

## Entre a teoria e a crítica: dilemas da História da Arte

**Profa. Dra. Angela Âncora da Luz**

Professora e Diretora da Escola de Belas Artes da UFRJ - Membro do CBHA

Em sua origem grega, a palavra teoria significava uma dada forma de contemplação do mundo. Foi a partir do Renascimento que ela passou a evocar uma criação da inventiva humana, de modo a explicar tanto um fenômeno como um conjunto organizado de idéias, um sistema completo. No século XVIII, Kant sustentou que o homem só seria capaz de conhecer os objetos reais se fosse capaz de pensar sobre eles, sendo, portanto, através da crítica que o conhecimento se aprofundaria. Imbricam-se desde sempre os conceitos de teoria e crítica. Apesar da autonomia da teoria em relação à prática, como defende Dominique Chateau<sup>1</sup>, ao examinar o ponto fulcral que prevalece na universidade francesa, de interação da prática com a teoria, não se pode desconhecer que, em relação à crítica, existe um território de intercessão em que podemos encontrar teoria e crítica. Argan defende que “uma obra existe como obra de arte apenas no juízo que a reconhece como tal”<sup>2</sup>, sinalizando a necessidade do juízo crítico para o “existir” da obra, o que confirma a máxima kantiana de que só é possível conhecer os objetos reais por meio da crítica. Contudo, a imperativa necessidade da teoria é lembrada por Anne Cauquelin, pois, caso contrário, a crítica silenciará ou optará por um discurso evasivo e geral.

Ao examinarmos o campo da crítica devemos pensar no julgamento de apreciação, conforme André Lallande<sup>3</sup> esclarece referindo-se especialmente à identificação de uma operação do espírito, que é concernente a um valor. Neste particular a apreciação se opõe à descrição ou explicação, porque o “espírito crítico” não aceita qualquer argumento sem interrogar o seu próprio valor.

<sup>1</sup>ZIELINSKY, 2003, p. 159.

<sup>2</sup>ARGAN; FAGIOLO, 1992, p. 29

<sup>3</sup>LALLANDE, 1976, p. 71 e 197.

Podemos compreender, então, que a crítica de arte é alavancada pela experiência de um encontro, onde a interlocução se dá com o objeto e não “sobre” ele, ficando a memória deste encontro no registro do texto crítico. Quando Karel Appel golpeia a tela com suas tintas, pintando como um bárbaro diante de um mundo bárbaro, conforme gostava de afirmar, ele está estabelecendo com o seu objeto esta experiência de encontro e, conseqüentemente, atuando, também, como crítico. Corneille, co-fundador do grupo Cobra, também se apresenta como crítico ao afirmar que:

O grito do Cobra é o veículo de imagens vitais – desejo, natureza, vida. Uma linha que é antiformalista, em oposição à linha de uma régua ou um compasso. Cobra é um grito vital – uma brilhante mancha de cor em toda a sua força – como se a mão do artista estivesse gritando contra o formalismo que a mantém prisioneira. É um grito contra a matéria, na qual o formalismo escravizou o espírito. Tendo por objetivo a maior intensidade possível da imagem e a mais alta unidade de expressão<sup>4</sup>

Ele não está descrevendo ou traduzindo, pois as palavras e a arte não se encontram, apenas se aproximam. Corneille afirma a memória deste grito vital do Cobra, registrado numa brilhante mancha de cor, que é forte o suficiente para libertar o espírito ao se opor à matéria e à forma. Ele evidencia o compromisso de luta contra uma ordem estabelecida, enfatizando a sua atualidade, pois, para o grupo, o importante era a temporalidade da criação e a experimentação.

No último capítulo do livro *Arte e crítica de arte*, Argan observa as dificuldades crescentes da crítica na contemporaneidade, pela recusa das correntes artísticas a se submeterem ao juízo e, ainda, a produzirem o que poderá ser julgado. Ao não desejar sua permanência como valor, a arte vai se transformando num exercício crítico, que, conseqüentemente, dispensa a crítica, uma vez que ela própria vai se colocar como tal. A crise se estabelece na medida em que vai se tornando impossível fazer um discurso crítico e um discurso artístico, e se acentua pelo desejo de não homologação da arte ao sistema da cultura institucionalizada, que a crítica realizaria, razão pela qual ela será evitada.

Foi observando as *Brillo Boxes* de Andy Warhol que Arthur Danto se questionou sobre a diferença entre as caixas comuns de bombрил, nas prateleiras dos mercados e aquela obra de Warhol, tão semelhante, para não dizer tão exatamente igual, conforme explica o próprio Danto em entrevista a Paulo

<sup>4</sup>Catálogo da Exposição do Grupo Cobra, 2000, p. 15.

<sup>5</sup>Disponível em: <http://www.filosofia.pro.br/modules.php?name=New&file=article&id=50>. Acesso em: 21/09/2006.

