

SOBRE O ENFRAQUECIMENTO DA CRÍTICA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE E SUA RELAÇÃO COM PRÁTICAS CURATORIAIS

Júlia Rebouças

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / UFMG; curadora-assistente do Instituto Inhotim, Minas Gerais

RESUMO

Este ensaio parte da percepção de que a atividade crítica tem se tornado menos relevante na constituição do panorama artístico contemporâneo. A partir da figura do curador e sua plataforma de ações, analisaremos de que maneira uma certa prática curatorial tem contribuído para o esvaziamento da crítica nas artes plásticas.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica, curadoria, crise, artes visuais

I

Foi em 1993, quando conversava com os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier, num café em Paris, que o curador Hans Ulrich Obrist teve a ideia do projeto *Do it*. Em linhas gerais, trata-se de uma exposição em constante construção, que pode se dar em qualquer parte, a qualquer tempo e que nunca é finalizada. A convite do curador, artistas elaboram proposições que devem conter (ou ser, elas mesmas) as instruções de como realizá-las, de modo que os trabalhos possam ser feitos por qualquer um, em diferentes contextos. O raciocínio é que uma mesma sequência de procedimentos, quando realizada por pessoas distintas em condições distintas, poderia gerar obras diferentes, a partir da gama de interpretações que se interporia no processo.

Conforme nos conta Obrist, no site da exposição,¹ Lavier trabalha desde os anos 1970 com obras que contêm instruções escritas a fim de observar o trânsito do trabalho por diferentes linguagens. Boltanski também estaria interessado na ideia de interpretação como princípio artístico. Vem dele a imagem comparativa entre a instrução da obra de arte e a

¹ OBRIST. *Do It*.

partitura de música que contém todos os dados, mas não contém a música porque não traz consigo o som. Estabelecida a partir de instruções para execução de obras, nasceria, então, a exposição à base do “do it yourself”.

Os trabalhos realizados mundo afora, explica Obrist, não são enviados aos espaços expositivos, gerando assim um acervo de interpretações. Todos os dias de duração da mostra seriam dias de acontecimentos performáticos, ou seja, as instruções por escrito deixadas pelos artistas seriam executadas e recriadas *in loco*.

Each realization of *Do it* occurs as an activity in time and space. The essential nature of this activity is imprecise and can be located somewhere between permutation and negotiation within a field of tension described by repetition and difference. Meaning is multiplied as the various interpretations of the texts accumulate in venue after venue. No two interpretations of the same instructions are ever identical.²

Obrist filia sua ideia de exposição a momentos da história da arte, a teóricos, a poetas e filósofos. Cria relação com o *ready-made* de Duchamp, com os Situacionistas (destacando aí Guy Débord) e com artistas do Fluxus, dos anos 1960 e 1970. No rol de influências, Duchamp seria uma figura particularmente cara a esta proposição expositiva, uma vez que é em suas ações nas primeiras décadas do século 20 que está a origem desta operacionalização de instruções para obras de arte.

Desde 1993, dezenas de artistas de diversas nacionalidades têm criado suas obras-proposições, que são, por sua vez, executadas por outros, em lugares distintos. Reuniões dessas ações foram organizadas em diversos museus ao redor do mundo, sempre contando com a publicação de ensaios, registros de exposição e dos próprios projetos, constituindo aquela exposição sempre em processo.

Boa parte das instruções dos artistas e dos textos de apoio pode ser acessada, não só através das publicações impressas, mas também pelo site oficial do projeto, sob o título de “Do it: Manual”. Num glossário a partir dos sobrenomes dos artistas, é possível acessar as obras, ou as “partituras” de arte. Numa barra de ferramentas da página, há opções como imprimir instruções ou enviá-la por e-mail. Em 1996, por exemplo, Yoko Ono propôs sua *Wish Piece*: “Make a wish. Write it down on a piece of paper. Fold it and tie it around a branch of a Wish Tree. Ask your friends to do the same. Keep wishing until the branches are covered with wishes.” Estão disponíveis no site registros da montagem dessa obra na Colômbia, Canadá, Dinamarca e Itália, em diferentes anos. Os intérpretes em cada localidade

² OBRIST. *Do It*.

assinam a execução da obra.

