

## MÔNICA ZIELINSKY



### Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas

#### RESUMO

O presente texto reflete sobre os vínculos entre crítica e criação no campo da arte. Revê alguns aspectos marcantes da crítica de arte moderna, através de um breve histórico, e pensa sobre suas transformações ao discutir as novas abordagens que se mostraram a partir da década de 1960. Propõe um caminho para se pensar a crítica hoje, a partir da criação dos artistas.

#### PALAVRAS-CHAVE

Crítica de arte; Criação artística; Crítica e poder.

## CRÍTICA E CRIAÇÃO EM RECÍPROCAS CONEXÕES E RUPTURAS

Ao se pensar sobre as articulações entre crítica e criação, as palavras de Lygia Clark podem ser lembradas, quando ela escreve sobre essas relações em algumas passagens de suas cartas dirigidas a Hélio Oiticica:<sup>1</sup>

*O trabalho de Sérgio Camargo é realmente interessante, pois ele mudou muito e a expressão é bastante cristalina, o que sempre foi um ótimo sinal para mim, no reconhecimento de uma expressão válida [...] Agan, Soto ainda são os melhores. Outros, como Shofer,<sup>2</sup> Le Parc etc, etc. são muito fracos, trabalhos que só se valorizam como conjunto expressivo na base da adição mas que, individualmente, são vaziiíssimos (s/data).*

Em outra carta, declara:

Quanto ao papel do crítico, estou com você: ou a criatividade tem pensamento e diz tudo ou nada é (6 / 11 / 1974).

<sup>1</sup> Lygia Clark a Hélio Oiticica. In: FIGUEIREDO, 1996, p. 25-26 e 252.

<sup>2</sup> Lygia refere-se a um artista que se presume estar grafado erroneamente em sua escrita na carta e na publicação e tratar-se de Nicholas Schöffer, um artista voltado à arte e tecnologia mencionado neste trecho da carta ao lado de Le Parc, esse igualmente dedicado ao mesmo tipo de obra.

<sup>3</sup> Idem à nota 2.

As breves transcrições encontradas nas correspondências de Lygia a seu amigo Oiticica já são suficientes para levantar debates na área artística sobre o entendimento da crítica junto às fontes da criação. Levam a pensar sobre o modo como os artistas podem perceber a atividade crítica ou exercê-la. Este estudo interroga, assim, sobre os contornos que ela poderia assumir hoje – que lugar ocupa, o que se diz sobre seu discutido desaparecimento – e também sobre suas relações com as fontes da criação, ou seriam esses campos, crítica e criação, absolutamente independentes entre si?

As citações de Lygia Clark mostram que a artista desenvolve sua crítica explícita e voltada à produção de outros artistas, dividindo-a, nesse exemplo citado, com Oiticica. A artista discute alguns aspectos dos trabalhos de Sérgio Camargo, Agan, Soto, Shofer<sup>3</sup> e Le Parc, e para isso distingue neles alguns aspectos passíveis de crítica – argumenta sobre eles e sobre as concepções de obra. Ela o faz emitindo juízos de valor, estes acompanhados de uma não aprofundada, mas presente argumentação, fato que evidencia sua seleção criteriosa a respeito de outras produções além da sua.

Mas Lygia vai além. Atribui ao artista, através de sua obra, o exercício da crítica, compreendendo que “*a criatividade tem pensamento e diz tudo ou nada é*”. Esse fato levanta discussões sobre outras formas de configuração dessa atividade em meio à produção de arte.

Em estudo anterior<sup>4</sup>, perguntou-se se a crítica de arte ainda existiria, uma vez que sua morte é repetidamente anunciada como uma atividade pertencente ao passado. Lembra-se da discussão desencadeada em outubro de 2007 no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, incentivada pela publicação *A Morte do Crítico*<sup>5</sup>, de Rónán McDonald, acompanhada por um amplo debate na mesma cidade, ao se refletir sobre a constituição dessa atividade na modernidade e atualidade. As ideias apresentadas naquele momento geraram acirradas discussões e continuam a sublinhar a importância do tema para se pensar sobre as transformações que esse trabalho apresenta no mundo da arte dos nossos tempos. Na obra de McDonald é apontada, em sua etapa final, uma proposta que examina os vínculos da crítica com a criação, a um modo passível de deflagrar uma série de questionamentos.

