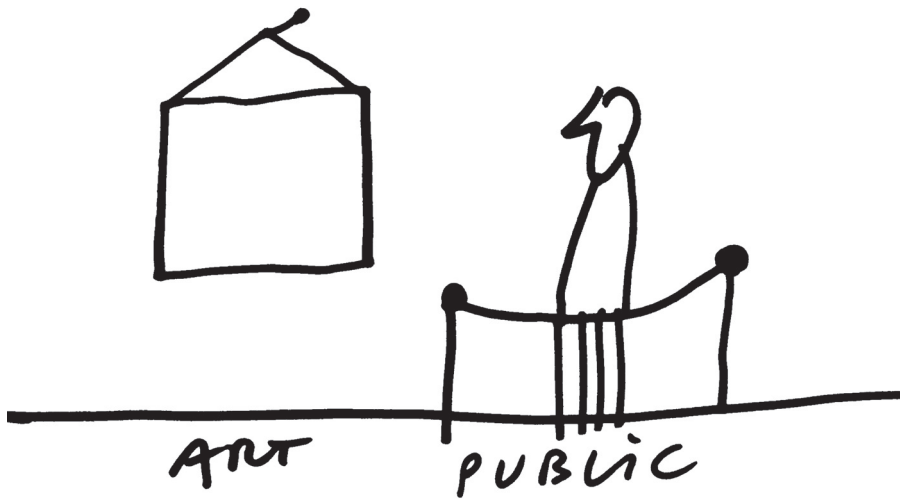


A Crítica de Arte

ESTE CAPÍTULO É UMA INTRODUÇÃO à crítica de arte contemporânea. Ele oferece um panorama da prática da crítica atual – não é uma cuidadosa história da crítica de arte no século XX. Inclui críticos que apresentam pontos de vista distintos e às vezes antagônicos sobre uma grande variedade de obras de arte. Veremos uma amostra de vozes críticas – algumas suaves, outras secas. O capítulo mostra alguns textos críticos retirados de jornais diários, revistas populares, periódicos de arte regionais, sofisticados periódicos acadêmicos e publicações de arte nacionais e internacionais escritas em inglês. Algumas das críticas têm francas motivações políticas que podem ser diretamente identificadas; outras, deixam implícitas as questões políticas (ou a falta delas). O capítulo considera a crítica como uma conversa animada, constante, valiosa e complicada. Este capítulo – e na verdade o livro inteiro – foi escrito para incentivar os leitores a se unir à discussão.

AMOR E ÓDIO

“A gente provavelmente escreve sobre obras de arte porque as adora. Eu não escrevo por ódio. Escrevo por amor – e é assim que acho que a maior parte da crítica deveria ser.”¹ Esses são comentários de Robert Rosenblum, um crítico que mora em Nova York. Seus sentimentos são ecoados por outros críticos. Rene Ricard, crítico e poeta, declarou em *Artforum*: “na verdade, não sou um crítico de arte. Sou um entusiasta. Gosto de cativar o interesse dos artistas que de alguma maneira me inspiraram para poder dizer algo sobre sua obra.”² Sobre seu desejo de passar tempo envolvida com a arte, Rosalind Krauss, uma das fundadoras do periódico de crítica *October*, diz: “Provavelmente uma pessoa se envolve com esta forma de expressão um tanto particular, um tanto esotérica, porque teve algum tipo de experiência poderosa com ela – e provavelmente essa experiência poderosa faz então que você queira continuar pensando sobre ela, aprendendo sobre ela, escrevendo sobre ela. Porém, em determinado momento, você tem de ter sido arrebatado, seduzido, cativado.”³



Dan Perjovschi, *Art/Public (Arte/Público)*, 2007.

Cortesia do artista e de Lombard-Freid Projects.

Essas declarações feitas por críticos servem para deixar de lado a ideia equivocada e popular de que a crítica de arte é uma atividade negativa. De fato, na linguagem comum, o termo *crítica* tem a conotação de desaprovar e de encontrar defeitos: assim, é perfeitamente natural que aqueles que não conhecem a crítica de arte associem-na com uma negatividade em relação à arte. No discurso da estética, a *crítica de arte* não denota ou conota uma atividade negativa. Mas, infelizmente, o termo continua sendo confuso para o público – e alguns, como Ricard, nem querem ser chamados de críticos. Lucy Lippard, uma crítica de arte muito prolífica, também se distancia do rótulo de *crítica*: “De qualquer maneira, eu nunca gostei do termo. Suas conotações negativas colocam o escritor em um antagonismo fundamental com os artistas.”⁴ Ela e outros críticos não querem ser considerados como negativos em relação à arte ou como antagonônicos aos artistas, porque não o são. É claro que os críticos às vezes fazem julgamentos negativos sobre a arte (o julgamento crítico será minuciosamente abordado no Capítulo 5), mas é mais frequente que os julgamentos dos críticos sejam positivos. Como diz Ricard, “Por que dar publicidade a algo que você odeia?”⁵

As posturas expressas neste livro são positivas em relação à arte e à sua crítica. Em geral, os críticos escolhem passar suas vidas pensando, escrevendo e discutindo sobre a arte por amá-la e considerá-la um fenômeno valioso do mundo. A maioria é grata por estar profissionalmente envolvida com a arte e a crítica de arte. Dave Hickey diz: “Não se ganha muito bem, mas tenho uma vida ótima. Sou pago para fazer o que gosto, que é escrever.”⁶ Os críticos nem sempre concordam com a arte que é feita, mas gostam de pensar sobre ela. Rosenblum resume essas posturas: “Nós apenas queremos escrever sobre arte, olhar para ela e conversar sobre ela.”⁷

ARROGÂNCIA CRÍTICA E HUMILDADE

Às vezes os críticos são acusados de arrogância e pompa. Na cultura popular, frequentemente são retratados como esnobes. E talvez eles sejam. Nem os críticos nem os artistas são necessariamente pessoas agradáveis. Em um de seus ensaios críticos, Jeremy Gilbert-Rolfe nos lembra que os gregos antigos, que nos legaram os conceitos de democracia e estética, eram donos de escravos.⁸ Janet Malcolm, em uma série de artigos extensa e com duas partes, bem-embasada e um pouco fofoqueira, escrita sobre a edição do influente periódico de crítica de arte *Artforum*, disse que Krauss é “perspicaz, afiado, rabugento, tenso, arrogante, totalmente impiedoso – ela faz nossa ‘bondade’ pessoal parecer um tanto sombria e anacrônica. Ela dá nova vida e significado à antiga expressão ‘vós, os de boa mente não tolerais os insensatos’.”⁹

Muitos críticos expressam humildade quanto ao fato de serem críticos. Peter Plagens é um crítico e artista que escreve sobre arte para a revista *Newsweek*, bem como para a imprensa especializada em arte. Antes de se mudar para Nova York alguns anos atrás, ele morava e trabalhava na Califórnia. Em um ensaio divertido e ao mesmo tempo sério e revelador sobre sua profissão, ele admite sua própria vulnerabilidade. Ao descrever sua experiência de se mudar para Nova York para ver se ele gostaria de escrever para *Artforum*, relatou: “Archie Bunker, dirigindo a limusine entre o aeroporto JFK e Midtown, imediatamente se deleita com meu sentimento de inferioridade em relação a todos os nova-iorquinos. *Eles sabem mais do que eu*; o respeito parece ser exigido em todos os momentos. A fria autoridade do Leste é estabelecida imediatamente pela maneira como o motorista recebe meus seis ‘mangos’.”¹⁰ Após uma semana em Nova York, ele reclama do tédio de “ouvir a opinião de alguém sobre a interpretação *deste* escritor da opinião *daquele* crítico da influência *deste* artista na obra *daquele* artista anterior”.¹¹ Ele se questiona se “MAIS DISCURSO É MELHOR – o grande pressuposto inquestionável do mundo da arte”.¹² No fim, ele decidiu escrever para *Artforum*, mas posteriormente se mudou para o Leste. Antes de fazê-lo, contudo, ele honestamente admitiu suas inseguranças por escrito: “Sou branco, um WASP*, da classe média, casado, com dois filhos e tenho uma casa; exercito-me com certa frequência, não bebo muito, fumo principalmente a fumaça dos outros e sou razoavelmente trabalhador (leveei três dias para digitar isso). Porém, aqui, sinto-me derrotado, lento, inflexível; Nova York mostra meu mais desprezível lado como recluso. Quero tomar café de manhã, assistir jogos de basquete na tevê, ter o jardim limpo e sem folhas, balançar minha filha no joelho, tomar uma latinha de cerveja antes do jantar. Trivialidades? Pergunto-me se *algum dia* já tive uma genuína ideia artística.”¹³

Hickey escreve em tom depreciativo sobre o que faz como crítico de arte, relacionando a atividade a tocar uma guitarra imaginária: “A crítica é a coisa mais fraca que você pode fazer por escrito. É o equivalente da guitarra imaginária para o escritor – uma agitação de gestos silenciosos e de compaixão, sem nada em seu âmago, exceto a memória da música”.¹⁴ Patricia Phillips reconhece a dificuldade que tem para fazer crítica: “Esta é uma época difícil para escrever sobre arte.

*N. do T.: WASP é um acrônimo em inglês para o norte-americano típico: branco, anglo-saxão e protestante.

Há tantas condições ambientais que a afetam e influenciam. A arte é frequentemente tão efêmera, tão condicional, que observá-la é como aceitar uma sensação, uma memória de pensamento fugaz. No mundo do ‘hoje-está-amanhã-se-foi’ das ideias contemporâneas, o crítico frequentemente escreve sobre um objeto ou uma instalação que desapareceu – extinto como qualquer evento comum ou um dia qualquer. Com menos frequência, o crítico escreve sobre a arte como se fosse uma especulação que espera pela realização. O relacionamento entre o crítico e o tema mudou neste século. O escritor não persegue o objeto; o tema e o crítico se rodeiam, sempre se movendo.”¹⁵

A. D. Coleman, um dos primeiros e mais constantes críticos a levar a fotografia recente a sério, começou a escrever críticas sobre as fotografias exatamente por sentir que não entendia as fotografias nem o efeito que elas estavam tendo sobre nossa sociedade. Ele não era fotógrafo nem historiador da fotografia. Na época que começou a escrever sobre fotografia, era um crítico de teatro para *The Village Voice*. Ele abordou a fotografia como alguém que desejava conhecê-la melhor, e não como um especialista. Ele “passou a sentir que talvez houvesse algum valor em explorar, em público e por escrito, alguns entendimentos sobre o papel daquele *medium* em nossas vidas”.¹⁶ Seu ponto de vista era mais o de um estranho do que o de um profissional.