Hans Ulrich Obrist nasceu em Zurique em 1968. Em 1993, trabalhou como curador de arte contemporânea do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, e desde 2006 atua como Codiretor de Exibições e Programas e Diretor de Projetos Internacionais da Serpentine Gallery, Kensington Gardens, em Londres. Em novembro de 2009, ocupou o primeiro lugar no ranking da revista *ArtReview*³ das pessoas mais influentes e poderosas no cenário das artes plásticas, na atualidade. Realizou dezenas de exposições e é autor de vários livros em que entrevista artistas e teóricos da contemporaneidade.

Esse trabalho surge a partir do entendimento de que a crítica passa por um momento de enfraquecimento e desmobilização, tornando-se cada vez menos atuante e mais desimportante na constituição e consolidação do campo artístico e do pensamento contemporâneo. O foco dos comentários deste ensaio recairá sobre o cenário de artes visuais e seus personagens, com ênfase para a figura do curador e sua plataforma de ações. Procuraremos analisar de que maneira uma certa prática curatorial contribui para o esvaziamento da atividade crítica nas artes plásticas. Certamente estas palavras sofrerão da imaturidade inerente a uma consideração sobre o tempo presente. Não será possível dispor do distanciamento histórico que clarifica os fenômenos, os coloca em categorias e contabiliza seu impacto social. A tentativa de distanciamento, tão cara à própria tradição crítica, será aqui emulada na forma de uma observação que procura identificar os eventos e colocá-los em leve perspectiva.

II

Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento. Ela está em casa em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. As coisas neste meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante no corpo da sociedade humana.⁴

É com essa citação que Vladimir Safatle inicia o capítulo em que fala sobre o esgotamento da forma crítica como valor estético, na obra não à toa intitulada *A falência da crítica*.⁵ A mesma citação aparecerá em *The return of the real*,⁶ de Hal Foster, quando o autor

³ THE POWER 100, The definitive guide to who's who in the artworld[0], p. 77.

⁴ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 54.

⁵ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*.

⁶ FOSTER. *The return of the real*.

fala sobre o distanciamento como estratégia de observação na pós-modernidade. O que Benjamin trata que tanto interessa a esses autores e a este texto é exatamente a falta de uma forma sólida pela qual as coisas se apresentassem, aliada ao esmorecimento dos posicionamentos ideológicos e das opiniões. A crítica perderia intensidade pela fusão (e confusão) dos parâmetros vigentes. Se não existe verdade a ser registrada na obra de arte, também não deve mais haver qualquer oposição a ela.

Estamos então falando de um campo do qual a relação da crítica com a cultura passa necessariamente pela fetichização que aporta na publicidade, na moda, no entretenimento televisivo, na música popular, nos quadrinhos, no cinema comercial e em todo o aparato atrelado ao crescente mercado consumidor de produtos culturais. Mesmo conteúdos com potencial disruptivo teriam sido transformados em matéria de *glamour* para consumo. Se a tônica da produção contemporânea recai sobre os interesses comerciais, qualquer tentativa de criação de um discurso na esfera pública pode parecer imbuída de desejos escusos.

No Modernismo, a crítica à aparência estética deu-se através do distanciamento aos conteúdos miméticos aos quais a arte vinha se debruçando durante sua história. A configuração do caráter racional daquela prática aparecia, dentre outras maneiras, no formalismo que pregava a autonomia dos processos construtivos em detrimento de qualquer conteúdo relacionado com a aparência da realidade social. No entanto, naquele momento a obra de arte ainda refletia os impasses de um tempo com perspectivas e se conformaria como “aquela capaz de se estruturar através da estetização da distância que devemos tomar em relação às organizações, aos processos, às representações e aos valores que aparecem de maneira naturalizada na realidade social”. A atividade crítica poderia, mesmo como pura tentativa, “promover a transparência da totalidade dos mecanismos de produção de sentidos”.⁷

Através do termo cinismo, Vladimir Safatle vai tratar de uma sociedade que carrega a paródia no cerne do entendimento de si, esvaziando assim qualquer tentativa de exame racional. A autoironia faria parte do discurso corrente como a internalização das estratégias de crítica.