Faz-se necessário esclarecer que nossa abordagem neste estudo revisa alguns dados históricos europeus e norte-americanos e que não será tratado aqui o caso brasileiro específico. Este merece um exame detalhado sobre as repercussões dessas reflexões no Brasil, o que poderá ser desenvolvido em estudo posterior, ao se buscar compreender as relações dessa atividade com a formação artística brasileira em termos das conexões entre a crítica e a criação.

Lembra-se de que a crítica de arte, nascida institucionalmente no século XVIII como um gênero literário,<sup>6</sup> era voltada a orientar o gosto de um público inicialmente de aristocratas, mas em progressão a uma recepção mais heterogênea e diversificada que exigia constantemente esclarecimentos sobre a arte exposta. Nessa perspectiva, a tarefa do crítico congregava uma função pedagógica<sup>7</sup>, além da orientação judicativa sobre o valor das obras em relação à dinâmica de um mercado de arte em um progressivo alargamento. Durante longo tempo, os conceitos que fundamentavam os critérios de gosto e os juízos sobre as obras de arte eram identificáveis e explícitos, sempre estabelecidos na perspectiva de seu alcance universal, ao ultrapassarem quaisquer circunscrições culturais específicas e locais; eram também expressivos das contingências institucionais e mercadológicas às quais respondiam, em suas implicações políticas, econômicas e sociais, como assim constituíram-se até aproximadamente os anos 1960.

Mas nesse tipo de configuração histórica, os artistas trazem seus constantes relatos de inconformismo e de severas relutâncias em sujeitarem-se a esse suposto poder, este geralmente movido por critérios e interesses extrínsecos às suas criações. Nesses projetos críticos, a voz dos artistas soa inexistente – veem-se reféns das poderosas investidas dos “árbitros das artes”.<sup>8</sup> Se, por um lado, alguns criadores podem alcançar vantagens materiais por serem escolhidos no âmbito do consumo da arte, observa-se também

<sup>4</sup> ZIELINSKY, 2009.

<sup>5</sup> McDONALD, 2007.

<sup>6</sup> Vale lembrar que essa atividade surgiu junto aos princípios dos enciclopedistas e à atividade dos filósofos do século XVIII, em especial ao dedicar-se o filósofo e escritor francês Denis Diderot à leitura das obras dos Salões sob a forma de manuscritos dirigidos aos aristocratas europeus que assinavam a *Correspondência Literária* de Grimm.

<sup>7</sup> Encontra-se essa função desenvolvida em prosa, em uma linguagem acessível a todos e como um espaço de liberdade e também como de discussão.

<sup>8</sup> Expressão utilizada por Marc Jimenez ao referir-se a Diderot e ao nascimento da crítica de arte. Cf. JIMENEZ, 1997, p. 116.

uma constante instabilidade em relação ao protecionismo existente e aos privilégios que alguns gozam em desfavor de outros.<sup>9</sup>

Os artistas sempre apresentaram reações das mais variadas em relação ao assunto, como Michelangelo Pistoletto reivindica a prioridade do seu poder: “O objetivo é o seguinte: libertar o espaço do nosso poder. Libertar nossa pessoa do poder de uma outra. Libertar nosso espaço interior, o que se encontra no interior do nosso cérebro. Eu não creio no poder, mas no meu poder”.<sup>10</sup>

Através dessa afirmação, o artista expõe sua rejeição a qualquer tipo de dominação, pressupondo-se, por esse seu modo de pensar, sua recusa à crítica autoritária. Esta determinaria aspectos referentes ao seu trabalho provenientes de um âmbito extrínseco à sua criação. Mais adiante, ele completa a ideia, ao considerar que “uma verdade que seja imposta e que deseja se fazer respeitar [...] nada garante que seja compreendida e apreciada, aliás, até certo ponto, ela poderá ser mal interpretada tanto pelos que a impõem, como pelos que são obrigados a respeitá-la”.<sup>11</sup>

Pode-se lembrar também, entre inúmeros outros exemplos, a relutância de Mel Ramsden manifestada em seu texto de 1975<sup>12</sup> ao acusar a responsabilidade do poder dos gestores, marchands e galeristas, assim como dos curadores e críticos, como sendo estes os verdadeiros “proprietários da arte”. Nesse escrito, o artista evidencia sua preocupação com a incorporação pelos próprios artistas dos movimentos do mercado em suas práticas e criações. Indaga ele: “[...] as relações de mercado encontram-se mesmo separadas daquilo que fazemos? Isso quer dizer, até onde a situação do mercado tem sido por nós internalizada?”.<sup>13</sup> Considera os críticos como os mais legítimos burocratas que administram a existência dos artistas, em um puro estado de relações de mercado.

