



TEORIA DA ARTE

Vanessa Seves Deister de Sousa

Caros alunos,

Esse ebook é um pdf interativo. Para conseguir acessar todos os seus recursos, é recomendada a utilização do programa Adobe Reader 11.

Caso não tenha o programa instalado em seu computador, segue o link para download:

<http://get.adobe.com/br/reader/>

Para conseguir acessar os outros materiais como vídeos e sites, é necessário também a conexão com a internet.

O menu interativo leva-os aos diversos capítulos desse ebook, enquanto as setas laterais podem lhe redirecionar ao índice ou às páginas anteriores e posteriores.

Nesse *pdf*, o professor da disciplina, através de textos próprios ou de outros autores, tece comentários, disponibiliza links, vídeos e outros materiais que complementarão o seu estudo.

Para acessar esse material e utilizar o arquivo de maneira completa, explore seus elementos, clicando em botões como flechas, linhas, caixas de texto, círculos, palavras em destaque e descubra, através dessa interação, que o conhecimento está disponível nas mais diversas ferramentas.

Boa leitura!

SUMÁRIO

TEXTO DE BOAS-VINDAS

Seja bem-vindo ao fascinante mundo da arte! Neste *e-book* interativo estão disponíveis diversos materiais relacionados à disciplina Teoria da Arte, que objetiva apresentar conceitos e textos representativos das diversas teorias e abordagens da arte, além de debater sobre as possíveis aplicações práticas. Você aprenderá sobre os discursos acerca do objeto artístico e os lugares da crítica de arte. Não esqueça de explorar todos os recursos que este material, organizado especialmente para contribuir para a excelência de seu aprendizado, disponibiliza.

Bons estudos!

O QUE É TEORIA? O QUE É TEORIA DA ARTE?

A História, a Teoria e a Estética são grandes campos de estudo que se debruçam sobre o objeto artístico de forma investigativa, dialogando com discursos advindos das mais variadas áreas das ciências humanas. Esses três campos também constroem discursos interdisciplinares sobre as obras de arte e são ferramentas fundamentais na formação de um professor de arte.

A História da Arte é crucial para que o pesquisador da área seja capaz de compreender o contexto em que o objeto artístico foi produzido. Concomitantemente, a Estética problematiza a partir de questões filosóficas o lugar ocupado pelo objeto, amplia a compreensão de seu contexto histórico-social e lança questões essenciais sobre diversos elementos para que o pesquisador tire conclusões sobre o objeto artístico. Por fim, a Teoria da Arte contribui para a fundamentação necessária a qualquer crítica sobre o objeto, de forma transversal aos conhecimentos históricos, estéticos e filosóficos, ela fundamenta o discurso acerca do objeto artístico. Sendo assim, se esses três campos de estudo são interdependentes, como definir teoria da arte?

A partir dessa pergunta e de diversas outras sobre o assunto, a pesquisadora Anne Cauquelin escreveu um livro denominado *Teorias da Arte*. Neste livro, a autora define teoria da arte como a “[...] atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte”. Para explicar melhor o conceito, a autora inicia uma parte importante da discussão investigando o significado da palavra teoria:

Um dos sentidos de ‘teoria’ está ligado à etimologia *theoria*, procissão ou cortejo ritual em honra a um deus, que convoca toda sorte de participantes para uma festa votiva. Lá se veem padres, tocadores de flauta, dançarinos e carpideiras, carregadores de instrumentos de culto, desocupados atraídos pelo evento, punquistas, gente nas janelas, em suma, uma comitiva variada, da qual theos, o divino, é o instigador. Ao lembrarmos dessa origem, tentamos não adornar o termo mais bruto da teoria em seu sentido habitual (o de especulação abstrata), mas sim de indicar a proximidade das duas acepções, proximidade sustentada por uma ideia de sequência, de procissão organizada, e a de finalidade: a teoria especulativa, assim como a teoria ritual, visam, ambas, a um objeto que elas constroem e sustentam. (CAUQUELIN, 2005, p.11-12).