Segundo Hal Foster,⁸ haveria uma estrutura fetichista de identificação com certos fenômenos e, ao mesmo tempo, negação a eles, que seria típica da razão cínica. Foster toma este conceito emprestado do filósofo alemão Peter Sloterdijk (1983), que teoriza sobre uma falsa consciência esclarecida. O cínico saberia que sua crença é falsa ou ideológica, mas ele se

⁷ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, p. 180.

⁸ FOSTER. *The return of the real*.

mantém preso a ela por uma questão de autoproteção, como uma maneira de negociar as demandas contraditórias que recaem sobre ele.⁹ Algo como reconhecer que é preciso tomar atitudes ecológicas, mas não abrir mão de seus excessos e desperdícios, ou imputar a intolerância religiosa e os preconceitos raciais aos outros, jamais admitindo que eles possam vir de si.

Voltando a Vladimir Safatle, o autor ao citar Adorno,¹⁰ pontua que a arte seria obrigada a se confrontar com o fetiche, em virtude da realidade social. Mesmo que se opusesse à sociedade, ela seria incapaz de adotar um ponto de vista que fosse exterior a essa sociedade. A “distância correta”, de Benjamin, se tornaria inoperante.

Para Foster,¹¹ Walter Benjamin pode ser ambivalente ao falar sobre o valor dessa distância. Se em *Rua de mão única* (1995) sua perda é lamentada, em textos como *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936) a perda da distância aurática é festejada, com a abolição do espaço de contemplação. No entanto, celebrações ou lamentações seriam desnecessárias e esse distanciamento crítico deveria ser reconsiderado nos dias de hoje.

Often the lamenters project a mythical moment of true criticality, while the celebrants see critical distance as instrumental mastery in disguise. (...) Etymologically, to criticize is to judge or to decide, and I doubt if any artist, critic, theorist, or historian can ever escape value judgments. We can, however, make value judgments that, in Nietzschean terms, are not only reactive but active – and, in non-Nietzschean terms, not only distinctive but useful. Otherwise critical theory may come to deserve the bad name with which it is often branded today.¹²

Concentrando-nos no campo das artes visuais contemporâneas, a historiadora da arte Sônia Salzstein¹³ irá traçar um breve caminho sobre as transformações na esfera da crítica no ensaio que compõe a coletânea *Crítica de arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Para a autora, a crítica moderna estava ligada à noção de espaço público da arte, crítica que se sustentava como experiência, tal como proposta por Baudelaire. Ou seja, a crítica sendo inserida como parte do processo constitutivo da própria obra, percebendo a obra através do contexto da história, outorgando-lhe uma importante autonomia de critérios. Evidentemente, esta noção de crítica pressupõe um sujeito autorreflexivo apto a não ceder a coibições

⁹ Sloterdijk citado por FOSTER. *The return of the real*, p. 118.

¹⁰ SAFATLE. *Cinismo e falência da crítica*, p. 192.

¹¹ FOSTER. *The return of the real*.

¹² FOSTER. *The return of the real*, p. 225-226.

¹³ SALZSTEIN. Transformações na esfera da crítica.

externas.

A contemporaneidade, no entanto, reserva à atividade crítica o panorama de imobilização, a julgar pela postura autoirônica dos discursos e pela submissão da arte aos agenciamentos do mercado. O crítico de hoje tende a ter uma prática cada vez mais profissionalizada, na mesma medida em que sua atuação torna-se fragmentada e esvaziada de força, ao sofrer a ingerência direta do sistema das artes, cujos propósitos tantas vezes culminam na mera comercialização. O campo de debate da crítica se desloca, assim, para as instituições museológicas, para as galerias de arte, para as feiras internacionais ou para publicações entremeadas por anúncios de instituições, galerias e feiras.