Os dois exemplos acima se repetem ao revisarmos brevemente a história da arte. Na década de 1960, após um longo período de sujeição dos artistas às determinações da crítica especializada, culminadas com a dominação do formalismo greenberguiano,<sup>14</sup> eles reagiram e expuseram seu amplo leque de repúdios ao artístico, sob suas mais diversas formas de arte, pensamento e atuação no campo da arte. Esse pode ser considerado o momento máximo de crise da crítica autoritária, seja pelas transformações que os artistas vivenciaram e proclamaram na constituição da sua arte e sobre seu entendimento, seja pelas dificuldades de afirmação de conceitos e critérios que fundamentavam as abordagens anteriores da arte: a qualidade estética das obras, sua artesanaria, a excelência do tratamento dos meios específicos dos gêneros em detrimento de conteúdos sociais e políticos passam a ser condições da arte ultrapassada. Os artistas contestam, nesse momento, o ideário artístico anterior e os caminhos da crítica até então vigentes.

A vocação universal das abordagens críticas da arte começa a sofrer seus abalos. O mundo político acaba de explodir em grandes divisões, guerra fria, crise de Suez,

<sup>9</sup> Vale conferir abordagem sobre o assunto em CROW, 2000, p. 17.

<sup>10</sup> PISTOLETTO, 1998, p. 24. Minha tradução.

<sup>11</sup> PISTOLETTO, 1998, p. 42-43. Minha tradução.

<sup>12</sup> RAMSDEN, 2002. O artista participou com Ian Burn do grupo Art & Language desde 1970 e publicou este texto pela primeira vez no periódico *The Fox*.

<sup>13</sup> RAMSDEN, 2002, p. 993. Minha tradução.

<sup>14</sup> Cabe lembrar que 1956 marca a supremacia da arte moderna norte-americana em nível internacional.

invasão da Hungria pelos soviéticos, a crítica de Khrouchev ao estalinismo, a consciência da situação periférica das culturas do terceiro mundo e a difusão crescente da cultura popular na direção de um avassalador consumo de massa.<sup>15</sup>

Tal contexto histórico vê nascerem na história da arte, após a dominante projeção do expressionismo abstrato norte-americano do final dos anos 1940 e ao longo dos anos 50, as profundas transformações trazidas pelo minimalismo, *fluxus*, pela arte pop, seguidas da desmaterialização do objeto artístico, da arte conceitual, do alargamento das pesquisas na fotografia como arte, dos questionamentos sobre os outros lugares da arte e do espectador. Os artistas rejeitaram impetuosos os códigos e convenções abraçadas anteriormente, em especial os dos expressionistas abstratos, e precipitaram novas discussões sobre a arte, buscando para ela outras definições. Particularmente as décadas de 1960 e 1970 trazem, entre tantos outros princípios, o desmantelamento dos princípios formalistas enraizados na crítica de Clement Greenberg. A arte e a cultura modernas passam a ser discutidas não apenas pelos artistas em seus escritos, manifestos e produções, mas também pela ótica crítica de um Roland Barthes, Michel Foucault ou de um Guy Debord, quando estes colocam em xeque o caráter artificial do moderno, as tramas do poder institucional, a vida espetacular da cultura. De modo aprofundado e no interior da própria prática da arte, ao final dos anos 1960, a autoridade do moderno é definitivamente colocada em questão – e, com isso, os “tempos dourados” da crítica de arte dominante, que se vê ameaçada nesse momento em termos de identidade, de reconhecimento e, mais que tudo, de sua legitimação.