Gilbert-Rolf se preocupa em estar errado e – o que é ainda pior – influenciar de forma errada com sua crítica: “Talvez seja o caso de que sua interpretação da obra esteja totalmente errada, mas possivelmente seja tão influente a ponto de colorir a maneira pela qual a obra é vista até mesmo pelas gerações seguintes, de modo que, na verdade, você seja ao mesmo tempo aquele que reconhece a importância da obra e a pessoa responsável por condená-la a uma infinita leitura equivocada”.¹⁷

Embora os críticos expressem um entusiasmo geral sobre sua profissão, a crítica nem sempre é uma atividade satisfatória para os críticos e, às vezes, pode ser bastante solitária. Linda Burnham, que escreve principalmente sobre *performance art*, diz que “qualquer um que se considera um crítico olha para trás e vê uma carreira muito instável, promovida por muito pouco incentivo da parte de qualquer pessoa”.¹⁸ Para se contrapor a qualquer suposto poder que os críticos teriam sobre a arte, Hickey afirma: “A arte muda a crítica – e não o contrário.”¹⁹ Plagens, ao refletir sobre sua carreira como crítico e artista, expressa certa dúvida e ressentimento quanto aos seus esforços como crítico: “Na melhor das hipóteses, estou assistindo ao jogo, e isso é maçante; na pior, estou simplesmente cansado de ser laçao da obra alheia (quem sabe *aqueles* idiotas escrevem algo sobre minhas coisas, para variar).”²⁰

A DIFÍCIL CRÍTICA

Uma reclamação comum sobre a escrita crítica é que parte dela (ou a maior parte dela) é difícil demais de ser lida e complicada demais de ser entendida. Talvez essa reclamação também seja merecida. Por exemplo, Malcolm diz que a crítica de Krauss tem “uma opacidade severa, densa; ela é totalmente indiferente aos desprezíveis gritos do leitor pedindo ajuda”.²¹ Ao escrever sobre um de seus voos de Los Angeles para Nova York, Plagens diz: “Tentei ler três edições de *Artforum* na vinda: consegui acabar parte de um artigo antes de minha cabeça começar a doer.”²²

Gilbert-Rolfe defende a dificuldade da crítica com base na dificuldade da arte: “A arte e sua crítica são difíceis, gostemos disso ou não.”²³ Ele reconhece que há uma sensação geral de que a crítica não deveria ser difícil e de que algumas pessoas pensam que a arte “realmente nada tem de difícil, mas se torna difícil pela crítica, da mesma maneira que as pessoas comuns, com razão, frequentemente suspeitam que a lei em si é clara, mas é complicada pelos advogados.” Ele não concorda com isso. Ele vê a arte como propositalmente desafiadora e difícil. Buscando apoio, cita George Steiner, que defende: “seja o que for que enriquece a imaginação do adulto, seja o que for que complica a consciência e, portanto, enfraquece os clichês do reflexo cotidiano, é um elevado ato moral. A arte é privilegiada – na verdade obrigada – a realizar esse ato; ela é a corrente viva que estiliza e reagrupa as unidades congeladas dos sentimentos convencionais”.²⁴ A pintora e artista conceitual Pat Steir também trata com carinho a dificuldade e o mistério da arte: “A arte mais intrigante é aquela que você não consegue entender. É esse elemento, como a coisa incompreensível que escapa, que me atrai, especialmente nas coisas novas.”²⁵ Assim como Steiner, Steir vê implicações morais na observação da arte ousada: “Eu sempre penso – quando você vê uma coisa que não consegue entender – que essa coisa me lembra a vida, porque você não consegue entender a vida. É por isso que há momentos em que a beleza é morta e a pintura é morta. Quando você é tocado por algo que não consegue entender, isso lhe lembra de sua mortalidade.”

Não obstante, alguns críticos estão pedindo mais clareza nas críticas. Steven Durland, em um editorial em *High Performance*, uma revista da Costa Oeste dos Estados Unidos que se dedica à *performance art*, exige de modo muito duro e com certo sarcasmo, uma comunicação clara por parte dos críticos, especialmente daqueles cuja crítica é teórica: “Se vocês teóricos realmente se importam com as coisas sobre as quais estão teorizando, então *digam*. COLOQUEM EM PALAVRAS. A maioria das pessoas está tentando desenvolver teorias de como pagar o aluguel. Elas não têm tempo para descobrir o que alguém está falando quando isso exige algo além de um dicionário de bolso de mais de 10 anos atrás. Elas não detestam os teóricos – elas simplesmente não têm tempo. Se você é quem tem algumas respostas sobre como fazer as coisas darem certo, e você sabe dizer isso, você se tornará mais famoso que a Madonna. Você sequer vai *precisar* de estabilidade no trabalho. E as pessoas vão te adorar por isso. Acredite em mim.”²⁶

No mesmo editorial, contudo, ele expressa frustração, como editor, para entender exatamente que tipo de textos seus leitores querem. “Na última enquete com os leitores da *High Performance*, conseguimos um número aproximadamente igual de comentários nos acusando de sermos ‘teóricos demais’ ou de ‘carecermos de teoria’. Mais de 90% dos entrevistados afirmam ter escolaridade média, e quase 60% dizem ter nível superior.”²⁷

Como inspiração para sua escrita, Lucy Lippard diz que mantém um cartão postal sobre sua mesa que mostra uma menininha negra segurando um livro aberto e dando um grande sorriso. A inscrição no cartão diz, “Cunhe palavras simples que até mesmo as crianças possam entender.”²⁸ Embora parte da arte e de sua crítica possam ser difíceis, ainda assim os críticos se esforçam para tornar questões complexas o mais claro possível, sem sacrificar a complexidade da arte ou de sua crítica.

A CRÍTICA E OS ARTISTAS

A relação entre a crítica e o artista é sem dúvida complexa e muitas vezes ambivalente. Bob Shay, um escultor que geralmente trabalha com argila, expressou desta maneira sua ambivalência em relação à crítica:

A crítica confere credibilidade, então os artistas querem que suas mostras sejam analisadas. Como artista, eu adoto a visão contrária. De qualquer maneira, tendo a ser muito cético e não dou a mínima sobre as críticas. Eu faço arte porque realmente fazer arte me dá prazer. Eu simplesmente adoro estar em meu ateliê fazendo as coisas. É claro que certamente seria legal se minha obra fosse analisada por uma grande publicação e que a crítica fosse favorável. Mas eu não espero isso e não consigo me imaginar ficando desapontado se ela não fosse analisada. Isso é secundário ou terciário em relação ao motivo pelo qual a faço. A crítica é mais uma questão econômica do que qualquer outra coisa. É como a arte do *rock*. É sobre excitação, ritmo, imagem e todas aquelas coisas. Não creio que ela tenha muito a ver com a verdadeira santidade de alguém de fazer arte no ateliê ou com o mérito daquela arte, a importância daquela arte.²⁹

Apesar desses sentimentos ambivalentes – mas principalmente negativos – sobre a crítica, Shay também reconhece que às vezes as críticas lhe podem ser úteis: “A crítica pode ser útil se me ajudar a entender, a ter revelações sobre minha própria obra. Trabalho intuitivamente. Em certo momento, preciso retomar o trabalho e compreender o que está acontecendo. A boa crítica pode me ajudar a fazer isso. Pode me ajudar a pegar fios de continuidade de uma série a outra, de uma obra a próxima, que talvez eu não entendesse. Alguém pode me dar ideias, talvez novos significados sobre a obra, significados que eu jamais – pelo menos em um nível consciente – pretendi.”³⁰

Questionado sobre a utilidade da crítica para ele, Pheoris West, um pintor afro-americano, respondeu: “Se há um aspecto do que eu estava tentando transmitir por meio da minha obra ou uma revelação sobre algo que estava acontecendo com a minha obra que eu não pus necessariamente, conscientemente, na obra, mas é adequado, então eu aprendo algo.”³¹

Tim Miller, um artista *gay da performance art*, expressa o que um artista espera de um crítico: “Quero que os críticos me perguntem que droga é essa se eles não a entenderam.”³² Miller continua:

Quero que o moleque dentro de mim ouça e esteja aberto às críticas inteligentes, e não que ele feche as escotilhas intuitivas quando alguém sugere que eu não sou a segunda vinda de Cristo.

Quero que consigamos ver as obras criativas além da usual corrida linear da cartesiana corrida dos ratos da cadeia alimentar do BOM ou RUIM. Isso me mata de tédio.

Quero que umas mil publicações afro-americanas, latinas ou *gays* floresçam, de modo que possamos encorajar os escritores e críticos que vêm de nossas comunidades, porque não podemos esperar que os outros caras façam isso por nós.

Quero que críticos, artistas e públicos travem um rico diálogo entre si e troquem figurinhas e pressupostos, de modo que, em determinado momento, possamos formar uma união mais perfeita.

Os artistas prestam atenção à crítica? Georg Heimdahl, um pintor, diz: “A maior parte do tempo que falo sobre arte com outros artistas de ateliê estou falando por meio da crítica de arte. Conversamos sobre os artigos que lemos. Conversamos sobre as questões que estão sendo levantadas. Raramente nos sentamos e simplesmente dialogamos sobre nossas obras. Não conversamos diretamente sobre a obra dos outros artistas tanto quanto conversamos sobre a crítica de arte sobre tais questões ou sobre como nossa obra ou a obra de tal pessoa se encaixa nessas questões.”³³

Susan Dallas-Swann, uma escultora que se dedica às esculturas de luz, diz: “Eu leio as críticas de arte. Leio quase tudo que vejo ou que me mostram. Sou uma leitora ávida. Gosto da maior parte e tento aceitar uma ampla variedade de críticas. Uma crítica pode mudar a vida de uma pessoa e mudar a sociedade. Esse é um papel muito poderoso – se for aceito como um papel poderoso. Pode ser um papel negativo ou positivo, mas é poderoso.”³⁴

O artista Richard Roth tem uma postura similar em relação à crítica: “Leio tudo, por razões muito egocêntricas, como um artista. Olho para todos os quadros e leio qualquer coisa. Acho que talvez haja algo para mim. Assim, a crítica é algo que sem dúvida leio e pela qual sempre anseio. Se há uma obra que realmente gosto e que sou preguiçoso demais para avaliar, talvez essa pessoa simplesmente diga o que penso, como “Ah, sim, é isso mesmo, é por isso que gostei dela.” Leio as críticas em busca de material. Eu as leio para me informar e ter ideias. Em vários níveis, para mim isso funciona. Gosto de ler as críticas. Quero saber o que está acontecendo. O mundo artístico é uma grande conversa, e todo mundo quer fazer parte da conversa.”³⁵

Kay Willens, uma artista de instalações – ou seja, uma artista que faz ambientes escultóricos específicos para um lugar – diz: “A crítica beneficia os artistas no sentido de que é possível estarmos bastante isolados e não fazermos parte de uma comunidade que nos apoie e trabalharmos com ideias que não estão em voga ou que não são entendidas em um nível geral. Além disso, muitas vezes poder ler certo tipo de crítica nos dá apoio, no sentido de que há pessoas lá fora que estão trabalhando com certos tipos de ideias que são similares.”³⁶

O artista Robert Moskowitz, contudo, expressa uma desconfiança geral sobre a racionalização da arte:

“Fico muito feliz em gostar de uma obra de arte sem passar pelo processo de descobrir por quê. Na verdade, eu tentaria *não* intelectualizar por quê. Podemos descobrir algumas razões pelas quais gostamos de algo, mas não estou certo de que esses são os reais motivos. São apenas ideias e, na melhor das hipóteses, são superficiais.”³⁷ Ele prossegue, dizendo que “a pintura e a escultura são experiências visuais, as palavras são outra coisa. Não me interessa explicar como me sinto em relação a algo. É um instinto visceral, não é verbal.”

Talvez muitos artistas sintam o mesmo, mas não todos. Claes Oldenburg se interessa em explorar intelectualmente suas reações: “Seja o que for que lhe prende a uma obra que você não entende, isso somente acontece porque você não tem informações suficientes sobre si próprio ou sobre a obra.”³⁸

Embora a maioria desses artistas seja no mínimo tolerante à crítica ou mesmo positivos em relação a ela, outros artistas expressam reservas muito mais fortes.

Tony Labat apresenta vários pensamentos que os artistas têm sobre a arte em “Two Hundred Words or So I’ve Heard Artists Say about Critics and Criticism” (“Cerca de Duzentas Palavras que Ouvi dos Artistas em Relação aos Críticos e à Crítica”):

“De qualquer modo, não leio essas coisas.”

“Parece que ele apenas leu o comunicado à imprensa e tirou tudo dali.”

“É um bom texto, um bom escritor. Pena que ele não escreveu sobre a minha obra.”

“Ele esqueceu de mencionar meu nome.”

“Isso só reflete o escritor.”

“Ele não entendeu.”

“Foi apenas uma descrição.”

“Ele não se posiciona.”

“Presunçoso pra cacete.”

“Sua preferência sexual fica muito evidente.”

“Um monte de besteiras.”

“Eu queria que tivéssemos críticos para os críticos.”

“Que diabos ele está falando?”

“Eu só gosto de ver meu nome impresso.”

“Tantas palavras pomposas e não diz nada.”