Do ponto de vista da arte, tudo indica que vimos experimentando uma modificação profunda no lugar da crítica, que emancipou-se do horizonte (bem ou mal) pública e universalista da produção acadêmica e da produção intelectual em geral, para vincular-se mais imediatamente às demandas profissionais, setorializadas e corporativas, do universo das instituições contemporâneas de arte. Ao que parece, o contexto contemporâneo deixou morrer por inanição o programa moderno de um espaço público da arte, substituído pelas demandas cada vez mais tópicas tanto da produção artística como da crítica.¹⁴

Uma outra ideia trabalhada por Salzstein que contribuirá para os comentários que aqui tecemos é a de que diversos papéis estariam aglomerados numa única figura. A arte contemporânea e seu sistema de legitimação/valoração teriam criado o “crítico-curador-teórico-historiador da arte (eventualmente, também artista)”. Nessa mistura de interesses e na confusão de diversos lugares de fala condensados, a crítica acaba por se colocar num lugar paralelo e quase autônomo em relação à produção artística. Em vez de trabalhar debruçada sobre a prática dos artistas, a crítica contemporânea atuaria, sob esse ponto de vista, paralela a ela, num movimento que poderá adjetivar essa criticidade de condescendente, devotada e subordinada às instituições, à comercialização, à criação de fenômenos de venda e entretenimento, mas não à análise e ao tensionamento do pensamento artístico. Boa parte do que está sendo produzido em termos de crítica, hoje, está vinculado a páginas de catálogos de exposições, textos de parede de galerias, ensaios para *folders* de artistas.

Nesse momento, parece oportuno voltar ao projeto *Do it*, ao seu realizador e à sua proposição. Desde o seu surgimento e divulgação, o projeto tem recebido volumosas contribuições de artistas – muitos nomes que figuram na história da arte recente –, tem a adesão de numerosas instituições museológicas e seus curadores, além de ser objeto de

¹⁴ SALZSTEIN. Transformações na esfera da crítica, p. 232.

resenhas em revistas e sites especializados, com análises majoritariamente elogiosas.

O projeto tem, dentre outros, o mérito de reunir algumas questões cruciais da agenda da arte contemporânea. Quando a obra de arte passa a abrir mão de sua materialização física e passa a ter a ideia do artista como centro de sua constituição, o gesto do fazer e a realização objetual passam para segundo plano, em detrimento da conceituação. O artista passa à condição de propositor, não mais de executor, e questões de autoria, circulação, reproduzibilidade, comercialização, registro, arquivo, colaboração e exibição tornam-se marcos para o debate da arte. Vários desses temas podem ser retomados num projeto como esse.

Em *Do it*, a questão da interpretação aparece em foco, condicionando a resposta material das obras às variações perceptivas de cada um daqueles que se deparou com o enunciado – sendo estes artistas ou não. Como diz Obrist,¹⁵ importam menos as imagens, as reproduções das obras, mas a interpretação humana. Um outro aspecto que salta no projeto é o fato das exposições, em si, não serem constituídas por objetos, mas por essas obras-estímulos. O espaço passaria a ser dedicado às ideias e os trabalhos de arte aconteceriam no tempo, talvez às vistas de alguns, mas quase sempre no entendimento de quem lê as instruções e, mentalizando-as, as constrói imaginariamente, ou as despreza ainda na instância da criação imagética do pensamento.

Hans Ulrich Obrist pensa neste modelo aberto de exposição, sempre em progresso, em que fatores próprios de cada local alterariam o resultado, que seria modificado novamente na próxima parada. O curador parece particularmente preocupado com a criação de uma exposição diferente daquelas que simplesmente exibem obras no espaço. A exposição não é criada para mostrar obras de arte ou para apresentar artistas. Os artistas e obras é que se articulam para mostrar a exposição. Atrélados e respondendo a um tema proposto, os trabalhos são peças de um raciocínio que não emana das obras ou dos artistas, mas do curador.