Nesse período, coincide o aparecimento de muitos textos de artistas, que proliferam em catálogos, revistas, jornais de circulação mais restrita e mesmo em livros, um fato que contribui ao início da inserção dos artistas nos espaços dos discursos da crítica e da história da arte<sup>16</sup>. Revolvem com veemência os conceitos estabelecidos no campo artístico e propõem outros; consideram que o artista deva ser o primeiro a se manifestar sobre as questões artísticas e revidam que a arte seja assunto de mera experiência e não de princípios, como Greenberg havia compreendido; concebem, diferentemente, que a experiência é que pode guiar os princípios, não o contrário. Abrem outras concepções para as abordagens da arte; ao mesmo tempo, esse fato gera transformações no estatuto político dos artistas no circuito de arte. A crítica de arte, sob essa perspectiva, não se propõe mais a emitir juízos sobre obras, mesmo que ocasionalmente o faça, como observado na citação de Lygia Clark – sobretudo, busca pensar a arte. Extrapola a experiência, vai além dela ao estabelecer princípios para os caminhos da arte, permeados pelo visível tom ético que os caracteriza.

Encontra-se em Charles Harrison e Paul Wood<sup>17</sup> que, nos mesmos tempos, os discursos sobre a arte moderna se veem impregnados dos estudos literários e linguísticos, assim como as ciências e a filosofia imbricam-se em seus princípios racionais. A crítica de 1970 em diante insere-se profundamente no meio acadêmico. Uma explosão de

15

Cf. HARRISON; WOOD, 2002.

16

A esse respeito, recomenda-se a consulta à publicação de organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim (FERREIRA; COTRIM, 2006).

17

HARRISON; WOOD, 2002.

estudos teóricos substituí, em seu enfoque interdisciplinar, o sentido ético anterior sobre a arte pela consciência política dos fatos culturais. Disseminam-se as reflexões neomarxistas, psicanalíticas, feministas e pós-coloniais, em uma proliferação de estudos que tratam a arte como um exemplo para o desenvolvimento das diversas teorias que fundamentam o estatuto político dos fatos culturais. Assim, “as obras de arte tornam-se parte de um programa elaborado de signos, conduzido por regras e convenções que determinam todos os sistemas sógnicos, mais obviamente a própria linguagem”.<sup>18</sup> As obras de arte situam-se nesse contexto como um objeto abordado por meio de múltiplas interpretações, estas focadas em especial na busca da compreensão política dos fenômenos artísticos. Ao mesmo tempo, fluem os escritos sobre arte originados das correntes da filosofia analítica, a partir do pensamento de Ludwig Wittgenstein,<sup>19</sup> tentando descrever a arte por seu modo de funcionamento, pelas circunstâncias e pela função que ela exerce e é relatada no mundo da arte.

Esses caminhos teóricos da “crítica” marcam dois visíveis afastamentos de importância para essa reflexão. Por um lado, a crítica “de arte” dos estudos culturais mencionados não concebe a arte como seu foco primordial. Analisa, através da filosofia e de outros conhecimentos das ciências humanas, as condições que fazem com que algo seja considerado arte; evoca, ora em abordagens sógnicas ou pelo viés antropológico e de gênero, psicanalítico, etnográfico ou social, entre outros, o modo político com que a arte manifesta esses aspectos nas diferentes culturas e em relação às suas articulações institucionais. Assim, a primeira distância que se menciona diz respeito ao afastamento entre a crítica e as fontes da criação – entre a experiência ou leitura que se faz dos trabalhos e aquilo que os artistas concebem, pensam e idealizam através de suas obras. Ocorre uma inversão no processo de abordagem, pois este se dá de fora para dentro, impingindo à arte princípios possivelmente extrínsecos à concepção original dos trabalhos e ao pensamento dos artistas.

O outro distanciamento refere-se à circulação da crítica, pois esse tipo de aproximação é percebido como hermético e “impenetrável”. A grande maioria dos leitores não se sente apta a compreender as construções linguísticas ou os discursos teóricos que se desenvolvem, e esse fato vem a ser responsável pelo declínio da crítica junto à recepção pública.