“Foi um texto bom – é claro que ele gostou do meu trabalho.”³⁹

Os artistas que Labat cita levantam várias questões, mas a maioria dessas questões se concentra neles e no crítico, em suas obras e nas críticas a elas. Seus comentários – é compreensível – são egocêntricos e autocentrados. No entanto, é preciso que sejamos cautelosos e façamos uma distinção. Devemos lembrar que seus professores de arte provavelmente estejam exibindo artistas que têm fortes opiniões negativas sobre os críticos e as críticas devido ao modo como sua obra foi ou não abordada por esses críticos. É importante estarmos cientes dos preconceitos dos outros e de nós mesmos. Além disso, a crítica praticada no ateliê de arte geralmente serve ao propósito de ensinar como fazer melhores obras de arte. Os críticos profissionais, em seus ensaios, não se preocupam com essas questões – mas os professores de arte certamente sim. Talvez um problema fundamental entre os artistas e os críticos seja uma diferença de opiniões sobre para quem as críticas deveriam ser escritas.

AS CRÍTICAS E SEUS PÚBLICOS

O público-alvo de uma crítica publicada por um profissional não é o artista que fez a obra que está sendo analisada. O público de um crítico é uma audiência muito maior. Terry Gross faz crítica de arte para a Philadelphia on National Public Radio, frequentemente no formato de entrevistas; Plagens escreve para a revista *Newsweek*; e Robert Hughes, para a *Time*. Para qualquer um desses críticos, o uso de fóruns tão amplos a fim de alcançar um artista individual seria um mau uso desses espaços – uma carta ou ligação telefônica para o artista seria suficiente.

Os críticos escrevem para os leitores de livros, revistas e jornais. Suas inclinações dependem de para quem eles estão escrevendo, pois estão preocupados em atingir seus públicos-alvo. Lucy Lippard, por exemplo, se preocupa muito com a comunicação com uma variedade de pessoas maior e gostaria de extrapolar os

limites do mundo da arte. Ela diz: “Como uma propagandista de classe média e formação universitária, vasculho meu cérebro em busca de maneiras de me comunicar com as mulheres da classe trabalhadora. Já tive fantasias sobre histórias em quadrinhos feministas e socialistas ao perambular nas esquinas do Lower East Side, inclusive indo para o supermercado.”⁴⁰

Patrice Koelsch, uma crítica que – assim como Lippard – se dedica ao aumento da consciência multicultural no mundo da arte, acredita que o que mais precisamos nas comunidades democráticas são “demonstrações vivas de autênticas investigações críticas”.⁴¹ Devido aos recentes ataques à arte tornados controversos pelos políticos, como as fotografias feitas por Robert Mapplethorpe e Andres Serrano, ela considera especialmente importante demonstrar aos cidadãos comuns o processo do pensamento crítico. Koelsch deseja que os críticos aumentem o escopo de suas comunidades e públicos-alvo ao escrever textos de opinião para pessoas que não leem as publicações sobre a arte. Ela exorta os críticos a “praticar uma crítica mais honesta, mais instruída, mais engajada (e engajante)”. Ela adverte seus colegas, os críticos, quando escrevem sobre a arte de culturas diferentes a “estarem cientes de nossas tendências pessoais, a interpretar o significado e a atribuírem valor a ela de modo a satisfazer nossas próprias expectativas do que a obra deveria ser.”

Os públicos podem ser muito variados. Alguns leitores são sofisticados em termos artísticos, outros são interessados, mas menos instruídos. Os críticos eficazes levam em consideração o conhecimento de seu público. Como crítica que publica em um jornal diário, Roberta Smith se vê “constantemente conversando com os leitores em uma espécie de contato imediato. Você pode dizer algo nesta semana e outra coisa na próxima. Você não precisa dizer tudo de uma só vez. Você não precisa estar sempre certa.”⁴² Smith frequentemente escreve para o *The New York Times* e vê o que faz em vários níveis: “É uma revolução de mim mesma: eu pensando em voz alta sobre como olhar para uma obra e – quem sabe – dar aos outros ideias sobre como olhar para uma obra, mas também espero fazer as pessoas saírem e olharem para a arte – e pensarem sobre ela.”

Robert Rosenblum diz sobre suas críticas: “O que você realmente está tentando fazer é se instruir e instruir o público que vai ler sobre como você vai se instruir.”⁴³ Ele continua: “Você gosta da linguagem, gosta de ter coisas para ver e tenta apresentá-las de modo que ensine algo sobre o que você está olhando e espera que isso seja transmitido a um público.” Ele adota a posição de um educador do público interessado. Ele não escreve diária ou regularmente para um jornal e vê mais liberdade de escolha em sua atividade como crítico independente. Acredita que Smith teria de dar conta de tudo sobre Nova York e adotar posturas sobre isso, enquanto se vê como um sortudo que pode escrever apenas sobre aquilo que lhe entusiasma.

A DIVERSIDADE DE CRÍTICOS

Os críticos são variados, assim como sua formação. Dos críticos já mencionados neste capítulo, alguns são artistas, um é poeta e alguns são graduados em história da arte. Arthur Danto, escritor de livros sobre teoria da arte e crítico de arte para *The Nation* desde 1984, é professor de filosofia. Wendy Beckett, autora de *Contemporary Women Artists* e narradora e autora de uma série de programas de televisão,

é uma freira católica que vive em um convento com claustro na Inglaterra.⁴⁴ Ela escreve críticas para *Art Monthly* e *Artscribe*, bem como para jornais católicos ingleses. Grandes nomes da literatura, como Henry James, George Bernard Shaw, John Updike e John Ashberry, já escreveram regularmente sobre a arte. David Halpern editou um livro, *Writers on Art*, que inclui Jean-Paul Sartre escrevendo sobre Tintoretto, Aldous Huxley sobre El Greco, Joyce Carol Oates sobre Winslow Homer, D. H. Lawrence sobre Cézanne, Gertrude Stein sobre Matisse, Norman Mailer sobre Picasso e Hemingway sobre Miró.⁴⁵ O poeta Charles Simic escreveu prosa sobre as esculturas de Joseph Cornell.⁴⁶ Ann Beattie, autora dos romances *Falling in Love* e *Love Always*, escreveu um livro de interpretação crítica sobre as pinturas de Alex Katz.⁴⁷ Sua editora, Anne Yarowsky, concebeu o projeto. A editora tinha uma gravura de Katz em seu dormitório e viu semelhanças entre a obra do artista e a da escritora; chamou os dois, e eles concordaram sobre o projeto.⁴⁸

Hoje há muitos críticos, com muitas vozes dissonantes. Rosenblum, por exemplo, acredita que isso é saudável porque “o poder de apenas uma pessoa não é tão eficaz assim”.⁴⁹ Ele diz que “lá nos anos 1950, você podia contá-los nos dedos de uma de suas mãos. Agora há exércitos de críticos por todas as partes, então nenhuma voz individual tem muita autoridade. Todo mundo quer fazer parte – e faz.”

Na década de 1950, também eram poucos os periódicos dedicados à crítica de arte. Hoje há muitos. Nos Estados Unidos, há publicações regionais, como o *New Art Examiner*, perto de Chicago, *Artweek*, na Costa Oeste, *Art Paper*, em Minneapolis, e *Dialogue*, publicado em Columbus, Ohio; periódicos nacionais, como *Artnews*, *Arts Magazine*, *Art in America*, *Artforum* e *Parachute*; e periódicos internacionais, que incluem *Flash Art*, *The International Review of African American Art* e *Art International*. Há periódicos acadêmicos, como *Art Journal*, publicado pela The College Art Association, e *Exposure: The Journal of the Society for Photographic Education*. Há outros dedicados a formas específicas de arte, como *High Performance*, para os *happenings*, e *Afterimage*, para os filmes, fotografias e vídeos.

Muitos periódicos acadêmicos publicam críticas de arte e resenhas de livros de arte. A crítica de arte é regularmente incluída em jornais diários de cidades grandes e pequenas, bem como em revistas de circulação nacional, como *Vanity Fair*, *Connoisseur*, *Time* e *Newsweek*. Uma edição da revista *Newsweek* tinha quatro artigos sobre artes: um sobre a exibição itinerante de fotografias do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, “Prazeres e Terrors do Conforto Doméstico”; outro sobre o projeto de Christo chamado “Os Guarda-Chuvas: Projeto Conjunto para o Japão e os Estados Unidos”; um sobre a arquitetura para a nova sede da Gettys em Los Angeles; e resenhas de filmes de John Sayles e Jodie Foster.⁵⁰

As publicações críticas têm ideologias muito diversas, com conjuntos de princípios e pressupostos relacionados entre si e relativos ao mundo, à arte e à crítica de arte. Algumas ideologias políticas e estéticas são óbvias: por exemplo, *The New Criterion* se coloca como de direita, e *October* se considera como de esquerda. Uma pessoa provavelmente escreveria para um ou para o outro – não para ambas as publicações; e os editores de um provavelmente ignorariam os escritores do outro. As inclinações ideológicas de algumas publicações são mais difíceis de determinar por serem identificáveis apenas nas entrelinhas – as tendências são informais e pouco articuladas. Os leitores e escritores de críticas mais instruídos sabem dos contextos políticos nos quais as críticas aparecem.⁵¹

Os críticos também têm suas próprias posições estéticas e políticas, que às vezes declaram, mas outras vezes deixam implícitas. Quando suas posições são sugeridas, mas não declaradas, elas podem ser identificadas pelo tipo de arte sobre a qual eles escrevem ou não, bem como sobre como eles escrevem sobre ela. Benjamin Buchloch se vê como um crítico cujo papel é “ler e reler a história da arte contrapondo-as às versões oficiais com as quais estamos acostumados. Considero isso – a reescrita da versão oficial da história da arte – uma tarefa crucial para o crítico e para o historiador, seja essa versão do presente próximo ou do passado.”⁵²

Suzi Gablik se sente profundamente perturbada por seu senso de interpretação ambiental do mundo e, como crítica de arte, trabalha em prol da mudança da sociedade: “A arte que me interessa é aquela que está mais relacionada a uma intervenção ou interação em uma situação da vida real, mas que não precisa ter a natureza do protesto social ou da política agressiva... Ela é feita tendo-se em mente um público específico ou tendo o público como parte do processo criativo. Na verdade, a arte interativa pode construir a comunidade.”⁵³ Ela questiona o valor de defender de modo plural todos os tipos de arte: “Creio que o problema da agenda ou da filosofia plural é que ela leva ainda mais ao individualismo, enquanto para mim o necessário é um novo paradigma de inter-relação e interconexão e comunidade.” Assim, ela prefere obras de arte como os projetos ecológicos de Helen e Newton Harridan, de San Diego, que estão resgatando a vida de rios poluídos, de John Malpede e seu grupo de teatro com os sem-teto, LAPD, e de Tim Rollins e K.O.S. A pauta crítica de Hilton Kramer, no entanto, é totalmente oposta à de Gablik. Kramer tenta “defender a integridade da arte da tentativa de alistá-la às causas políticas.”⁵⁴

Tal diversidade e plenitude nos textos de crítica são saudáveis. Os críticos nos dão muito para pensar em termos do papel da arte na sociedade. Existe uma diversidade tão grande porque os críticos são pessoas com diferentes formações, crenças e posturas sobre a arte. Ao longo deste livro, será citada uma ampla gama de vozes, de modo que os leitores possam encontrar algumas com as quais concordam e outras das quais discordam. A leitura da arte e a reação a ela, bem como sua observação e reação, podem promover tanto o autoconhecimento pessoal quanto o conhecimento da arte. Por fim, com a reflexão sobre a arte e sua crítica, os leitores deverão desenvolver suas próprias vozes críticas e se juntar a esta conversa.