No projeto *Do it*, por exemplo, a adesão à proposta curatorial parece suplantar em importância a qualidade dos trabalhos. A lista de participações e o mapa repleto de locações fazem a exposição assemelhar-se a um abaixo-assinado. É como se todos trabalhassem para referendar o curador e seu conceito. No resultado que vai se articulando, faz graça identificar os nomes, interessar-se por uma ou outra ideia, assimilar uma sensação que vem das variadas proposições e interpretações, poucas delas suficientemente densas para causarem alguma

¹⁵ OBRIST. *Do It*.

mobilização, ou mesmo ficarem retidas na memória. Até porque, como já dissemos, importa que tenham aderido, mas não importa com que engajamento criativo.

Se as obras ilustram um tema, um raciocínio ou um interesse, em tese o pensamento crítico já deveria vir embutido desde o momento primeiro em que a exposição foi concebida. Uma crítica ou a tentativa de tensionamento das obras que se desse posteriormente à apresentação da mostra estaria situada, por conseguinte, no terreno do cinismo, bem ao modo do apresentado por Safatle e Foster. O curador se tornaria o criador, os artistas, os ilustradores. As boas exposições, aquelas cuja experiência transforma-nos e lançam-nos as bases para uma leitura crítico-poética do nosso tempo, seriam resultado do bom trabalho de articulação e discussão promovido pelo curador. Uma obra ruim seria logo esquecida e substituída por uma outra logo ao lado, mais adequada ao tema, interessando o conjunto final. Esse tipo de prática curatorial contribuiria, portanto, para o esvaziamento do pensamento crítico nas artes visuais.

Obrist é considerado um nome de grande relevância no cenário da arte contemporânea mundial e sua atuação tem sido admirada e reproduzida por uma legião de outros curadores.

III

No prefácio escrito por Christophe Cherix para o livro de entrevistas *A brief history of curating*,¹⁶ o curador afirma que a figura do crítico de arte seria reconhecível após Diderot e Baudelaire, mas pergunta como reconhecer um curador.¹⁷ Sem responder precisamente, mostra como diversas atuações no campo das artes juntaram-se no cargo de curador, desde o diretor de museu, até o *dealer*, passando pelo crítico de arte e pelo gestor cultural. As questões trabalhadas na prática da curadoria são de ordem criativa e teórica, mas também administrativas, gerenciais e comerciais. Neste mesmo cenário, cursos de curadoria se disseminam, dedicados a ensinar as regras do sistema da arte e da prática da curadoria.

A história da arte dos séculos 19 e 20 já poderia ser considerada a história de suas exposições, espaço que possibilitaria o conhecimento público dos artistas. Essas mostras eram organizadas pelos próprios artistas, que aos poucos foram sendo substituídos por outros profissionais nesta produção, ainda no século 20. As exposições seriam, ainda segundo Cherix, o primeiro lugar para trocas nesta economia da arte. “Part spectacle, part socio-historical event, part structuring device, exhibitons – especially exhibitions of contemporary

¹⁶ OBRIST. *A brief history of curating*.

¹⁷ CHERIX. Prefácio, p. 6.

art – establish and administer the cultural meanings of art.”¹⁸ O contexto da primeira exposição de um trabalho ou o contexto discursivo ao qual a obra foi submetida seria condicionante do sentido adquirido por ela, ou do sentido atribuído nas leituras posteriores dessa obra.