Ghiraldelli Jr.<sup>5</sup> Por não encontrar a diferença física entre as duas caixas, a que vai para o consumo e a que serve à fruição, o filósofo e crítico se questiona sobre o limite entre arte e não-arte, concluindo que não havia diferença relevante entre as duas caixas e que, portanto, qualquer coisa poderia parecer uma obra de arte, mas não “ser”. Assim pensando Danto questiona a importância do que se refletiu sobre arte, já que tudo poderia pertencer ao conceito de arte, conseqüentemente, “a arte estava liberada da História da Arte”.

Ferreira Gullar experimentou a mesma inquietação de Danto, visitando uma exposição de arte contemporânea num museu francês. Em meio às instalações, um extintor de incêndios despertou o interesse de um casal que o observava atentamente. Gullar ouve a mulher perguntar ao companheiro se o extintor era também arte, e não obteve resposta. O crítico admitiu que ele também não saberia responder naquele momento. Inspirado pelo episódio, Gullar escreve na revista *Bundas*, em 1999, um artigo intitulado: “Não é ARTE tudo o que eu digo que não é ARTE?” instigado pela experiência vivida no Centre Georges Pompidou, em Paris, conforme ele registra no artigo. O título, em tom irônico, dialoga com o do livro de Frederico Morais, lançado um ano antes, que encerrava uma afirmação tácita: “ARTE é o que eu e você chamamos ARTE.” Gullar, com a irreverência que o caracteriza, admite que uma forma de não errar na identificação da obra seria procurar a etiqueta junto ao objeto. Se tivesse, era arte, se não tivesse, não era, e assim, a exemplo de Danto, conclui que qualquer coisa pode ser arte, ou não ser... “Dada a dificuldade de identificar as obras de arte de hoje, nossa salvação são as etiquetas. Graças a elas, estamos livres de confundir um extintor de incêndio com um extintor de incêndio”.<sup>6</sup>

Uma outra aproximação foi constatada pelo próprio Arthur Danto, em relação ao seu pensamento e o de Hans Belting, quando descobre que, simultaneamente ao tempo em que Belting publicou textos sobre o fim da arte, ele próprio, Danto, também publicava textos motivados pela mesma inquietação e com percepção semelhante, sem que ambos tivessem tomado conhecimento dos pensamentos um do outro. A fronteira entre crítica, teoria e história da arte havia se tornado tênue. Estávamos na década de 1980 e Belting se preocupava com o objeto e sua historicidade, pois observava que a obra de arte, por ter uma existência física e poder ocupar um lugar, se apresentava como alternativa, frente ao esgotamento da história da arte. Para ele, se no século XVIII as obras testemunharam o ideal da arte, no XIX elas se tornariam redutíveis a documento, no contexto da “invenção da história da arte”. Nos dois casos elas estavam subordinadas aos temas da arte e da história da arte.

Quando, no advento da arte contemporânea, o código múltiplo deu lugar aos códigos especializados, e a narração extraída da vida encontrou

<sup>6</sup>GULLAR, 1999, p. 48.

sua forma própria na interpretação, então a obra foi buscar no outro, ou seja, no fruidor, o seu intérprete e, de certo modo, um novo autor. A História da Arte não mais poderia ser compreendida como um determinado período que encerrava características semelhantes em suas poéticas, que nos permitia, por exemplo, afirmar que a latitude do Renascimento italiano podia ser estabelecida entre as duas cúpulas, a de Brunelleschi, na Catedral de Florença, e a de Michelangelo, na Basílica de São Pedro, pois nos duzentos anos que distanciaram a primeira da segunda, se seguiram movimentos, artistas e obras que guardaram certa similitude de intenções na criação e no pensamento. Conseqüentemente, a arte não mais poderia ser compreendida pela sua história, segundo Danto e corroborado por Belting. Neste grau de liberdade que a obra alcança, ela vai se tornar autoconsciente, podendo vir a ser idêntica a objetos comuns do cotidiano, como a Brillo Boxes de Warhol ou o extintor de Gullar. Mas, esta autoconsciência deve ser entendida como uma obra que se faz pensar sobre ela própria, e, neste ponto, o questionamento se dará acerca da sua natureza filosófica.

A indagação que inquietou o espírito do fruidor contribuiu para desestabilizar a compreensão do que se sabia ser arte, o que levará Danto a proclamar o período *pós-histórico da arte*, capaz de abrigar tais criações, pois não existe mais um modelo ou uma diretriz que determine como devem ser as obras de arte. Logo, se qualquer coisa pode ser arte, sua definição filosófica terá que incluir tudo, a Brillo Boxes e o Extintor. A arte estava liberada da história.