OS CRÍTICOS E O MERCADO DA ARTE

Quando John Coplans estava editando *Artforum* na década de 1970, contaram-lhe que, quando ele colocava uma obra de arte na capa da revista, a galeria que representava o artista passava a receber uma enxurrada de ligações telefônicas de pessoas interessadas em comprar a obra. Ele também conta sobre um artista que lhe questionou sobre a capa da revista: “Um dia, após o almoço, estou descendo a Madison Avenue junto com Max Kozloff. Era um dia de primavera ensolarado. De repente, uma figura barbuda e de aspecto selvagem bloqueia nosso caminho, gritando ‘Quando?, Quando?’ É Lucas Samaras... ele quer saber quando vai receber a capa da *Artforum*.”⁵⁵ Algum tempo depois de ser demitido como diretor da *Artforum* em 1977 – relata Coplans –, em uma vernissage no Metropolitan Museum, Leo Castelli lhe confessou que fora ele que o havia demitido, pois não

podia contar com seu suporte crítico contínuo à galeria de Castelli. Coplans pensou: “Não é de surpreender que as resenhas nas revistas de arte de hoje se pareçam com comunicados à imprensa.”⁵⁶

O comentário de Coplan pode nos lembrar (os leitores) que devemos prestar atenção às fontes das críticas de arte e estar cientes dos interesses dos críticos e dos editores das críticas, profissionais que são sustentados pelas receitas de publicidade que obtêm com as galerias e os museus cujas obras criticam. Os críticos, por exemplo, às vezes escrevem ensaios para catálogos de exposições e são pagos para isso pelos museus, como deve ser. O fato de que seu texto foi contratado não significa que a crítica é suspeita, mas devemos estar cientes de que uma crítica patrocinada será positiva sobre uma obra. Tendo isso em mente, podemos ler a crítica e prestar muita atenção à qualidade dos argumentos que o autor oferece em defesa da obra.

Hickey é um crítico que já teve uma galeria de arte comercial. Em um ensaio chamado de “Dealing” (“Comércio de Arte”), ele nos oferece uma perspectiva sensata do negócio do mundo da arte. Explica que, quando o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York adquire uma obra de um artista, assume um risco maior que um museu de cidade pequena estaria assumindo se comprasse a mesma obra, e que, “quando Leo Castelli decide adotá-lo como artista, o risco dele é substancialmente maior do que o da Bob’s Art and Framing, no oeste de Las Vegas, caso eles fizessem uma mostra de seus trabalhos.” Se um colecionador compra uma pintura de Castelli, aquele comprador está correndo menos risco e pagando mais pela pintura do que se tivesse descoberto o pintor por conta própria e comprado a obra antes que ela fosse negociada por Castelli. Castelli eleva o valor de uma pintura simplesmente ao levá-la para sua galeria, ao mesmo tempo em que diminui seu risco de fazer um mau investimento ao comprá-la. Por outro lado, se você esperar que Castelli encontre a obra, pagará mais por isso. Se você esperar pelas críticas daquela obra nas revistas de arte, pagará mais por isso. Se você aguardar um pouco mais, até que o MoMA adquira a obra do artista por meio de Castelli, pagará ainda mais. E se você esperar até que todo mundo queira a obra – e só há uma – o preço se tornará estratosférico. “*Você não está pagando pela arte. Você está pagando pela segurança, pela confirmação social de seu investimento e pela consequente mitigação do risco. Você está pagando para ter certeza, e a segurança (ou o seguro, se preferir) é uma coisa muito cara, pois o risco é tudo, para todo mundo, no domínio da arte.*”⁵⁷

Os críticos de arte desempenham um papel no mercado da arte ao aumentarem a atenção dada a certa obra e elevarem o valor daquela arte: “O investimento bruto da atenção, seja ela positiva, seja negativa, qualifica certas obras de arte como ‘atores’ no discurso. Assim, ainda que lhe pareça que todos odeiam a obra de Jeff Koon, a questão é que as pessoas dedicam tempo e esforço para odiá-la, de modo público e demorado, e esse investimento de atenção de fato confere mais importância à obra de Koon do que à obra daqueles artistas cuja obra gostamos, mas não o suficiente para nos empolgarmos.”⁵⁸

Uma conclusão que pode ser tirada das ideias de Hickey é que um crítico precisa ter integridade para ser respeitado; e, para Hickey, parte dessa integridade vem da coragem de assumir riscos ao oferecer algo diferente daquilo que já foi dito em público e por escrito. Hickey escreve que os críticos “*devem assumir ris-*

cos, mas não qualquer tipo de risco, pois se você não está ‘correto’ na maior parte do tempo – ou seja, se você não é persuasivo sobre a arte pela qual assume riscos – seus esforços são infrutíferos, e os cidadãos devotados a atividades infrutíferas raramente são premiados nesta república.”⁵⁹

Como os textos dos críticos estão no domínio público e os críticos fazem parte de uma comunidade chamada de o mundo da arte, eles são avaliados publicamente. Por exemplo, Peter Plagens, com sua perspicácia característica, forneceu para a revista *Artforum* figurinhas de Peter Schjeldahl e Jerry Saltz para a “escalação” da primavera nova-iorquina quando Schjeldahl foi nomeado crítico da arte pelo *The New Yorker* e Saltz o substituiu como crítico para *The Village Voice*. O “furo jornalístico” de Plagens sobre Saltz incluiu: “Nenhum furo de verdade em sua rebatida o poupa de uma leve obsessão com estar atualizado. Sua esposa Roberta Smith também é crítica de arte (*The New York Times*), então quando Saltz não está no estádio de beisebol, ele está na academia.” Sobre as “Fraquezas” de Saltz, Plagens escreveu: “Poucos fãs conseguem lembrar o Saltz rebatendo em um momento especial. Ele precisa melhorar sua força e ir para o campo do adversário, especialmente contra os elegantes artistas preguiçosos e bonitinhos”. “O Furo” sobre Schjeldahl era que ele “de vez em quando rebate bem e, sem dúvida, é capaz de conduzir a bola, mas não costuma ir em direção à cerca quando está enfrentando artistas contemporâneos de alto nível”.⁶⁰

Escrever sobre arte em geral não é um negócio lucrativo. Apenas um punhado de escritores provavelmente terá como se sustentar apenas escrevendo críticas de arte – talvez aqueles empregados por revistas nacionais e grandes jornais. As revistas de arte têm tiragens relativamente pequenas, sempre são publicadas mensalmente e não têm como oferecer mais do que um complemento à renda dos críticos. Revistas como *The New Yorker* e *Vanity Fair*, com tiragens maiores do que as das revistas de arte, pagam mais, mas apenas ocasionalmente publicam artigos sobre arte.

Os editores de críticas têm de manter sua integridade, evitar conflitos de interesse e comunicar um senso de “jogo limpo” caso queiram que aquilo que publicam seja levado a sério. Os funcionários das editoras consultam um ao outro quanto a quais artistas, eventos e locais devem cobrir e quais críticos devem enviar a eles. A seleção de críticos para mostras depende de uma correspondência entre a especialização e os interesses dos críticos e aquilo que os editores querem cobrir. Os críticos também sugerem seus próprios projetos e procuram a aprovação dos editores. No longo prazo, os funcionários das editoras esperam cobrir com responsabilidade e justiça os aspectos do mundo das artes pelos quais se interessam por questões de prerrogativas editoriais e estabilidade financeira.

A influência de um crítico no mercado de arte atual é provavelmente muito menor do que o público imagina e, sem dúvida, é inferior à de Clement Greenberg durante a década de 1940, quando ele promoveu ativamente Jackson Pollock. Hoje o número de críticos é muito maior, e eles têm pontos de vista expressamente distintos e às vezes contraditórios. Além disso, nenhum deles tem o poder extraordinário que Greenberg tinha. Talvez um crítico conhecido e respeitado que avaliasse negativamente a obra de um artista novo e até então desconhecido possa prejudicar a capacidade daquele artista de vender aquela obra naquela exposição, especialmente se a crítica for impressa ainda durante a mostra, o que é raro. Os

críticos mais conhecidos, no entanto, dificilmente se preocuparão em escrever sobre uma mostra que não gostam e que é de um artista desconhecido. Por outro lado, uma resenha entusiasmada provavelmente não irá fazer que a carreira de um artista ou as vendas de sua obra deem certo, seja ela nova ou consolidada.

HISTÓRIA DA CRÍTICA DE ARTE

De acordo com James Elkins, que escreveu o verbete *crítica de arte* do *Dictionary of Art*, não há uma história confiável da crítica de arte ou mesmo uma definição universalmente aceita.⁶¹ Alguns estudiosos da arte explicitamente fundem a história da arte com a crítica de arte, não aceitando diferenças entre as duas, enquanto outros acreditam que a crítica de arte inclua a história da arte.

Todas as histórias da arte podem ser consideradas como críticas, no sentido de que os historiadores escolhem quais artistas e quais obras desses artistas considerarão, ao passo que descartam todas as demais obras do mesmo artista. Nenhuma história da arte pode ser considerada neutra: todos os fatos incluídos em uma história dependem do julgamento de constituírem fatos ou não e da decisão de se tais fatos são importantes o suficiente para serem incluídos na história.

Apesar de tudo, há livros sobre a história da crítica de arte, inclusive um de Grassi e Pepe em italiano e a obra *History of Art Criticism*, escrita em 1936 por Lionello Venturi, um historiador da arte.⁶² Grassi e Pepe começam sua narrativa com Platão, enquanto Venturi a começa dois séculos depois. Venturi começa com Xenócrates e inclui Cícero e outros gregos e romanos antigos, passa para a Idade Média, com Santo Agostinho e São Tomás de Aquino e outros, discorre sobre os períodos da Renascença, do Barroco e da arte neoclássica, chegando ao século XIX e início do século XX e terminando com considerações críticas sobre o Cubismo e o Surrealismo. Venturi e Grassi e Pepe, contudo, não fazem distinções entre a história da arte e a crítica de arte, bem como mostram poucas diferenças entre a história da arte, a crítica de arte e os textos filosóficos sobre arte.

Este livro não é um compêndio histórico da crítica de arte do passado nem do presente. Ele faz uma análise da crítica de arte que é praticada contemporaneamente e deixa a definição de crítica de arte e da própria crítica àqueles que escrevem sobre essas coisas. Ele concentra sua atenção em uma variedade de críticos que estão escrevendo sobre diversos tópicos, que em geral pertencem à arte contemporânea e à sua exibição, mas que também podem falar da arte mais antiga, embora isso seja mais comum quando aquela arte se relaciona com a atual. A seguir, veremos alguns perfis dos críticos de arte do passado e do presente.

ALGUNS CRÍTICOS DO PASSADO E DO PRESENTE

Giorgio Vasari

Giorgio Vasari (1511–1574) foi o pintor, desenhista, arquiteto, colecionador e escritor da Renascença italiana que escreveu *Vite*, uma obra de dois volumes publicada em 1550, com mais de mil páginas sobre a arquitetura, escultura, pintura e vida dos artistas.⁶³ Essa obra permanece sendo uma “obra fundamental da história da arte, a fonte fundamental para o estudo da Renascença italiana.”⁶⁴ Devido a

Vite, Vasari é reconhecido como o pai da história da arte; e como *Vite* é mais do que uma cronologia das biografias dos artistas, Vasari também é considerado fundamental para o desenvolvimento da crítica de arte, uma vez que seu livro é uma história crítica na qual Vasari distingue, em suas palavras, “o melhor do bom, o excelente do altamente competente.”⁶⁵

No julgamento crítico de Vasari, a arte de Rafael e Michelangelo superou toda a arte até então, e ele media as outras obras de arte em relação ao ideal estabelecido pelo trabalho desses dois. Vasari via a arte de Michelangelo como a materialização da perfeição. Quando Michelangelo morreu, em 1564, Vasari enfrentou um dilema: ou a história da arte havia chegado ao fim ou – ainda que a arte houvesse chegado ao clímax – a arte deveria continuar sendo escrita. (Essa “crise” percebida na arte do século XVI não parece diferente do “fim da arte” no século XX ou do fim da tradição modernista, que Arthur Danto identifica com a escultura *Brillo Box (Caixa de Brillo)*, de Andy Warhol, de 1964, discutida no Capítulo 2.) Vasari escolheu a explicação de que os artistas continuariam fazendo arte e que esse trabalho deveria ser registrado, e ele completou uma segunda edição ampliada de *Vite* em 1568.