O trabalho do curador é organizado a partir de uma autoridade que ele assume no sistema da arte. Comumente é tratado como um mediador, alguém que irá proporcionar a comunicação entre artistas e instituições, obras e público, galerias e colecionadores, artistas e outros artistas, imprensa e obras. Os interesses em jogo nessas relações necessitariam da negociação deste profissional, e a crítica, por sua vez, se encontraria envolvida no emaranhado dessas relações. Voltamos a citar Salzstein, que acrescenta:

[O curador seria] a realização suprema de uma idéia de racionalidade, já que é nele, ou melhor, é na perfeita assimilação do trabalho desse curador à dinâmica das instituições, que a atuação da crítica se cumpriria de modo absolutamente imanente à instituição. Ou seja, compreendida dessa maneira, a figura do curador teria finalmente realizado a totalidade projetada pela Razão moderna, consumado uma racionalidade imanente, uma vez que sua prática se alojaria agora no interior da própria produção artística, desenvolvendo-se no mesmo tempo e espaço que ela.¹⁹

Se a crítica hoje se desenvolve concomitante com a produção artística, vale interrogar-se sobre o partido desses relatos. A crítica Jennifer Allen, em ensaio publicado na revista *Frieze*,²⁰ questiona, por exemplo, como escrever sobre obras que não vemos, a partir do caso de textos que são redigidos para catálogos cujas exposições ainda não foram inauguradas. (O refinamento de oferecer aos convidados uma prodigiosa publicação na abertura de uma mostra pode esconder, dentre outras coisas, a prática de observar sem a presença do observado). Tudo o que será publicado, invariavelmente, terá data anterior ao momento em que a mostra é concluída.

If it's true that no one reads catalogues, it's probably because these curious publications have little to do with the exhibitions they purportedly document. For the critic, writing the essay for a catalogue involves thinking with a Janus-like head: not for the hypocrisy associated with its two-faced countenance, but rather for its capacity to look forward and backward at the same time. Whereas the exhibition review is oriented towards the topical present before becoming an archival document, the catalogue essay is a foray into science fiction – not only anticipating the future, but also treating

¹⁸ Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg, Sandy Nairne, 1996, p. 2, citado por CHERIX. Prefácio, p. 7.

¹⁹ SALZSTEIN. Transformações na esfera da crítica, p. 228.

²⁰ ALLEN. *Futures Trading*: How do you write a catalogue essay for a show that hasn't yet opened?

what's to come as if it has already taken place.²¹

Pergunta semelhante a essa de como escrever sobre exposições que não vemos é a de Pierre Bayard²² sobre como falar de livros que não lemos. O autor defende que, mesmo que um livro não seja lido em sua totalidade, ainda assim é possível conhecê-lo e, relacionando-o com outros livros do mesmo autor, filiação ou época, por exemplo, o interlocutor é capaz de falar sobre ele e até emitir uma opinião. Vindo de um professor, a tese de Bayard pode ser de uma rascante ironia. Seguindo o mesmo raciocínio, podemos entender como os procedimentos de uma suposta atividade crítica têm lugar no jogo das artes que mencionamos acima. Concordaremos que não é preciso ver as exposições para escrever sobre elas, uma vez que o que será exibido corresponde a um enunciado. Então desembocamos numa terceira questão: como montar exposições com obras para as quais não olhamos?

Uma outra pergunta a ser colocada, neste momento, é como fazer a crítica de arte resistir à institucionalização, estando hoje completamente entremeada por esta realidade. Como restituir ao espaço público a experiência da criticidade, agindo para o social do trabalho de arte? Salzstein²³ sugere que talvez venha desta condição do “estar dentro” o gesto reflexivo necessário à manutenção da atividade crítica, quando o autoquestionamento e a problematização desagradam às demandas institucionais.

IV

Em ensaio escrito em 1964, Susan Sontag²⁴ alerta para o fato de, àquele tempo, pensando a arte como mimetismo do real ou aceitando-a como o desenvolvimento de um sentido de abstrato, era o conteúdo que vinha em primeiro lugar. Mais ou menos figurativo, entendendo a arte como retrato da realidade ou como afirmação do artista, naqueles anos 1960 ainda se ocupava a crítica com o que a obra diz. Resguardadas as diferenças do cenário artístico daqueles anos com os dias de hoje, talvez seja útil ler as considerações de Sontag.