Diante desse contexto, ao se constatar, ora o afastamento do objeto de análise, ora da recepção, infere-se que a “crítica de arte” dos estudos culturais, estes nascidos timidamente na Inglaterra na década de 1950, dominou a cena dessa área dos anos 1970 em diante ao tornar-se uma crítica cultural. O impacto das ideias do estruturalismo e pós-estruturalismo franceses no meio da reflexão “artística” gerou a proliferação de textos interdisciplinares em novas ramificações teóricas, em especial a partir dos anos 1980 – os intercâmbios germinaram entre as ideias do marxismo, pós-colonialismo, antropologia, novo historicismo, entre outras disciplinas. A partir desses novos contornos

<sup>18</sup> McDONALD, 2007, p. 114. Minha tradução.

<sup>19</sup> Nesse momento, o *Tratado Lógico-Filosófico* de Wittgenstein influenciou muitos escritos seminais desenvolvidos por filósofos da arte, teóricos e críticos, em especial disseminados a partir de finais dos anos 1950. Essa obra do filósofo austríaco contribuiu também para a criação de muitos dos caminhos optados por artistas em relação à arte, expostos em suas obras e em seus textos.

da crítica, McDonald refere que a arte é “tratada preferentemente como sistemas de códigos que expõem a estrutura de poder dentro da sociedade”.<sup>20</sup>

A esse respeito, impõe-se o tema das nossas discussões. A arte não indica ser, em sua própria índole, um objeto destinado a outros fins, como, por exemplo, uma revelação de estruturas de poder na constituição das sociedades. Essa abordagem caberia a bons trabalhos de sociólogos, economistas e historiadores. Ela não existe, em potencial, como uma simples matéria de estudos para as ciências humanas, mesmo que todos esses conhecimentos possam enriquecer suas abordagens e os aspectos contextuais que envolvem o fenômeno artístico.

A crítica da arte necessita da arte, em sua própria natureza e formação peculiares, como objeto de interesse extremo. A identidade da atividade crítica com as fontes da criação, aquilo que os artistas idealizam e materializam em seus processos de trabalho, as relações internas que suas obras apresentam entre si, a descoberta reflexiva e o conhecimento de seus arquivos silenciosos são os elementos fundamentais e o material legítimo do trabalho crítico. Para o seu exercício, as relações que os criadores articulam, com a história da arte, as lacunas existentes sobre suas referências, as conexões e recusas que estabelecem com ela são sua fatura primordial. Muitos deles também colaboram com seus textos e depoimentos para a compreensão do conjunto de dados sobre a arte que produzem, além das suas escolhas sobre seus modos de inserção no meio público.

Nesse conjunto de aproximações, no entanto, reconhece-se um dado da máxima importância. A crítica pode ser compreendida como sendo ela mesma a potência primordial dos grandes trabalhos de arte, a que provém do âmago da criação. Assim, a identificação desse construto nas obras artísticas ou ao extrair-se delas essa condição, problematizando suas relações com o mundo em que se inserem, vem a ser, em nosso entender, um exercício crítico fundamental. A crítica está, antes de tudo, contida no interior da arte, na medula da atividade criadora. A ação de aprofundar aspectos essenciais da criação para fora, na coletividade, ao reforçar no meio intersubjetivo a força política que as obras trazem, é um fato que amplia e enriquece sua compreensão entre os novos espaços e configurações em que estas podem ser pensadas. Essas referências remetem ao pensamento sempre atual de Walter Benjamin, pois para ele “a crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”.<sup>21</sup>

Nesse âmbito de ideias, Benjamin inspira nossas reflexões. Ele nos mostra que, ao se lidar com os arquivos,<sup>22</sup> e aqui os entendemos como os materiais dos artistas e de suas criações, é fundamental assumir-se uma conduta crítica, pois o “elemento político domina todos os momentos do trabalho no arquivo, da seleção, passando pela conservação e pelo acesso, chegando à leitura dos documentos”.<sup>23</sup>

20

McDONALD, 2007, p. 121.

21

BENJAMIN, 1993.

22

A ideia de arquivos, encontrada nas palavras de Benjamin, pode ser relacionada aos arquivos e materiais dos artistas, como seus projetos, estudos, escritos, depoimentos, fotografias, entre outros.

23

BENJAMIN, 1993, p. 26.