Vasari acreditava que deveríamos conhecer a técnica para poder julgar e apreciar o que o artista fez. Ele fez amizade com artistas, inclusive Michelangelo, e ele próprio era pintor e ilustrador. Com base neste conhecimento, descreveu as habilidades envolvidas na arquitetura, incluindo a criação de mosaicos, abóbadas e vitrais; na pintura; e na escultura, incluindo a fundição do bronze. Vasari identificou critérios por meio dos quais a arte poderia ser julgada por todas as pessoas que a viam e liam o que ele escrevia, não apenas pelos artistas. Vasari baseou seus critérios tanto na sensibilidade treinada do olhar como no conhecimento da técnica.

Denis Diderot

Denis Diderot (1718–1784) foi escritor, crítico e filósofo francês, mais conhecido por sua edição da *Encyclopédie* (1751–1765), um dicionário enciclopédico de artes e ciências; mas ele também é reconhecido como o pioneiro da crítica de arte moderna.⁶⁶ Como crítico de arte, ele era moderno no sentido de que explicitamente expressava um ponto de vista pessoal. Ele oferecia justificativas de seus julgamentos das obras de arte e sabia e admitia que suas opiniões talvez não fossem verdade, mas ainda assim acreditava que aqueles que liam suas opiniões podiam aprender algo com elas. Não propôs qualquer teoria da arte coerente, mantendo a flexibilidade intelectual, e evitou posições dogmáticas e absolutistas em relação à arte. Assim como Vasari dois séculos antes, Diderot acreditava que os olhos precisam ser instruídos para ver e que o desenvolvimento do gosto artístico depende da observação e da experiência. Ele fez amizades com os artistas a fim de aprender as questões técnicas da criação da arte e aprimorar sua capacidade de observação.

Diderot aceitava e valorizava a dificuldade de escrever críticas de arte, além de reconhecer as limitações dos escritos sobre a arte, considerando impossível de traduzir a essência de uma pintura ou escultura por meio de palavras; ele acreditava que as obras de arte devem ser mais vistas do que descritas. Enquanto o artista

figurativo tem como desafio a invenção de maneiras de representar o mundo que é fiel à realidade, o crítico tem o desafio extra de registrar a representação do artista um passo além, ou seja, distanciando-se daquele do artista. Ele também acreditava que as palavras são insuficientes para expressar os sentimentos.

Entre 1759 e 1781, Diderot escreveu sobre os salões bienais organizados pela Academia de Pintura e Escultura de Paris. Esses textos estão disponíveis em quatro volumes, intitulados *Salons*, que foram publicados pela primeira vez em uma circular que era enviada a assinantes como Catarina, a Grande, da Rússia e Frederico, o Grande, da Prússia.⁶⁷ As circulares não eram vendidas em Paris e, portanto, ficavam protegidas da censura da realeza e da Academia, permitindo que Diderot pudesse expressar suas opiniões com mais liberdade.

Charles Baudelaire

Charles Baudelaire (1821–1867), poeta e crítico da arte francês, cresceu apaixonado pela pintura e, desde muito jovem, se interessou pela crítica e filosofia da arte. Ele escreveu críticas dos Salons de 1845 e 1846, da Exposição Universal de 1855, e do Salon de 1859. Desejava que seus escritos fossem “apaixonados, políticos e engajados”.⁶⁸ O tom de seus textos era imoderado. Ele rejeitava absolutamente aqueles artistas cuja obra desaprovava, incluindo Ingres, “um eloquente amador da beleza”.⁶⁹ Era um homem urbano e jamais conseguiu apreciar a natureza no mundo ou nas pinturas. Baudelaire defendia a arte que nascesse da imaginação e do idealismo e que fosse capaz de comover profundamente aqueles que a vissem. Ele via isso na arte de Delacroix: “Desde sua juventude, o senhor Delacroix é espetacular. Às vezes ele é mais delicado, às vezes mais peculiar, às vezes mais pintor, mas ele sempre foi extraordinário.”⁷⁰ Baudelaire colocava Delacroix ao lado de Rafael, Michelangelo, Rembrandt e Rubens. Admirava Delacroix pela técnica esmerada, uso espetacular da cor e inovação criativa e inteligente. Também elogiava a obra de Daumier, um artista urbano, e admirava as caricaturas da obra de Hogarth e Goya.⁷¹

Clement Greenberg

No jornal *The New York Times*, a crítica Deborah Solomon começou uma história sobre Clement Greenberg (1909–1994) com esta afirmação: “Jamais um crítico da arte foi tão influente quanto Clement Greenberg.” Greenberg, que Solomon chama de “o sumo sacerdote do formalismo”, talvez seja mais bem conhecido por promover, na década de 1940, artistas então desconhecidos como Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Morris Louis, entre outros. Mas ele é especialmente famoso por revelar Jackson Pollock: “Juntos simbolizam o romance de uma era na qual os críticos e artistas acreditavam que a pintura norte-americana poderia finalmente eclipsar a arte de Paris – e estavam corretos.”⁷²

Greenberg vigorosamente defendeu o Expressionismo Abstrato e criou uma nova linguagem para as próximas gerações de críticos da arte. Sua missão estética se inseria dentro de uma agenda política. Ele queria promover o progresso social por meio da revolução, e contava com a vanguarda artística para liderar tal revolução. Para ele, os primeiros expressionistas abstratos eram revolucionários por

sua coragem de internamente se basear em sua consciência individual.⁷³ Era particularmente contrário àquilo que via como os efeitos negativos que o capitalismo exercia na alta cultura, algo mais evidente na preferência da cultura de massa pela arte popular e pelo “kitsch”. Ele considerava que a vanguarda artística tinha de passar para a margem da sociedade capitalista grosseira e resistir a seus efeitos degradantes sobre a arte.

Solomon chama Greenberg de o Moisés do mundo da arte, aquele que transmitiu à geração seguinte as leis da pintura. As leis eram formalistas, ou seja, para Greenberg, a pintura deveria ser despojada da ilusão, do tema, dos sentimentos do artista, do contar uma história ou de qualquer outra coisa que distraísse da forma de uma pintura. Solomon também o chama de a Ann Landers do mundo da arte, porque ele “aconselhava, aconselhou e persuadia inúmeros artistas”. Ele fazia amizade com eles, conversava com eles, lhes dava conselhos sobre como pintar.⁷⁴

Adam Gopnik, escrevendo sobre Greenberg após seu falecimento, chamava-o de um “crítico poderoso” e lhe creditava não tanto por ter um olhar estético, mas por ter um cotovelo poderoso:

A verdade é: o que é considerado como um olho na crítica de arte muitas vezes é algo diverso. Às vezes um olho na verdade é um nariz, a habilidade de sentir pelo cheiro a qualidade sem ser capaz de identificar suas fontes. Às vezes um olho na verdade é uma boca, a habilidade de transformar impressões visuais em uma metáfora sem prestar muita atenção ao detalhe. E, às vezes, o que é chamado de olho, na verdade é um cotovelo. Este era o caso de Greenberg. Ele tinha a capacidade de passar pelas pessoas, empurrando-as, e de desconsiderar a opinião geral em relação a um quadro, fazendo um julgamento original. Talvez seus olhos não fossem bons, mas seus cotovelos eram ótimos e, de certa maneira, dava no mesmo.⁷⁵

Além dos expressionistas abstratos, Greenberg promoveu, na década de 1960, a arte seca e de resolução de problemas de Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski e Larry Poons, que é chamada de Land Art. Ele chamava Olitski de “o maior pintor vivo”.⁷⁶

Greenberg começou a desenhar aos quatro anos de idade, sem grande incentivo de seus pais. Graduou-se em literatura na Universidade de Syracuse em 1930, se mudou para a Cidade de Nova York durante a Depressão, aprendeu latim e alemão como autodidata e vivia da tradução de livros. Estudou arte durante quatro meses na Art Students League de Nova York – “Lá tive um treinamento melhor, ainda que tenha sido por pouco tempo, do que aquele que a maioria dos historiadores da arte recebe em toda a sua vida”.⁷⁷ Em 1937, ele escreveu ensaios sobre cultura durante suas horas vagas como agente alfandegário. Os ensaios foram publicados na revista *Partisan Review*, um periódico popular entre os intelectuais de Nova York. Também escreveu para *The Nation*. A respeito de seu treinamento para escrever sobre a crítica de arte, ele disse: “Fui educado em público, mas você faz crítica de arte sozinho. Não aprende na escola. Eu tinha uma confiança arrogante em meu gosto.” Ele enfurecia muitas pessoas com sua rejeição pesada de certos artistas. Certa vez, Greenberg recebeu uma carta raivosa de Alfred Stieglitz, o marido de Georgia O’Keeffe, após ter escrito sobre a obra dela em *The Nation*, em 1946: “Sua arte tem pouquíssimo valor inerente. A maior parte de sua obra não é pouco mais do que fotografias coloridas.”⁷⁸

As críticas de Greenberg são controversas. Atualmente, muitos críticos rejeitam suas contribuições, mas agora rejeitam seu formalismo rígido. Como sua concepção formalista da arte é tão estreita e vigorosa, ele muitas vezes é desafiado. Tom Wolfe ridicularizou-o com sarcasmo em *The Painted Word*.⁷⁹ Rosalind Krauss e T. J. Clark “lamentam sua crítica por apresentar a arte como uma bolha perfeita e independente que flutua lá no alto, longe do mundo da política.”⁸⁰ Algumas de suas práticas também são questionáveis. Ele visitava os ateliês dos artistas e lhes oferecia conselhos de graça sobre como pintar. Essa prática parece extrapolar os limites da crítica profissional e levanta questões sobre o distanciamento crítico e a objetividade. (A respeito de seus conselhos, no entanto, Kenneth Noland diz: “Eu levaria a sério as sugestões de Clem, mais do que as de qualquer outra pessoa.”)⁸¹ Greenberg também aceitava como presente obras dos artistas sobre os quais escrevia. Essa aceitação de presentes dados por artistas aos críticos levanta questões éticas. Greenberg se expunha a acusações de manipular o mercado da arte para ter ganhos econômicos pessoais.

Em 1947, como executor testamentário da herança de David Smith, Greenberg removeu a tinta de várias esculturas inacabadas de Smith, comentando: “Elas ficaram com um aspecto melhor.”⁸² Depois que Morris Louis faleceu, em 1962, Greenberg completou algumas das pinturas de Louis, decidindo onde retirar as tiras. Quando lhe questionaram sobre os limites da relação entre um crítico com um artista, ele respondeu: “O que você não pode fazer é escrever elogiando o trabalho de uma namorada.” (Ele namorou Helen Frankenthaler na década de 1950.)⁸³ Tal proximidade e falta de limites entre um crítico e os artistas, suas obras e o mercado da arte prejudica a credibilidade do mercado da arte e hoje é corretamente vista com mais suspeita do que durante a época de Greenberg.