Evidentemente, seria descabido imaginar o retorno a um estado de experiência com a arte anterior a toda teoria, num gesto infantil de observação, quando não se perguntava o que uma obra dizia, porque se (imaginava que) sabia o que ela realizava. Atravessados por séculos de teorias e embebidos na profusão de informação, talvez agora não nos pareça viável abrir

²¹ ALLEN. *Futures Trading: How do you write a catalogue essay for a show that hasn't yet opened?*

²² BAYARD. *Como falar dos livros que não lemos?*

²³ SALZSTEIN. *Transformações na esfera da crítica*, p. 232.

²⁴ SONTAG. *Contra a interpretação*, p. 11-23.

mão dos filtros dos discursos, mas devamos estar comprometidos com a tarefa de questionar nosso modo de compreender. Segundo Sontag, essa insistência na ideia de conteúdo revelaria o projeto, sempre inconcluso, da interpretação: “O hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe.”²⁵

Para escapar do esforço da interpretação absoluta, a autora sugere uma dedicação maior à experiência de ver, de estar com o objeto artístico. Filtrá-lo menos com pré-conceitos, deixar-se seduzir por sua aparência, incomodar-se com sua ausência (em vários casos hoje), permitir-se ser afetado pela obra de arte.

O que importa agora é recuperarmos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais. Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si. Agora, o objetivo de todo o comentário sobre arte deveria visar tornar as obras de arte – e, por analogia, nossa experiência – mais e não menos reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar como é que é, até mesmo que é que é, e não mostrar o que significa.²⁶

Provocativa, Sontag diz que em vez de uma hermenêutica, era preciso uma erótica da arte.

Em 1964, quando escreveu esse ensaio, certamente Sontag ainda não contava, em suas reflexões, com as reverberações provocadas por movimentos artísticos consolidados nas décadas de 1960 e 1970, que privilegiavam a ideia, a concepção, destituindo da matéria a importância consagrada do objeto artístico. A execução da ideia, mesmo quando se dava, acontecia de forma secundária, sendo observada e valorizada mais pelo caráter processual de validação do conceito, do que por sua forma propriamente. Não à toa essas práticas foram intituladas conceituais. Em alguns casos, suas obras chegariam a ser apenas instruções, descrições ou frases-conceito. No mesmo momento, minimalistas reagiam contra a necessidade de suporte para a arte e exercitavam a possibilidade de constituir obras como objetos (ou nãoobjetos), como espaços, como instalações, como negações de uma técnica elaborada e afirmações de uma prática que requer o despojamento da forma e a limpeza da imagem. Quando Sol LeWitt nomeia sua obra de *Thousand Lines About 5 Inches Long* (1971) ou de *Wall Drawing #260: On Black Walls, All Two-Part Combinations of White Arcs from Corners and Sides, and White Straight, Not-Straight, and Broken Lines* (1975), o artista

²⁵ SONTAG. Contra a interpretação, p. 13.

²⁶ SONTAG. Contra a interpretação, p. 23.

descreve tecnicamente a realização da forma e faz desaparecer qualquer enxerto de conteúdo em detrimento de sua materialização transparente. Tanto a arte do puro conceito quanto a arte da pura forma parecem fugir da verbosidade interpretacionista a que se referiu Susan Sontag.

Nesses comentários, não tentamos defender uma crítica que abra mão da teorização para encarar a obra de arte; isso nos parece uma utopia a não ser seguida. No entanto, pode ser útil ao desenvolvimento de um pensamento crítico mais autônomo a adesão à prática de confrontar-se com o objeto, fenômeno ou movimento a ser lido. Em certa prática curatorial e na crítica que segue à sua esteira, as obras têm sido renegadas a um segundo plano nas considerações sobre a construção de um dispositivo artístico.

Quando pensamos o sistema da arte hoje, com a crescente profissionalização de suas instituições, torna-se simples conceber que a produção artística não pode mais estar desvinculada das relações com os diversos agentes do meio. Porém, até que ponto os limites de interferência na criação não estão sendo extrapolados e até que ponto produção, circulação e consumo não sofrerão muito em breve os resultados de uma economia de autolegitimação que se movimenta sempre em círculos.

