

O crítico de arte em obra

JACQUES LEENHARDT

*“Por favor, deixe alguma coisa a completar
por minha imaginação.”
(Salão de 1763)*

RESUMO: Este ensaio examina a relação entre palavra e imagem e suas conseqüências tanto para a evolução da arte como para as relações entre crítica e arte. Aponta-se para uma mistura cada vez mais acentuada entre os registros pictórico (imagem) e poético (palavra) que está na base de uma retórica da imagem cultivada e aprofundada pela publicidade. A invasão da imagem pelo registro conceitual da palavra aprofunda a dicotomia clássica entre sensível e inteligível, conduzindo à limitação da faculdade da imaginação.

PALAVRAS-CHAVE:

arte,
imagem,
palavra,
crítica,
publicidade.

A través dessas palavras endereçadas a Boucher, Diderot abria uma nova era na arte e sobretudo na relação destinada a estabelecer-se entre o público e a arte. Se o artista deve deixar um campo de liberdade à crítica, é porque ele deve também permitir ao espectador da obra de fazê-la viver nele, de fazer viver para si a obra que lhe é proposta. Assim, a abertura de um horizonte torna-se uma das definições da obra e redesenha por esse fato o conjunto das relações constitutivas da arte, enquanto esse conjunto é o que se tece em torno da noção de obra.

É nesse contexto que se pode colocar hoje a questão da obra, que se considerará aqui, portanto, menos como um objeto, resultado acabado e completo de um trabalho, que à maneira de um processo concluído. Deve-se notar ainda que nesta perspectiva não seria exageradamente paradoxal afirmar que esse processo pode não se completar e, portanto, pode não ter por resultado senão o nada. Um nada de obra, do ponto de vista da definição tradicional da obra como objeto.

Diretor de Estudos da
EHESS - Paris

É o que se passa no caso paradigmático da *Obra prima desconhecida* de Balzac, da qual não resta propriamente falando senão o *modus operandi*, mas que não deixa de ser por isso menos paradigmática, muito pelo contrário. A obra de Frenhofer resume-se em verdade à tensão em direção à significação absoluta, ao preço do nada da obra, tensão que é a ética do artista como auto-destruição do objeto; obra, entretanto, cuja transcendência na cultura é incontestável, mas que não pôde chegar até nós a não ser transformada em narrativa por Balzac.

A obra de Frenhofer torna-se a obra por excelência, aquela que, em sua tensão em direção à perfeição da expressão das sensações-sentimentos do artista, não pode reduzir-se senão à narrativa de sua procura. Toda concretização visual desse ideal hiperbólico não seria mais que uma cidade de pedra pomes comparada à lava incandescente que ela deveria ter sido (alusão ao *Primo Pomes* colecionador de objetos de arte). A narrativa balzaquiana mostra ao extremo que a obra completada, se ela aceita encarregar-se dessa missão devoradora de “pôr em obra a verdade”, segundo a definição heideggeriana, não pode mais que expor o *modus operandi* e jamais o próprio *opus*.

Contudo, desde que se aceite colocar a questão da obra no quadro técnico, filosófico, histórico e sociológico de seu *modus operandi*, torna-se indispensável preocupar-se com o papel representado pelos diversos atores que estão implicados nisso. A tarefa é considerável, implicando uma maneira de reescritura de toda a história da arte do ponto de vista daquilo que faz *obra*. Mas esse não será o meu propósito. As instâncias instrumentais e epistemológicas que entram no processo que faz *obra* na cultura de um tempo e de um lugar determinado são múltiplos. Tomemos, para situar as coisas, um exemplo banal que nos permitirá revisitar a problemática balzaquiana da *Obra-prima desconhecida*, situando-nos essencialmente no plano da antinomia que ela revela entre realização da imagem e escrita.

A responsabilidade que assume o *conceito* de uma exposição com relação aos *objetos* expostos tem há muitos anos chamado a atenção. O curador da exposição, depois da lendária exposição de Harald Seemann “Quando as atitudes tornam-se obra”, tornou-se claramente um personagem central e por isso mesmo altamente problemático pois que é regularmente acusado de substituir-se às obras, de sobreimpor-lhes um sentido do qual elas não são necessariamente portadoras, em resumo, de instrumentalizá-las. Que se queira ou não, já há vários decênios, o curador da exposição assume sua parte de responsabilidade na existência social da obra. A partir do instante em que a instituição museológica (curador, conservador, etc.) é parceira da significação, o discurso crítico, em sua modalidade ordenadora bem significada pela palavra “curador”, faz parte integrante da estrutura de institucionalização. O que é novo a esse respeito não é tanto esse papel, mas a consciência que cada um tem de que ele é importante e deve ser reconhecido como tal, mesmo que seja para criticá-lo.