Assim, por um lado, pode-se estar mais próximo da criação ao se estimar que os trabalhos artísticos trazem esse potencial crítico em sua constituição e configuram-se como ações micropolíticas que se propagam pelo mundo. Lembram-se as palavras de Lygia Clark evocadas ao início deste texto, quando diz que “ou a criatividade tem pensamento e diz tudo ou nada é”. Por outro lado, é possível também se estar próximo à criação ao se compreender a crítica como aquela atividade que amplia a visão política inserida na própria poética dos artistas, não em princípios alheios à sua constituição, conforme o filósofo alemão. A crítica busca descobrir essa condição nas obras e discutir, no âmbito público, a partir delas, o que elas oferecem dentro da história da arte e também em suas relações com outras poéticas do passado e do presente; também em suas inserções no meio artístico contemporâneo e em culturas específicas, além das conexões que estabelecem com outros saberes e informações, sendo necessário compreender a produção dos artistas nas condições atuais da criação e da recepção.

Se nos referimos à arte, essa poética é crítica; e, se há crítica, esta saberá, por sua vez, extrair da arte a mesma condição, desde seu âmago para o exterior, nunca ao contrário. Juntamente com os artistas, a linguagem será a da criação, a que provém da experiência com as obras e com os artistas, ao recusar o hermetismo da pura perspectiva teórica.

Esse espriar da experiência é, por sua vez, inerente à vocação pública da arte e certamente contribuirá ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma, como diria Benjamin<sup>24</sup>.

Os artistas têm hoje a nítida consciência de que a arte se reconfigura em uma vertiginosa rapidez pelas transformações do próprio conhecimento e da experiência. Suas obras articulam-se a outro perfil de subjetividade e de comunidade, em uma ambiência minada por conflitos. Nesse contexto, a atividade experimental e a sua imaginação transformam-se sistematicamente e manifestam suas essenciais indagações sobre a vida.

Tendo por base esses questionamentos, irrompem outros modos de percepção do mundo através da arte. Esta convida a um desdobramento fecundo e constante sobre si mesma que poderíamos chamar de “crítica”, conforme assim também a define Benjamin.<sup>25</sup> Mas, em nossos dias, esse desdobramento é estruturado por reconfigurações contínuas e ágeis, pois este é o estado atual da criação.

A crítica assume assim o vivo ativamento da potência das forças da criação. Torna-se um trabalho essencial, que entende que tanto a criação em arte, como a recepção da arte, são muito mais que ações vinculadas a um deleite vivenciado na experiência artística. São força política de discernimento, aquela que dirá ao mundo que os germes da criação são também os da sua compreensão crítica, trazidos à luz pelas mais distintas e valiosas implicações sensíveis que a arte pode provocar.

<sup>24</sup>  
Cf. BENJAMIN, 1993, p. 85.

<sup>25</sup>  
BENJAMIN, 1993, p. 86.



## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A crítica de arte no romantismo alemão. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, Edusp, 1993.
- CROW, T. La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle. Paris: Macula, 2000.
- FERREIRA, G.; COTRIM, C. Escritos de Artistas. Anos 60 / 70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FIGUEIREDO, L. (Org.). Lygia Clark a Hélio Oiticica. Cartas 1964-74. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- HARRISON, C.; WOOD, P. Art in theory, 1900-2000. An anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- JIMENEZ, M. Qu'est-ce que l'esthétique? Paris: Gallimard, 1997.
- MCDONALD, R. The Death of the Critic. London: Continuum, 2007.
- PISTOLETTO, Mo. L'homme noir, le côté insupportable. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.
- RAMSDEN, M. On practice. In: HARRISON, C.; WOOD, P. Art in theory, 1900-2000. An anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- ZIELINSKY, M. Criação e Crítica. Substâncias da arte. In: FERREIRA, G.; PESSOA, F. Criação e Crítica. Seminários Internacionais Museu Vale 2009. Vitória: Museu Vale, 11 a 15 de março de 2009.



## MÔNICA ZIELINSKY

Doutora em Arte e Ciências da Arte pela Universidade de Paris, é professora do PPGAVI e do DAV/Instituto de Artes/UFRGS, crítica de arte, pesquisadora e curadora. Coordena o Programa de Catalogação da obra de Iberê Camargo e o Centro de Documentação e Pesquisa em Arte contemporânea no Rio Grande do Sul.