A respeito de seu trabalho como crítico, Greenberg disse: “Você não escolhe sua resposta à arte. Você a recebe. Você tem sua coragem, seu atrevimento, e então você trabalha duro para ver como explicar a diferença entre o que é bom e o que é ruim. É tudo o que eu sei.”⁸⁴ Suas opiniões eram dadas abertamente. Ele disse sobre Julian Schnabel, “Ele não é desprovido de talento, mas é um artista menor”; e depois, “Roy Lichtenstein é um pintor menor. Os quadros são menores. Quando são bons, são secundários, quando são ruins, são ruins e ponto final. Schnabel sabe pintar, mas seus quadros são horríveis. David Salle é... meu Deus, ele é ruim.”⁸⁵

Greenberg faleceu na cidade de Nova York em 1994. Florence Rubinfeld escreveu uma biografia sobre Greenberg em 1998, e a coletânea de seus escritos está disponível em *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*.⁸⁶

Lawrence Alloway

Lawrence Alloway (1926–1989) é provavelmente mais conhecido por seus escritos pioneiros sobre *pop art* – ele inventou o termo no final da década de 1950 – e por sua análise crítica pioneira e contínua e sua aprovação da obra de artistas como Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Jim Dine e Jasper Johns.⁸⁷

Alloway nasceu em Londres em 1926 e morreu em 1989. Não tinha graduação universitária. Aos 17 anos, contudo, começou a frequentar aulas de história da

arte à noite, na Universidade de Londres, e então começou a escrever críticas sobre arte para a *Art News and Review*. Seu principal interesse se tornou a arte norte-americana, mas ele continuou a escrever sobre a arte britânica para *Art News and Review* e, posteriormente, nos anos 1950, para *Art International*. Em 1961, visitou os Estados Unidos e se tornou curador do Museu Solomon R. Guggenheim de 1962 a 1966. No Guggenheim, suas exposições incluíram a Exibição Memorial a William Baziotas, a “Estações da Via-Crúcis”, de Barnett Newman, uma exibição de pinturas *hard-edge* (com contorno marcado) e *color-field* (do campo de cor) que chamou de “Pintura Sistemica”, bem como uma exibição da obra de Jean Dubuffet. Ele aceitou o cargo de professor da história da arte na Universidade Estadual de Nova York em Stony Brook em 1968, onde lecionou uma disciplina sobre a arte do século XX até 1981. Alloway foi editor assistente de *Artforum* entre 1971 e 1976 e também escreveu críticas de arte regularmente para *The Nation* entre 1968 e 1981.

Os vários livros de Alloway incluem *American Pop art, Topics in American Art since 1945* e *Roy Lichtenstein*, e ele está incluído na prestigiosa série de antologias de textos dos críticos de Donald Kuspit em *Network: Art and the Complex Present*. Alguns artigos particularmente importantes de Alloway são “The Expanding and Disappearing Work of Art”, “The Uses and Limits of Art Criticism”, “Women’s Art in the Seventies” e “Women’s Art and the Failure of Art Criticism”.⁸⁸

Ao contrário de Clement Greenberg, que tentava separar a arte erudita da vida cotidiana e fazer sua apologia, Alloway buscava relações entre a arte e a sociedade: “Jamais pensei que a arte pudesse ser isolada do resto da cultura.”⁸⁹ Alloway apreciava a diversidade da arte e rejeitava a insistência de Greenberg de que a abstração na arte seria restritiva. Também fazia objeção à crítica de arte que estava isolada de considerações culturais mais amplas. Ele promovia a inclusão da arte pouco representada na atenção da crítica, especialmente as obras de artistas afro-americanos, porto-riquenhos e femininos, insistindo que a crítica de arte deveria considerar todos os tipos de arte.

Ao interpretar a arte, Alloway se interessava na “interação da intenção do artista e na interpretação do espectador”.⁹⁰ Ele levava em consideração a origem social do artista, suas fontes ideológicas e o desenvolvimento conceitual aparente na obra do artista. Também se baseava nas declarações sobre a obra feitas por outros artistas e críticos e usava à vontade as declarações dos próprios artistas ao interpretar sua obra. Todavia, acreditava que “a função do público é determinar o significado da obra quando ela deixa as mãos do artista”. Alloway acreditava que “vai contra toda a experiência que temos da arte pressupor que é possível uma interpretação exhaustiva”, e ressaltava que a flexibilidade de interpretação é “preferível às confissões dogmáticas de significados singulares e padrões absolutos”. Ao julgar uma obra de arte, o principal critério de Alloway era o impacto comunicativo da arte. Ele defendeu a obra de muitas mulheres porque, por exemplo, ela abordava “a experiência social das mulheres”.

Hilton Kramer

Hilton Kramer (1928–) escrevia sobre crítica de arte para o *The New York Times* entre 1965 e 1982, quando deixou o jornal e fundou a revista *New Criterion*. Também

escrevia críticas semanais para o *New York Observer* e hoje publica em *Commentary*. Em uma resenha sobre os ensaios reunidos de Kramer, *The Triumph of Modernism: The Art World, 1987–2005*,⁹¹ Anthony Julius escreve que Kramer continua pensando exatamente como fazia 20 anos atrás.⁹² Suzi Gablik se refere a Kramer como um crítico conservador e enérgico que fala com a força de um tufão, e o descreve como um “inflexível modernista com M maiúsculo, que acredita na autonomia da estética como crucial aos valores da arte; um cânone bem afiado definido pela qualidade; o modelo prototípico do artista como um gênio lutando contra a sociedade; e um paradigma para a arte gerado pela visão e centrado nela.”⁹³ Cada uma dessas características hoje está sendo desafiada no mundo da arte. O Pós-Modernismo está divergindo do Modernismo. Os críticos contemporâneos em geral não separam a arte do resto das atividades humanas nem os valores estéticos dos valores morais; o critério da “qualidade” é suspeito por muitos como sendo uma desculpa para preservar o domínio da estética do macho branco e heterossexual; as listas universais de obras-primas frequentemente estão lotadas de obras ocidentais e desvalorizam a arte de culturas diversas; ideias de genialidade geralmente têm dado lugar à crença na influência de outros tipos de artes e artistas sobre o que um artista individual faz; e grande parte da arte atualmente feita se baseia no conhecimento social, em vez de exclusivamente em uma visão estética.

Kramer, todavia, insiste em se opor a qualquer politização da arte, e resiste à arte que visa à mudança social e cultural. Para Kramer, a arte é ideal somente como tendo um fim em si própria e sem qualquer outro objetivo. Ele acredita que os únicos problemas que a arte pode e deveria resolver são os estéticos. Kramer afirma que o único imperativo moral na arte é estar à altura da mais elevada capacidade de um indivíduo de fazer arte. Ele se apega a critérios formalistas e acredita no que chama de “etos da inovação” – ou seja, no conceito de que a inovação deveria ser uma força fundamental no processo de criação da arte.

Referindo-se a Kramer, David Ross, diretor do Museu Whitney, disse: “Hilton Kramer é um crítico tremendamente talentoso e neoconservador que provavelmente de nada gostou na arte dos últimos 30 anos, e cujo gosto pelas coisas antigas costumo apreciar. Gostaria que ele abrisse sua mente para as coisas que hoje estão sendo feitas e reconhecesse suas qualidades, mas temo que isso jamais acontecerá.”⁹⁴ Enquanto a crítica Lucy Lippard admira as feministas e os artistas negros como Adrian Piper, Leon Golub, Nancy Spero, May Stevens, Hans Haacke, Amalia Mesa-Bains e Suzanne Lacy, Kramer prefere os pintores e admira Richard Diebenkorn, Helen Frankenthaler, Bill Jensen,⁹⁵ Henri Matisse, Jackson Pollock, Christopher Wilmarth e Alex Katz.⁹⁶

Kramer entrou na crítica de arte por acaso. Na faculdade, estudou literatura e filosofia. Tornou-se muito interessado pela coleção de arte da Índia e Indonésia do Museu de Boston e aprendeu, como autodidata, a história da arte, uma disciplina que às vezes leciona. Estudou literatura comparada em Columbia. Estava se preparando para ser professor de inglês e escrevendo críticas de literatura, mas escreveu um artigo sobre a crítica de arte para a *Partisan Review* em 1953, recebeu outras ofertas para escrever sobre crítica de arte, se tornou editor da *Arts Magazine* no fim da década de 1950 e, em 1965, aceitou o convite para ser crítico de arte do jornal *The New York Times*. É autor da obra *The Twilight of the Intellectuals: Culture and Politics in the Era of the Cold War* e *Abstract Art: A Cultural History* e publicou

a coletânea de seus escritos em *The Age of the Avant-Garde: An Art Chronicle of 1956–1972* e *The Revenge of the Philistines: Art and Culture, 1972–1984*.⁹⁷ Kramer se refere à atual escrita sobre arte como “blá-blá-blá acadêmico, alarde comercial ou mistificação política”.⁹⁸

Lucy Lippard

Lucy Lippard (1937–) já escreveu muitos livros, incluindo *Mixed Blessings* e *On the Beaten Track*.⁹⁹ *Mixed Blessings* foi um projeto de sete anos que começou na América Central, levou-a ao Caribe e depois a toda a América Latina, e, por fim, terminou nos Estados Unidos. O livro trata exclusivamente de artistas negros, centenas de artistas de todos os Estados Unidos, a maioria pouco conhecida e todos socialmente contrários ao *status quo*. Sobre o livro de Lippard, Meyer Raphael Rubinstein prevê que “estes prolegômenos da arte de uma futura cultura norte-americana provavelmente se tornarão o livro mais importante escrito sobre um crítico de arte norte-americano desde o surgimento de *Art and Culture*, de Clement Greenberg.”¹⁰⁰

Nem todos os críticos, contudo, gostam tanto quanto Rubinstein dos escritos de Lippard. Hilton Kramer dispensa sua crítica como uma “propaganda política descarada”.¹⁰¹ No entanto, esse é provavelmente um dos poucos pontos sobre os quais Kramer e Lippard concordam. Lippard adota o rótulo de *propagandista*. Em “Some Propaganda for Propaganda”, ela escreve: “O objetivo da propaganda feminista é divulgar a palavra e fornecer as estruturas organizacionais por meio das quais todas as mulheres possam resistir à propaganda patriarcal que nos denega e controla mesmo quando *sabemos* o que estamos fazendo.”¹⁰² Ela afirma que as pessoas no poder querem manter uma distinção entre a propaganda e a arte: “Há pressões muito eficazes no mundo da arte para manter os dois separados, para fazer que os artistas vejam a preocupação política e a qualidade estética como mutuamente exclusivas e basicamente incompatíveis, para nos fazer ver nosso comprometimento com as mudanças sociais como um resultado de nossa própria fraqueza humana, nossa própria falta de talento e sucesso.”¹⁰³ Em seu artigo “Headlines, Heartlines, Hardlines: Advocacy Criticism as Activism”, ela abertamente admite que é esquerdista, feminista e que trabalha pela mudança social. Ela busca explicitamente e promove “as vozes que não são ouvidas, as imagens que não são vistas ou as pessoas que não são consideradas”.¹⁰⁴ *Mixed Blessings* é a concretização de suas crenças políticas.

Lippard vê a si própria como associada aos artistas da oposição social, cuja obra também é frequentemente descartada com o termo *propaganda*. Ela quer resgatar a *propaganda* como um termo positivo e a equivale à *educação*. Ela acredita que a neutralidade crítica é um mito, que todos os críticos são partidários e que sua abordagem é meramente mais honesta que aquela dos críticos que dizem ser destituídos de interesses especiais.

Rosalind Krauss

Rosalind Krauss (1941–), historiadora, crítica de arte e escritora prolífica, é a autora da obra *Terminal Iron Works*, baseada em sua tese sobre David Smith, *Passages*

in *Modern Sculpture, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Bachelors, The Optical Unconscious, The Picasso Papers, Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition e Perpetual Inventory*. Ela também é autora, junto com Hal Foster, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh, de uma grande retrospectiva histórica da arte recente, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*.¹⁰⁵

No início de sua carreira profissional, Krauss escreveu críticas para *Art International*, *Art in America* e *Artforum*, junto com colegas proeminentes, como Annette Michelson, Barbara Rose e Michael Fried. Ela se dedicava à arte minimalista. Em 1976, Krauss e Michelson fundaram o periódico de crítica *October*, uma edição trimestral extremamente intelectual, com a linha de apoio Art/Theory/Criticism/Politics, influenciada pela teoria francesa e ainda hoje sendo publicada. *October* é uma publicação que não aceita anúncios de galerias de arte e, portanto, fica isenta da aparência de ter conflitos de natureza econômica; ao contrário de *Artforum*, suspeita de “vender” suas capas para promover os artistas das galerias que pagavam por anúncios.

A influência intelectual de Krauss trouxe Bulloch e Bois da Europa para a cidade de Nova York. Como professora de história da arte moderna, Krauss orientou as dissertações de doutorado de Hal Foster, Buchloh e Douglas Crimp, importantes críticos que hoje estão escrevendo. Todos esses críticos, por sua vez, têm protegidos lecionando a história da arte e escrevendo sobre teoria e crítica de arte.