Tendo reconhecido o papel de intermediário que tem o crítico entre o artista, a obra e o público, põe-se a questão das modalidades dessa mediação. Tradicionalmente, o crítico age através da escrita. Herdeiro distante do tema antigo “*ut pictura poesis*”, ele está por essa tradição comprometido com a tarefa de

expressar por palavras o que a pintura expressa por traços e cores. Em muitos aspectos, essa obrigação provém da tradição das artes liberais na qual a divisão dos papéis estava fundada sobre a própria mídia. De um lado o poeta, de outro o pintor. Considerava-se que a escrita, como colocação na forma da linguagem, contribuía com um complemento de inteligibilidade para o trabalho visual, que se considerava escapar à compreensão do maior número. A universalidade suposta do domínio da linguagem assegurava o bom fundamento dessa missão que a poesia descritiva e culta devia assumir para o público esclarecido. De sua parte, a Igreja desenvolvia argumentos opostos, encarregando os pintores de ilustrar para o povo as verdades teológicas às quais ele não poderia ter acesso de outro modo.

Ora, com o desenvolvimento do que Benjamin chamou a era da reprodutibilidade mecânica da imagem, os pintores deixaram de ser os mestres da imagem e de controlar as regras de seu uso. Torna-se desde então urgente aprofundá-los os mecanismos. O que se chamou freqüentemente de arte pela arte e que conduziu a fazer do ofício de pintor o laboratório de todas as técnicas da imagem, conduziu àquilo que eu chamaria de bom grado uma *analítica* da pintura e da imagem. Seguiu-se a isso o desenvolvimento de uma verdadeira *semiótica da imagem*, inaugurada pelas vanguardas, que fizeram do trabalho sobre as formas da visualidade um dos principais desafios de suas pesquisas, subvertendo profundamente essa divisão tradicional do trabalho.

Ela conduziu, em particular, a uma tomada de consciência dos mecanismos de produção do sentido na e pela imagem. Na proporção do desenvolvimento das mídias, e singularmente da publicidade que tem nessa questão um papel central, a eficácia da colocação em imagem tornou-se um bem desigualmente repartido. A profissionalização dos ofícios da imagem favoreceu a constituição de um verdadeiro *corpus* de competências relativas a esses modos de eficácia. A manipulação da imagem, tanto no domínio político quanto publicitário, resultante da amplificação do campo público da imagem, permitiu aos especialistas tornarem-se os detentores de um saber bastante elaborado relativo à instrumentalização da imagem. A semiótica contemporânea da imagem é disso a herdeira direta.

Em forma de parênteses: essa evolução, ligada ao acesso do mundo da imagem às máquinas e às técnicas da reprodutibilidade eletrônica, criou um novo fosso de competência e, portanto, as condições, novas em suas características, de um tipo inédito de manipulação. Toda uma parte da cultura contemporânea, sem que seja necessário prantear por isso, vive dos resultados dessas evoluções. Que um artista, músico ou cineasta (sendo estes dois domínios os que mais avançaram nesse caminho), possa ou deva colocar-se a questão de produzir sua obra para um público potencial limitado (digamos em nível nacional) ou ilimitado, integrando o conjunto das culturas planetárias, está diretamente ligado não somente, como se poderia acreditar, à universalidade dos valores ou dos conteúdos veiculados pela obra, mas ainda mais às técnicas de manipulação da imagem, (efeitos especiais) no nível da tecnicidade posta em obra e às exigências financeiras que disso decorrem.

Pode-se, entretanto, apesar da importância crescente assumida pelos puros efeitos técnicos, sublinhar que os artistas foram os primeiros, da fotogra-

fia ao cinema e à publicidade, a desenvolver um saber específico acerca disso que se poderia chamar de uma *retórica da imagem*, tematizando depois esse aspecto cognitivo da arte em obras orientadas para a crítica da imagem. O último século de fermentação artística realizou para as artes aquilo que a retórica, como disciplina acadêmica, realizou para a linguagem, de Quintilhano a Fontanier.