Os campos da teoria e crítica se estendem em conformidade com esta “idade pós-histórica da arte”, interpenetrando seus espaços. O artista vive sua mitologia individual, chefe e seguidor de sua própria escola, diluindo-se com tantos outros, cada um buscando seu mito, na tessitura de novas linguagens que surgem fragmentadas e fugazes. Danto admite que, ao escrever sobre o fim da arte, não estava interessado em saber se o que expunha estava “historicamente correto”. Em relação ao futuro, para ele, qualquer coisa seria possível e ainda existiriam surpresas, mas não históricas ou filosóficas. No mundo globalizado não há mais os centros de arte, como Florença, no passado, e Nova York, mais recentemente, porque a própria arte tornou-se o lugar do centro, acessível a todas as produções. A imagem passou a viajar *on-line*, podendo entrar, simultaneamente, em qualquer espaço e até determiná-lo. Para Anne Cauquelin, autora francesa de ensaios significativos no campo da estética e da teoria da arte, a arte tecnológica tornou-se o grande desafio para o crítico contemporâneo, o lugar onde, fatalmente, ele “fracassa de modo estrondoso”.<sup>7</sup> Penso no artista inglês Harold Cohen, pelo interesse de sua obra no contexto destas indagações. Na década de 1960 ele vai para os Estados Unidos e descobre a pesquisa nascente sobre Inteligência Artifi-

<sup>7</sup>CAUQUELIN, 2005, p. 136

cial. Como artista plástico, sensível e inquieto, ele se deixa conduzir pela aventura tecnológica e sonha em construir um robô artista. Passou mais de dez anos estudando a linguagem do computador, numa época em que ainda não havíamos alcançado as tecnologias mais avançadas. Como um demiurgo ele cria *Aaron, o robô artista*. Na verdade, Cohen cria um programa que se baseia em leis da forma, regras e metas, relativizadas por situações randômicas, para que não se tornassem rígidas, possuindo, ainda, um sistema de correção, de modo a permitir que o próprio robô se aperfeiçoasse, e, até pudesse avaliar seu progresso. *Aaron* não se repete. Ele não simula, mas “cria” suas obras. No início eram figuras lineares, garatujas coloridas que pareciam ter viajado pelo tempo até nossos dias. Depois se inclinou para os tons *fauves* e a estilização das formas e assim prossegue. Harold Cohen observa seu robô pintando, acompanha-lhe os passos como um mestre silencioso que não quer interferir, apenas estar perto, próximo, oferecendo-lhe a companhia e o apoio. Algumas vezes um pequeno público se aproxima, a convite de Harold Cohen, para ver a *performance* do robô artista. Será *Aaron* um artista performático ou será ele a própria obra de Cohen, a sua arte, na direção diametralmente oposta das Brillo Boxes de Warhol? Criador e criatura, como Pigmalião e Galatéia de tempos tecnológicos, Cohen e *Aaron* estão juntos, na simultaneidade de suas poéticas. Após “o fim da arte” e “da história da arte”, mergulhados na reflexão crítica e em busca de argumentação teórica, o que acrescentar diante da pintura de *Aaron*? Se contemplarmos, passivamente, a *mimesis* artificial do robô, estaremos retornando a um estágio anterior e comprometendo a liberdade alcançada pela obra na pós-história da arte, da qual o próprio robô artista participa. Além disso, a representação de *Aaron* é artificial, na medida em que o olho sensível não recolhe a imagem diretamente da natureza, mas de uma outra “natureza”, que lhe é programada. A crise da representação de que fala Belting se sustenta, uma vez que *Aaron* não reproduz a obra por comparação “com o mundo nela reproduzido”.<sup>8</sup> Por outro lado, o processo criativo de *Aaron* se inclui no universo dos questionamentos e experiências da arte contemporânea, portanto, no mundo da arte pluralista que, conforme afirma Arthur Danto, “exige uma crítica”. Por seu turno, para que ela se estabeleça, a obra tem que ter uma presença, uma fisicalidade, e neste ponto retornamos à Anne Cauquelin, quando nos lembra que a obra em si não existe, pois ela necessita das mediações teóricas para ser reconhecida como tal. Em seu grande dilema, a História da Arte procura reconfigurar-se, entre a teoria e a crítica, buscando uma nova epifania em tempos pós-históricos.

<sup>8</sup>BELTING, 2006, p. 223.

## Referências

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. *Guia da História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992. .

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Edusp/ Odyseus Editora, 2006.

GREENBERG, Clement. *Estética doméstica. Observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

LALLANDE, Andre. *Vocabulaires technique et critique de la Philosophie*. 13e éd. Paris: Presses Universitaires de France, 1976

GULLAR, Ferreira. Não é arte tudo o que eu digo que não é arte? In: Revista Bundas, ano 1, n. 4, 12 jul. 1999.

ZIELINSK, Mônica (Org.). *Fronteiras - arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003. p. 159.