Krauss e seus colegas baseiam seus textos em uma sólida análise formal das obras de arte. No início de sua carreira, Krauss foi influenciada por Clement Greenberg e seu formalismo. Ela rompeu com Greenberg, em parte, devido a esse ter alterado a escultura de Smith após sua morte. Ela e seus colegas fugiram das críticas subjetivas e poéticas sustentadas por Harold Rosenberg e pelo poeta e crítico Frank O'Hara, por exemplo. O formalismo de Krauss é influenciado por teóricos franceses, como Maurice Merleau-Ponty, Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Georges Bataille e Roland Barthes. Suas referências a esses autores, evidentes em suas críticas de arte filosóficas e em seu trabalho como curadora de exposições, ajudaram a destacar os pensadores franceses no discurso crítico atual, como discutiremos no Capítulo 2, sobre teoria e crítica de arte.

Arlene Raven

Arlene Raven (1944–2006) intitulou uma coleção de suas críticas de *Crossing Over: Feminism and Art of Social Concern*.¹⁰⁶ A obra faz parte de uma série sobre grandes críticos de arte editada por Donald Kuspit. Raven extrapolou a história da arte para escrever sobre a vanguarda social e estética: “*Crossing Over* é a jornada no novo território de centenas de artistas norte-americanos inspirados pelo feminismo e pela possibilidade de mudanças na sociedade”.¹⁰⁷ Kuspit admira o “tom de intensa angústia de Raven” em relação às questões femininas expressas por meio da arte.

Falando sobre sua obra, Raven afirmou: “Discuti as questões sociais de nossa época, desde a política externa dos Estados Unidos até o envelhecimento, por

meio da arte que aborda esses temas”.¹⁰⁸ Ela buscou a arte “a serviço de uma causa maior do que sua própria objetividade estética” e a arte que almeja “tanto afetar, inspirar e educar para a ação como agradar”. As artistas que ela escolheu para seus escritos incluem Leslie Labowitz, Betye Saar, Miriam Schapiro, Annie Sprinkle, Faith Wilding, Harmony Hammond, Judy Chicago, Mary Daly, Mary Beth Edelson, Cheri Gaulke e Suzanne Lacy. Os tópicos sobre os quais ela escreve incluem a violência na arte, a pornografia, os papéis da mulher na casa, a bulimia, o estupro, os aspectos rituais e ocultos nos *happenings* das artistas, o poder de cura da arte e os trabalhos domésticos. Em seu texto, também usou a cultura popular, referindo-se, por exemplo, a Archie Bunker, do programa de televisão *All in the Family*, ao escrever sobre a arte feminina da década de 1970. Ela também escreveu sobre Lily Tomlin. Raven brincou livremente com o estilo da escrita, algumas vezes usando a primeira pessoa em suas narrativas; outras vezes escrevendo por meio das vozes de muitos indivíduos reunidos em diferentes fontes tipográficas usadas no mesmo artigo. Seus textos foram publicados em *Arts*, *Women’s Review of Books*, *The Village Voice*, *New Art Examiner* e *High Performance*.

Raven tinha tanto mestrado como doutorado em Belas Artes. No início da década de 1970, como historiadora da arte, trabalhou com Judy Chicago e Miriam Schapiro para o Programa de Arte Feminista do Instituto de Artes da Califórnia. Com Chicago e Sheila de Bretteville, criou uma escola independente para mulheres artistas, o Feminist Studio Workshop, e o The Woman’s Building, um centro público para a cultura feminina. Também fundou e editou *Chrysalis*, uma revista sobre a cultura das mulheres. Em 1983, retornou a Nova York: “Hoje meu propósito é trazer minha perspectiva sobre a obra e o pensamento dos artistas dedicados à liberdade pessoal e à justiça social a um público das artes e ao leitor em geral e, consequentemente, participar das mudanças”.¹⁰⁹

No prefácio da antologia dos textos de Raven, Kuspit diz que “a premissa do poder de cura da arte fica implícita nas melhores obras feministas, que buscam curar as mulheres feridas psicologicamente – e às vezes fisicamente – pela sociedade patriarcal”.¹¹⁰ A própria Raven foi violentada. O ataque ocorreu uma semana antes de ela visitar Los Angeles em 1972 para ajudar nos preparativos de *Ablutions (Abluções)*, uma *performance* dirigida por Judy Chicago. Parte da obra era uma gravação de mulheres relatando suas experiências com o estupro. “Participei de um processo de arte feminista que se baseia na revelação, fala, expressão e publicação da experiência das mulheres.”¹¹¹ Treze anos depois, ela aceitou um convite para escrever o catálogo para RAPE, uma exposição da Universidade do Estado de Ohio em Columbus sobre o tema do estupro feita por 20 artistas femininas. Em um ensaio revelador, ela confessa sua ansiedade pessoal em relação ao projeto: “Não quero embarcar no avião para Columbus. Vou dizer que estou doente... De uma conversa para outra, permaneci impassível e aberta às ‘histórias’ das mulheres e à minha própria experiência brutal de 13 anos atrás, o pivô que sustentou o modo como entendia minha vida até então e que tem motivado todas as minhas ações a partir daquele momento. Jamais consegui ler mais do que algumas frases sobre o estupro. Saio do cinema ou teatro ou desligo a televisão quando há a mínima sugestão de uma cena de estupro... Cura. Eu nunca me curei”.¹¹²

A CRÍTICA: UMA DEFINIÇÃO

Apesar de todas essas opiniões divergentes que os críticos têm sobre sua atividade, é mais fácil definir a crítica do que a arte. A definição à qual chegaremos se baseia naquilo que os críticos de arte fazem e dizem fazer. A.D. Coleman define a crítica de arte como “a interseção de imagens com palavras”, acrescentando que “eu simplesmente olho com atenção e analiso todos os tipos de imagens fotográficas e tento especificar por meio de palavras o que elas me fazem sentir, pensar e entender”.¹¹³ Donald Kuspit tem uma opinião similar sobre a crítica. Por que “nós respondemos a esta imagem de Nossa Senhora com o Menino Jesus feita por determinado artista e não àquela imagem de outro artista? Por que gostamos de certa textura e não de outra?”¹¹⁴ Ele prossegue, dizendo que “é parte da tarefa do crítico – e talvez essa seja sua tarefa mais difícil, tentar articular os efeitos que a obra de arte provoca sobre nós, aqueles estados subjetivos muito complicados”.

Dore Ashton diz que sua paixão como crítica é “entender o que me atrai, o que me comove”.¹¹⁵ Já Hickey afirma sobre suas críticas escritas: “Eu vejo o objeto. Traduzo esse ver em uma visão. Codifico tal visão em uma linguagem e anexo quaisquer especulações e justificativas que julgo apropriadas à ocasião”.¹¹⁶ Roberta Smith afirma que às vezes sua crítica é “simplesmente como apontar para as coisas... Uma das melhores partes é que ocasionalmente (talvez mais do que ocasionalmente) você acaba escrevendo coisas sobre as quais ninguém ainda escreveu, novas pinturas de novos artistas que você conhece ou novas obras de artistas que não são conhecidos”.¹¹⁷

Alloway definiu a função da crítica de arte como sendo “a descrição, interpretação e avaliação de uma nova arte.”¹¹⁸ Ele ressaltou o adjetivo “novo”: “O tema da crítica de arte é a nova arte ou a arte que ao menos é recente. Ela geralmente é a primeira resposta por escrito”. Alloway entende que a crítica de arte é a história da arte recente e as informações objetivas disponíveis no momento. É “a proximidade temporal entre o texto crítico e a criação da obra de arte que confere à crítica de arte seu sabor especial”. Ele distingue os papéis dos historiadores e críticos: “Ainda que os críticos apreciem a arte do passado, suas publicações sobre ela tendem a ser menos decisivas do que aquelas feitas pelos historiadores da arte”. Alloway ressaltou particularmente a importância da descrição, buscando manter um equilíbrio entre a descrição e o ato da avaliação. Para ele, a função do crítico é “antes fazer uma descrição e manter a mente aberta do que fazer uma avaliação prematura e uma especialização restrita”, e ele evitou falar sobre “o bom e o ruim”.¹¹⁹

Robert Pincus-Witten, ex-editor de *Artforum*, que atualmente escreve para *Flash Art*, concorda com a necessidade de lidar com o novo: “Vejo a tarefa do crítico essencialmente como sendo apontar para o novo... o que realmente está em questão não são os novos modos de crítica, mas o que vem acontecendo com a pintura e a escultura ao longo dos últimos anos”.¹²⁰ Ele considera essencial a empatia com o artista: “O reconhecimento do novo deve coexistir com uma intensa empatia com o artista – de modo a obrigar o crítico a adotar a experiência do artista como um encargo pessoal, um bem comum, uma causa comum, caso seja necessário. O crítico deve se imaginar como sendo o próprio artista”.¹²¹ Seu modo de expressão escolhido é a crônica, o jornalismo: “registrar o que ele está pensando ou sentido”.¹²²

Os críticos discordam sobre a importância do julgamento da arte. Como já vimos, Alloway e outros minimizam a importância do julgamento. Greenberg afirma que “a primeira obrigação de um crítico de arte é fazer julgamentos de valor”.¹²³ Ele é bastante insistente quanto a isso: “Você não pode enrolar e deixar de fazer julgamentos de valor. As pessoas que não fazem julgamentos de valor são tolas. Ter uma opinião é crucial para ser interessante – a menos que você seja uma criança.” Roberta Smith concorda, ainda que não seja tão enfática: “Você tem de escrever sobre o que pensa. A opinião é mais importante que a descrição ou tão importante quanto ela.”¹²⁴ Smith prossegue, dizendo que “você também se define como um crítico em termos daquilo que não gosta”.

Joanna Frueh expressa com eloquência a necessidade de intuição na crítica:

A crítica de arte, assim como as outras disciplinas que privilegiam o intelecto, geralmente é desprovida do conhecimento espontâneo da intuição – do conhecimento derivado dos sentidos, da experiência e da mente. Nossos nervos se conectam por todo o corpo, conduzindo as sensações e os conhecimentos ao cérebro. O sangue é bombeado para o coração e dele retorna, irrigando todo nosso interior. Saber é estar vivo, completo, não apenas intelectualmente. É um reconhecimento da condição humana, da inteligência de nosso corpo. O intelectual pode se sentir escravizado pela matéria. Se ao menos a matéria pudesse escapar do corpo. Mas a mente não voará a menos que abracemos o corpo como um caminho para a liberdade.¹²⁵

Ela afirma o valor e a necessidade do pensamento feminista na crítica de arte:

Sistema e hierarquia. Elas contêm (as informações). Tudo em seu lugar. Discuta a obra de um artista cronologicamente. Picasso foi mais influente do que Braque. Pensamento “straight”.* O pensamento feminista equivale a curvas, flexões, ângulos e irregularidades de pensamento, isto é, ao afastamento dos padrões prescritos de lógica histórica da arte. Ser “straight” é ser reto-ereto-fálico-virtuoso-hetero, mas as feministas se distanciam daquilo que é “straight” e limitado. Perversos, sem suas cabeças eretas. O logocentrismo produz fechamentos, argumentos rígidos. Ele costura o tecido ou fabricação do discurso. As feministas desbocadas bordam, remendam juntas peças novas e usadas, fabricam novamente.¹²⁶

Arthur Danto concorda com Baudelaire que a crítica deveria ser “parcial, apaixonada, política”.¹²⁷ Danto reclama das “proibições” da crítica de arte modernista ortodoxa: “*Não fale sobre o tema ou a vida ou o período do artista; não use linguagem impressionista ou descreva como uma obra faz você se sentir; faça um relato exaustivo dos detalhes físicos da obra; faça julgamentos sobre sua qualidade estética e sua importância histórica*”. Ele gosta de falar sobre o tema e acredita que tenha chegado a hora de a arte ser sobre algo além dela própria.