Desse percurso acelerado do domínio dos arranjos semióticos da imagem, tomemos três marcos: Marcel Duchamp, René Magritte e Lawrence Wiener. Trata-se essencialmente de marcar a virada do avesso da relação entre a palavra e a imagem, e suas conseqüências tanto para a evolução da arte como para as relações entre crítica e arte.

Retomemos o que foi dito até aqui sob a perspectiva do tema horaciano “*ut pictura poesis*”, que se pode traduzir por – mas não reduzir a – uma comparação entre a ordem visual da pintura e a ordem gramatical da poesia, estando ligadas essas duas ordens pela articulação comparativa “como” (*ut*), podemos seguir uma evolução que encaminha e desencaminha esses dois universos, conduzindo alternativamente à ascensão de um após o outro, construindo uma história que abandona o terreno da analogia para explorar formas mais exclusivas da relação. Aparece assim a tentação de reduzir a imagem ao texto, caracterizada pela ascensão em potência do texto no próprio seio da tela e depois a sua substituição. Estamos então próximos desse mapa de geografia no qual cada detalhe é explicitado por um rótulo que, ao multiplicar-se ao infinito, acaba por ocultar o território que parecia querer descrever.

Constata-se de outro modo que essa evolução retoma duas formas bem distintas: a transformação do texto em imagem por saturação do espaço visual por escritos e a desaparecimento do espaço plástico em benefício apenas do texto, não entretanto como texto escrito, ainda legível, figura da escrita, mas o texto como conceito de uma obra ausente aos sentidos, se não o for ao intelecto.

Por um lado, a estratégia conduzida por Mallarmé, que conduz o texto a tornar-se um objeto visual no espaço, assumindo a página uma função comparável àquela da tela ortogonal; por outro lado, a invasão do espaço plástico por considerações de ordem intelectual, escritas, como é o caso cada vez mais freqüente desde Duchamp, conduzindo depois a seu desaparecimento como obra sensível, na qual apenas o conceito retém a atenção do “espectador”, como o atesta a obra de Lawrence Wiener. Ben e Kossuth apóiam-se igualmente nesse duplo movimento. A obra de Magritte, ainda que muito largamente fundada sobre os paralogismos, dá ao contrário pleno direito à imagem, em igualdade com o texto. A particularidade dessas obras é justamente a de jogar freqüentemente, embora não necessariamente, com a co-presença de linguagens e sua irremediável irredutibilidade, como no famoso “Isto não é um cachimbo”.

Que o tema do *ut pictura poesis* constitui a coluna vertebral da arte ocidental sublinha suficientemente que, para nossa tradição, a relação da imagem com o conceito é uma questão sempre viva porque jamais resolvida. Como poderia ser de outro modo, já que nessa oposição joga-se a coordenação do sensível com o inteligível e nossa tradição filosófica jamais soube construir uma ligação

entre essas entidades tão logo elas foram nomeadas, singularizadas e, portanto, irremediavelmente separadas? Essa separação é, sem dúvida, uma das tragédias do pensamento ocidental, se se considera que ela passou seu tempo a tentar suturar as duas bordas dessa ferida, suturar o mal-estar assim aberto no ser, no próprio mundo do homem e que continua a fazê-lo.

A maneira pela qual cada obra de arte visual articula essa questão é singular. A evolução da arte mostrou, entretanto, como o lembrei mais acima, que a questão tomou cada vez mais a forma de um confronto de linguagens ao invés daquela de uma prática que visa apagar o paradoxo colocando em obra, tanto quanto se possa fazer, a ilusão da analogia. Se as vanguardas do séc. XX radicalizaram a irreconciliação é porque nossa sociedade moderna não visa mais oferecer a ilusão de que o *sentido manifesto* e o *efeito ressentido* são um, mas antes ao contrário porque se sabe que eles são dois. E talvez até mesmo contrários. A denúncia da ideologia da representação liga-se a essa tomada de consciência.