No livro-obra publicado pela dupla de artistas ingleses Gilbert & George em 1970, p. 77,²⁷ os artistas solicitam que o público olhe para as obras. “To look, and look and look”, pediram, “to be with art is all we ask”.

Oh Art what are you? You are so strong and powerful, so beautiful and moving. You make us walk around and around, pacing the city at all hours, in and out of our Art for all room. We really do love you and we really do hate you. Why do you have so many faces and voices? ... Is to become an artist to be reborn, or is it a condition of life? ... Art we are driven by you at incredible speed, ignorant of the danger you are pushing and dragging us into. ... And yet, we don't forget you. Art, we continue to dedicate our artists-art to you alone, for you and your pleasure, for Art's sake. We would honestly like to say to you, Art, how happy we are to be your sculptors. We think about you all the time and feel very sentimental about you. We do realize that you are what we really crave for.

Quando esse texto é retomado nos dias de hoje, muitos leitores o leem como um discurso repleto de ironia. Numa entrevista concedida a Wolf Jahn,²⁸ George rejeita o teor de sarcasmo ou troça e afirma que esta é uma proposta absolutamente honesta. Gilbert & George desenvolvem uma pesquisa em que os dois são colocados no papel de esculturas vivas. Sempre em dupla e vestidos de modo distinto, fotografam-se em composições inusitadas.

²⁷ GILBERT & GEORGE. To be with art is all we ask, p. 77.

²⁸ JAHN. Naked Human Artists.

Desde os anos 1970, provocam a discussão sobre os limites da representação e da separação (ou não) entre arte e realidade. No trecho transcrito acima, requerem às obras de arte e aos seus artistas o direito de serem objetos maiores de contemplação da arte. Por se tratar de um texto datado há quase quatro décadas, chegamos à rápida conclusão que diversas questões na arte continuam inconclusas.

ABSTRACT

The present essay derives from the perception that the critical practice has become less relevant for the constitution of the contemporary visual arts panorama. Through the figure of the curator and his platforms of action, we will analyze how certain curatorial practices have contributed to weaken critique in the realm of visual arts.

Keywords

Critique, curating, crises, visual arts

REFERÊNCIAS

ALLEN, Jennifer. Futures trading: How do you write a catalogue essay for a show that hasn't yet opened? *Frieze Magazine*, London, n. 126, Out. 2009.

BAYARD, PIERRE. *Como falar dos livros que não lemos?* Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Objetiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sergio Paulo Rouanet e Jeanne-Marie Gagnebin. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, vol. II).

CHERIX, Christophe. Prefácio. In: OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of curating*. Zurique: JRP|Ringier, 2008. p. 5-9.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. A arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. London: MIT Press, 1996.

FOSTER, Hal. Chat rooms. In: BISHOP, Claire (Ed.). *Participations – documents of contemporary art*. London: Whitechapel, 2006.

GILBERT & GEORGE. To be with art is all we ask. In: BAUDINO, Isabelle; GAUTHERON, Marie. *Gilbert & George E1*. Paris: Enn Edition, 2005. p. 77.

- JAHN, Wolf. *Naked Human Artists, Tate ETC*, London 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue9/gilbertandgeorge.htm>>. Acesso: 8 dez. 2009
- LAGNADO, Lisette. As tarefas do curador, *Trópico*, abr. 2008. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2974,2.shl>>. Acesso em: 13 nov. 2009.
- OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of curating*. Zurique: JRP|Ringier, 2008.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Do It*, 1993. Disponível em: <http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html>. Acesso em: 7 dez. 2009.
- SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica in: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 227-233.
- SONTAG, Susan. Contra a interpretação. Trad. Ana Maria Capovilla. In: _____. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 11-23.
- THE POWER 100, The definitive guide to who's who in the artworld. *Art Review Magazine*, London, p. 77, Nov. 2009.