não-limite, liminaridade. O alimento é uma doação da terra, como a terra e a própria vida é doação da *Physis*. A terra o alimenta - a mesma a quem o próprio homem alimentará, quando esta o acolher em suas entranhas no derradeiro instante, o instante do recolhimento, ou seja, em sua morte. A obra *Os comedores de Batatas* não retrata apenas, possibilita que mundo e terra em jogo de oposições cheguem ao desvelamento. No alimento a doação da terra e o trabalho do homem, que ao arar, semear e colher, mundifica, dando sentido à vida. Sobre o mundo Heidegger nos diz:

*Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual estamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte, bênção e maldição nos mantiverem arrebatados pelo ser (a). Onde acontecem as*

---

<sup>6</sup> A Origem da Obra de Arte. § 46

*decisões mais essenciais de nossa história, que por nós são aceitas ou rejeitadas, não compreendidas e de novo questionadas, aí o mundo mundifica*<sup>7</sup>.

O alimento sobre a mesa revela o sagrado, como o extraordinário que se dá no ordinário – o alimento que sacia a fome preserva a vida que é o limite, do não-limite que é a morte. Através de uma cena corriqueira, cotidiana, a obra desvela a verdade da terra e do homem.

Mas a obra não é um mero retratar do mundo do camponês. Segundo Heidegger, *no que se abre em si mesma, a obra abre um mundo e o mantém numa permanência vigorante*. A obra instala mundo, e também mantém aberto o aberto do mundo, revelando sua beleza.

“Apliquei-me conscientemente em dar a idéia de que estas pessoas que sob o candeeiro, comem suas batatas com as mãos, que levam ao prato, também lavram a terra, e que meu quadro exaltaportanto o trabalho manual e o alimento que eles próprios ganharam tão honestamente”<sup>8</sup>

Em *Os Comedores de Batatas* a beleza é incomum. Reside no desvelar de um modo de viver diferente, próprio ao campo. Conduz à reflexão. Os camponeses de Van Gogh não vestem roupas de domingo [com as quais vão à missa em busca talvez de se assemelharem aos senhores da cidade], mas sim roupas da labuta, onde o tecido é rude e grosseiro, análogo à tarefa executada a cada nascer do sol. Percebemos que a obra consagra os camponeses - fazendo-os significar todo o mundo, toda felicidade e tristeza, toda glória. Há uma beleza incômoda, rústica, crua e grave, no desvelar da verdade do camponês, que com simplicidade aceita seu destino, regido em harmonia pelas leis do campo. O camponês é belo em sua veste de fustão, quando trabalha no campo e cheira a trigo; ou à noite, quando no alento de sua morada, sob a luz do lampião, tem perfume de batatas.

Dentre as inúmeras vertentes da escrita crítica - formalista, iconográfica, sociológica, fenomenológica, filosófica... - há que se atentar para a poética. O caminho do pensar poético, do poetar pensante, que se dará sempre segundo condições e possibilidades do que é próprio a cada caminhante. Neste caminho descobre-se a ineficácia de mapas traçados pela cartografia metafísica – pela obviedade de não haver nenhum “X” previamente assinalado nas obras a determinar um lugar a se alcançar, uma meta a ser

---

<sup>7</sup> A Origem da obra de Arte § 81

<sup>8</sup> VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto alegre, LePM editores, 2002.

atingida. No pensar poético não há linha de chegada, há percurso. Também não há como conhecer previamente tal caminho, posto que, desenha-se segundo o que é próprio a cada um dos caminantes que, avançando no horizonte das questões, há de se aproximar das cercanias da obra.

O crítico ao livrar-se de tudo que turva-lhe a visão, será capaz de avistar a essência da obra, que repousa no desvelar da verdade - não como correção, mas como o que vigora no mito, no pensamento, e se dá em inesgotável velamento e desvelamento; mostrar-se e esconder-se. Verdade não como conceito, mas como movimento do real, que não se opõem ao erro ou ao falso, posto que nela reside a tensão da ambigüidade, do que é e não é, que é verdade e não-verdade, como tudo que vigora no entre-ser, no homem. É ofício do crítico - na condição do que possui olhos-de-ver e portanto está aberto ao diálogo que é proposto pela obra - ser o portador do convite, e através da escrita, endereçá-lo a todos que aceitem recebê-lo. Diálogo com a Obra de Arte é estar atento a ausculta do *Logos*. Compreender, dia-logar com a obra, é perceber o elemento no qual se nutre e move, ou seja, a Linguagem. A obra é a fala da linguagem. Cabe à escrita crítica subscrever o convite. Auscultar o *Logos* é um movimento de renúncia - [re-anunciar].

## Referências

---

ALBERTI, Leon Battista — *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. *A especificidade das artes (Salão de 1846); Arte Filosófica (salão de 1859)*. In: A pintura. Textos essenciais vol.7 Direção geral e apresentação Jaqueline Lichtenstein. O paralelo das artes. São Paulo: editora 34, 2005. p.102 a 113.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Heidegger e as Questões da Arte*. In: A Arte em Questão: As Questões da Arte. Organização: Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *O krinien, o método e o critério*. Disponível em: [WWW.travessia poética.blogspot.com](http://WWW.travessia poética.blogspot.com).

\_\_\_\_\_. *Interdisciplinaridade poética: o “entre”*. In: Rev. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 164: 7/36, jan-mar.,2006.

DANTO, Arthur. *After the end of art*. Princeton: Princeton University press, 1997.

DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp*. In: revista do Mestrado em História da Arte EBA. UFRJ. 2º semestre 1998.

DIDEROT, Denis. *Salão de 1765*. In: A pintura. Textos essenciais vol.7 Direção geral e apresentação Jaqueline Lichtenstein. O paralelo das artes. São Paulo:editora 34, 2005. p.77 a 81.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

GREEMBERG, Clement. *Depois do expressionismo Abstrato*. In: Revista Gávea 3. Rio de Janeiro : PUC-Rio, 1986.

GONÇALVES, Lisbete Rebollo. *Arte Contemporânea e Crítica de Arte*. In: Os Lugares da Crítica de Arte. São Paulo:ABCA: Imprensa oficial do Estado, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel Antônio de Castro. Rio de Janeiro: Mimeo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Identidade e Diferença*. Tradução de Ernildo Stein. In: Heidegger, Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

KRAUSS, Rosalind. “*O duplo negativo: uma síntese para a escultura*” In: *Caminhos da escultura moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Título original: Passages in modern sculpture.

\_\_\_\_\_. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MINK, Janis. *Duchamp – A Arte como Contra-Arte*. Nova Iorque: Taschen, 1996.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*.

PAZ, Otávio. *MARCEL DUCHAMP ou o Castelo da Pureza*. Editora Perspectiva.

PLATÃO. *Fedro*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézane*. Rio de Janeiro, editora 7Letras, 2001. São Paulo: Perspectiva, 1995.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Porto alegre, LePM editores, 2002.

VASARI, Giorgio. *Carta a Benedetto Varchi*. In: A pintura. Textos essenciais vol.7 Direção geral e apresentação Jaqueline Lichtenstein. O paralelo das artes. São Paulo:editora 34, 2005. p. 32 a 35.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.