A conseqüência lógica desse aquecimento epistemológico em torno da questão das relações entre a linguagem dos conceitos e a linguagem das imagens poderia ser hoje muito bem que as relações entre artista e críticos, manipuladores de palavras e manipuladores de imagens, encontram novos registros de expressão. Não é necessário sublinhar que os artistas plásticos, cada vez com maior freqüência, acompanham seu fazer de uma prática da escrita. Poderia parecer presunçoso sugerir que as mesmas causas provocando os mesmos efeitos, não haveria nada de extravagante em imaginar que os críticos se sintam chamados a utilizar meios de expressão ordinariamente reservados aos artistas plásticos. Na linha de mira dessa interrogação, encontra-se de fato essa questão de caráter epistemológico: pode uma imagem funcionar à maneira de um conceito com relação a uma outra imagem?

Quando Kant, na *Crítica da razão pura*, encontra-se confrontado à questão da articulação do conceito e da experiência sensível, faz apelo, para resolver a antinomia que ameaça esses dois universos de jamais se encontrarem, à noção de “esquema transcendental”. E do que o esquema é análogo, prossegue ele para nos fazer compreender seu pensamento? Ao monograma. Ora, o que caracteriza o monograma é exprimir o texto na linguagem da imagem. No monograma, reúnem-se e fundam-se o sensível e o inteligível. É pois na natureza do monograma, como imagem, que reside sua capacidade de ultrapassar as irreconciliações dos universos intelectual e sensível. O monograma é uma imagem de um tipo particular, tal que nela o sentido intelectual satura o que é dado a ver.

Pode-se imaginar que o trabalho crítico consiste precisamente em produzir tais imagens, tais análogos das obras às quais se refere? Tradicionalmente, o trabalho de escrita, dividido entre o exercício descritivo e o vaticínio poético evocador, tentava obter esse resultado. Nada, entretanto, impede imaginar que o crítico, também ele em obra na fronteira escancarada entre o sensível e o inteligível, possa fazer recurso aos meios que lhe dão a imagem.

Uma tal hipótese, aqui somente sugerida, não tem mais que a modesta pretensão de abrir ainda uma vez, mas sob uma luz não habitual, o debate

sobre o pôr em obra. Pois, enfim, conscientes das expectativas excessivas que pesam sobre os artistas desde o romantismo alemão, encarregando-os nada menos que da reconciliação de todas as contradições verificadas, não podemos esquecer que a obra é o resultado de um feixe de intervenções que organizam sua produção, sua exposição e sua capacidade de significar. Os meios pelos quais esta última se produz no espaço da cultura são por natureza múltiplos, e as fronteiras disciplinares não têm aí mais sentido.

Restaria uma questão, se se admite os princípios propostos aqui: o recurso à imagem seria, para o crítico, a admissão de uma incapacidade de tirar de sua linguagem, da escrita, os efeitos de sentidos adequados? O recurso ao registro visual não é chamado a dissimular um déficit do registro metafórico?

Levando em conta certas experiências pessoais, não estou em condições de julgá-lo. Parece-me, todavia, pela experiência, que a origem do movimento que pode atrair para uma tal mistura de registros reconduz diretamente à aporia revelada por Kant. A procura de uma expressividade propriamente “esquemática” implica no filósofo alemão o reconhecimento do poder sintético da imagem cujo registro metafórico da linguagem nada mais é senão o pior que pode acontecer. O recurso ao registro visual obedeceria, portanto, a uma injunção que encontra sua origem na própria organização das faculdades humanas, a saber, o desdobramento de uma sobre a outra, da sensibilidade e da inteligência. Esse desdobramento recíproco, do qual a teoria do “esquema” com seu monograma é o exemplo, atribui finalmente um papel determinante, na compreensão, à faculdade imaginativa, à imaginação.

Recebido para publicação em junho/2001

Tradução de Pablo Rubén Mariconda

LEENHARDT, Jacques. The art critic at work. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 13(2): 115-120, November 2001.

KEY WORDS:

art,
image,
word,
criticism,
advertising.

ABSTRACT: This paper examines the relationship between word and image and the consequences both for the development of art and for the relationship between criticism and art. It shows how an ever-growing mixture of pictorial (image) and poetic (word) registers at the basis of image rhetoric is cultivated and deepened by advertising. The invasion of the image by the conceptual register of the word strengthens the classical dichotomy between sensitive and intelligible, leading to a limitation of the imagination.