Os críticos às vezes preveem os rumos futuros da arte. Em uma resenha sobre uma exposição recente da obra do surrealista André Breton, Peter Plagens prevê o futuro: “Já há sinais de que o Neossurrealismo esteja se infiltrando no mundo das artes... Até o momento, o novo estilo tem se mostrado um pouco tímido. Mas não se surpreenda se, com um empurrãozinho do *Zeitgeist* de fim de século, o Surrealismo voltar para valer.”¹²⁸

*N. do T.: Em inglês, *straight*, entre outras coisas, significa tanto reto como heterossexual.

A partir destas amostras do que os críticos dizem sobre sua atividade, é evidente que as críticas de arte variam muito conforme a opinião de cada crítico. Eles têm diferentes concepções sobre seu metiê e colocam diferentes ênfases naquilo que a crítica deveria ser. Todavia, podemos fazer algumas generalizações: as críticas de arte normalmente são escritas. Elas são feitas para o público – não é comum fazê-las para o artista. Elas podem assumir uma grande diversidade de formatos, sendo publicadas tanto em jornais diários como em livros especializados. As críticas são entusiasmadas em relação à arte. Elas descrevem e interpretam a arte. Elas diferem quanto à importância de fazer julgamentos. Para alguns, as respostas intuitivas a uma obra de arte são importantes. Muitos admitem que se encontram em um estado constante de aprendizado enquanto escrevem as críticas. A maioria dos críticos se interessa em comentar a arte recente. Os críticos costumam ser apaixonados pela arte e tentam ser persuasivos em relação ao modo como veem a arte.

Outras pessoas, que não são críticos de arte, têm diferentes concepções sobre o que seria a crítica. Edmund Feldman, um historiador e professor de arte que já escreveu muito sobre a crítica, chama-a de “conversa instruída sobre a arte”.¹²⁹ Marcia Eaton, uma esteta, afirma que a crítica “convida as pessoas a prestar atenção a coisas especiais”.¹³⁰ Os críticos “*apontam* para coisas que podem ser percebidas e, ao mesmo tempo, *direcionam* nossa percepção”, e quando uma crítica é boa, “vamos ver a obra com nossos próprios olhos; continuamos por conta própria”.

A crítica deve resultar em um “acalento instruído”.¹³¹ Este é um conceito composto cunhado por Harry Broudy, filósofo da educação que defende a educação artística. O “acalento instruído” respeita os pensamentos e as sensações sem criar uma dicotomia entre as duas.

Morris Weitz (1916–1981), o esteta mais conhecido por seu “conceito aberto de arte”, segundo o qual sustentava que a arte não pode ser definida por ser um fenômeno em constante mudança, definiu a crítica como sendo “uma forma de discurso erudito sobre as obras de arte. Ela é um uso da linguagem elaborada de modo a facilitar e enriquecer a compreensão da arte.”¹³² A definição de Weitz é adotada por este livro, embora seja complementada pela contribuição de teóricos mais recentes, que enfatizam de modo mais amplo que os críticos também criam significados sobre a cultura em geral. A crítica é uma linguagem cuidadosa e bem pensada sobre a arte com o propósito de aumentar o entendimento e a apreciação da arte e de seu papel na sociedade. Weitz fez muitas pesquisas sobre aquilo que os críticos de arte dizem que fazem e o que eles de fato fazem. Sua conclusão foi de que os críticos de arte desempenham uma ou mais de quatro atividades: descrever, interpretar, julgar e teorizar. Esta obra se baseia nessas atividades e tem capítulos específicos sobre cada uma delas. Essas quatro tarefas são específicas o suficiente para criar uma estrutura e, ao mesmo tempo, não são limitadoras demais a ponto de excluírem qualquer tipo de crítica de arte. Elas também nos lembram que fazer uma crítica é consideravelmente mais do que apenas fazer julgamentos sobre uma obra de arte. Weitz prossegue, afirmando que o julgamento não é uma necessidade nem é suficiente para caracterizar uma crítica; ou seja, podemos fazer uma crítica sem fazer julgamentos, ao passo que também podemos fazer um mero julgamento, que é menos do que uma crítica.

Este livro apresenta o julgamento como uma parte importante da crítica de arte, mas não como seu constituinte mais importante. A distinção está na interpretação. Em geral, uma interpretação cuidadosa, que necessariamente incluirá uma descrição, não implica um julgamento. Um julgamento sem o benefício da interpretação de uma obra de arte é insensível e provavelmente irresponsável. Lembre-se de como Clement Greenberg desconsiderava totalmente alguns artistas fazendo apenas uma mera afirmação, como citamos anteriormente. Da maneira como foram feitos e citados, seus comentários são conclusões – não argumentos. Embora tais desconsiderações ou declarações de grandiosidade curta sejam muitas vezes feitas em conversas informais sobre a arte (e no caso de Greenberg estivessem inseridas em uma entrevista), tais pronunciamentos feitos por eminentes críticos, artistas ou professores são o pior tipo de crítica possível – a menos que sejam desenvolvidos com o apoio de argumentos mais completos. Andy Grundberg, um ex-crítico de fotografia para o jornal *The New York Times*, colocou bem esta questão: “A tarefa da crítica é apresentar argumentos, não fazer pronunciamentos.”¹³³

A CRÍTICA DA CRÍTICA (E DOS CRÍTICOS)

Como já vimos, os críticos nem sempre concordam uns com os outros. Às vezes, eles discordam de modo bastante duro. John Coplans, editor fundador de *Artforum*, lembra: “Quando eu era editor de *Artforum*, tinha meia dúzia de editores em meu comitê. Eles estavam sempre brigando entre si. Todos eles se odiavam. Eram pessoas energéticas, todas com sólidas formações acadêmicas, todas muito cultas, os mais experientes escritores e críticos dos Estados Unidos.”¹³⁴ Seus editores eram os proeminentes e influentes críticos Lawrence Alloway, Max Kozloff, Rosalind Krauss, Annette Michelson e Robert Pincus-Witten. Rosalind Krauss também recorda aqueles dias. Ela se lembra de ter “discussões estúpidas” com Lawrence Alloway e que Max Kozloff “estava sempre muito ocupado sendo superior aos outros (nunca entendi por quê)”.¹³⁵ Na mesma época, Krauss avacalhou o crítico Tom McEvelley da *Artforum*, chamando-o de “um escritor imbecil. Acho que ele é pretencioso e horrível... Nunca consegui terminar de ler nada escrito por McEvelley. Ele me parece ser outro Donald Kuspit. Ele escreve um pouquinho melhor que Donald Kuspit. Mas suas lições sobre Platão e este tipo de coisa – elas me deixam louca. Eu penso: Meu Deus! E simplesmente não as suporto.”¹³⁶ Coplans, no entanto, considera McEvelley “de primeira qualidade, primeiríssima qualidade”.¹³⁷

Esses comentários que acabamos de citar são, na maioria, críticas feitas contra os críticos. Algumas dessas críticas são, é claro, *ad hominem*, e é lógico que são falaciosas, pois são dirigidas contra uma pessoa, em vez de versarem sobre os escritos do indivíduo. Quando agem com mais responsabilidade, os críticos comentam uma crítica, em vez de falarem sobre as pessoas que escrevem críticas. Frequentemente este tipo de crítica é positivo. Em seu prefácio geral às antologias dos críticos de arte (incluindo Dennis Adrian, Dore Ashton, Nicolas Calas, Joseph Masheck, Peter Plagens, Arlene Raven e Robert Pincus-Witten), Donald Kuspit os intitula “mestres da crítica de arte”, porque eles nos oferecem tratamentos sofisticados de obras de arte complexas. Ele elogia a independência de seus pontos de

vista e sua consciência sobre suas críticas de arte. Ele admira suas paixões, seus raciocínios e a falta de dogmatismo: “Eles estimulam nossa conscientização”.

Em sua resenha sobre um livro de Arthur Danto, Marina Vaizey, uma crítica de arte que escreve para o jornal *Sunday Times*, de Londres, elogia-o por conseguir fazer sentir o leitor e o ensaísta “ver e – acima de tudo – pensar” e por conseguir descrever “a sensualidade extremamente cativante de uma obra em particular”.¹³⁸ Seu critério para uma boa crítica inclui o mérito literário, julgamentos feitos em um contexto que seja mais do que apenas o local e revelações que tenham uma vitalidade relevante e que ultrapasse o curto período de tempo sugerido pela publicação em um periódico de comentários atuais.

A esteta Marcia Eaton elogia a crítica literária de H.C. Goddard por achar que ele é um “indicador soberbo” e um professor que nos mostra como contemplar e estudar a arte de modos que geram encanto.¹³⁹ Ele não precisa retorcer o texto para fazer que vejamos as coisas que nele estão ocultas. Ele não tenta forçar suas opiniões. Ele mostra humildade e prontidão para mudar de ideia. Ele “sabe como convidar”.

Desta maneira, Kuspit e Eaton nos oferecem alguns critérios para uma boa crítica: tratamento sofisticado da arte, independência crítica, autoconsciência do processo crítico, raciocínio apaixonado, falta de dogmatismo, pensamentos encantadores sem distorcer a obra de arte, humildade. Kay Larson, um crítico que trabalha para a revista *New York*, soma a esses critérios a justiça.¹⁴⁰ Mark Stevens evita “grosserias” ao criticar a arte e lamenta as ocasiões nas quais foi sarcástico em seus textos.¹⁴¹ Ele acredita que os críticos devem ser “honestos em seus julgamentos, claros em seus escritos, diretos em seus argumentos e despretensiosos em seus modos”. Para ele, uma boa crítica é como uma boa conversa: “direta, espontânea, pessoal, incompleta”.

Assim, a própria crítica pode e deve ser criticada. Na verdade, a maioria dos críticos considera que seus textos são incompletos, ou seja, aquilo que escrevem não é a palavra final, especialmente quando se trata de uma nova obra. Em vez disso, eles sentem que estão contribuindo para uma conversa contínua sobre as novas obras de arte. Seus comentários não são especulações aleatórias; são pontos de vista cuidadosamente considerados – mas também são opiniões abertas a revisões.

O VALOR DA CRÍTICA

“O peso total da comunicação estética não recai apenas sobre o artista.”¹⁴² Quando Harry Broudy escreveu isso em 1951, estava se referindo ao público que aprecia as obras, e não aos críticos profissionais, mas faz sentido tomar emprestado esse pensamento. Os críticos não acreditam no clichê de que “a arte fala por si própria”. Eles aceitam de bom grado e com entusiasmo a responsabilidade da comunicação artística que têm com os artistas. Eles trabalham para os apreciadores da arte e para aqueles membros da sociedade que querem pensar de modo crítico sobre a época e as condições nas quais vivemos. Os críticos, assim como os artistas, criam significados, mas usam páginas de revistas em vez de telas. Os críticos, como os artistas, têm valores estéticos e éticos que promovem por meio de seus textos. Quando trabalham bem, os críticos aumentam a compreensão e apreciação dos leitores a respeito da arte sobre a qual escrevem, a respeito do ambiente político e intelectual no qual ela foi feita e a respeito de seus possíveis efeitos no mundo.

O artista Chuck Close disse: “Uma vez que você se livra da bagagem normal que traz consigo ao olhar para a arte, as coisas acontecem: você descobre que gosta daquilo que há pouco odiava”.¹⁴³ Os críticos ajudam o público a fazer isso. Marcia Siegel, autora de vários livros sobre crítica de dança, diz que o processo de escrever críticas lhe ajuda a apreciar mais as obras de arte: “Muitas vezes acontece que, à medida que escrevo sobre uma coisa, ela fica melhor. Não é que eu esteja tão entusiasmada para melhorá-la, mas, ao escrever, como as palavras são um instrumento do pensamento, frequentemente consigo me aprofundar nos pensamentos ou processos de um coreógrafo e ver mais lógica, mais razão.”¹⁴⁴ O processo de escrever uma crítica é benéfico para seu autor. O objetivo deste livro é encorajar o leitor a se envolver com a crítica de arte.