Com base nesta afirmação, a autora demonstra que as definições tradicionais da palavra teoria, geralmente, são relacionadas a algum tipo de ato meramente contemplativo, investigativo ou até distante da prática. Entretanto, ao resgatar a etimologia da palavra, a autora esclarece que uma única teoria é advinda de um conjunto de discursos. Para construir uma teoria são necessários não só os discursos de vários autores, como também análises mais empíricas, práticas sobre o assunto. Da mesma forma, cada um dos discursos selecionados também contempla outros, com as respectivas análises, formando uma espécie de **cortejo** que tem um mesmo objetivo. Pode-se, portanto, afirmar que a ciência moderna é formada por diversas teorias e para compreender, de forma mais objetiva o campo da arte, é necessário o conhecimento das teorias específicas.

Sobre o assunto, Otaviano Pereira no livro *O que é teoria?* (2006, p.13), afirma que “[...] a questão central da teoria não se trata do ato intelectual em si só, isoladamente, mas da ação do homem como um todo, envolvido no mundo e na relação com o outro”.(grifo no original). Assim como Anne Cauquelin, este autor também salienta que o ato teórico se dá a partir de um protagonista humano, que tem corpo, coração, angústias e paixões, reforçando a ideia de que a teoria é advinda de uma necessidade prática e lógica, na qual a espécie busca sentido, na sua relação com o mundo.

O livro *O que é teoria* de Otaviano Pereira é uma das obras básicas da disciplina e está disponível para leitura e download.

No próximo capítulo, você verá que esta busca de significado é inerente à espécie humana e está presente, de formas distintas, nos mais diversos períodos históricos. Contudo, neste capítulo, o foco é a ideia de especular a respeito de uma teoria da arte sob o pano de fundo dos métodos científicos atuais.

É importante ressaltar que, como as demais ciências, a arte também tem métodos próprios de investigação. Contudo, muitas vezes esses métodos são amplamente questionados quando analisados por outros campos do saber. Isso ocorre por conta da característica subjetiva da arte, deixando-a, muitas vezes, à margem, como salienta o pesquisador Zamboni**

Em ciência são inúmeros e incontáveis os estudos que versam sobre metodologia científica. Para cada área científica, existem proposições de modelos metodológicos que se diferenciam entre si [...] À medida que se caminha das áreas tidas como exatas para as ciências humanas e sociais, vai se tornando mais difícil a utilização de parâmetros quantificáveis, e se adentrando em metodologias mais complexas com resultados menos exatos. Possivelmente a arte é a área que está no fim dessa sequência de subdivisões do conhecimento humano, onde é mais difícil qualquer possível quantificação. (2001, p.49).

O livro *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência* é uma leitura esclarecedora para o aprofundamento sobre os problemas, soluções e desafios relacionados ao território ocupado pela arte no campo da pesquisa científica.

A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.

É sabido que, desde o primeiro traço criado pelo homem na superfície de uma parede paleolítica, as linguagens da arte manifestam-se imbricadas. A pintura rupestre vincula-se a uma espécie de ritual, envolvendo dança, música e artes visuais, criando uma manifestação complexa que requer pesquisas em diversos campos como antropologia, artes visuais, história, arqueologia, dança, filosofia, dentre outros, a fim de compreendê-la em sua totalidade. Para pensar uma teoria da arte é necessário ter em mente que o território de pesquisa é transversal e que as teorias, metodologias e análises críticas formadas no campo artístico requerem um profundo diálogo com as demais áreas do saber e, também, um olhar profundo para a subjetividade.

OS DISCURSOS SOBRE O OBJETO ARTÍSTICO

De que maneira a arte é compreendida ao longo dos tempos? Ao riscar com um pouco de carvão um desenho de um animal em uma rocha pré-histórica, o ser humano tinha uma intenção artística ou apenas um instinto simbólico de sobrevivência? Para responder a estas e tantas outras perguntas, o professor (e pesquisador) de arte recorrer aos diversos discursos sobre o objeto artístico. Como citado no primeiro capítulo, esses discursos são provenientes, principalmente, das áreas da Estética, da História e da Teoria da arte.

Segundo o professor e pesquisador Jorge Coli (1991), a cultura brasileira dispõe de diversos instrumentos específicos para definir o que é ou não considerado arte. Tais instrumentos são baseados em discursos que criam uma espécie de hierarquia entre os objetos artísticos. O curador, o crítico, o professor, o próprio artista, o museu, dentre outras pessoas e instituições, constroem discursos que versam sobre o campo da arte, classificando-a em estilos, temas, categorias e linguagens, a fim de promover uma melhor compreensão sobre o território por ela ocupado.

No caso do desenho pré-histórico feito à carvão, esbarra-se em algumas questões pertinentes a esta discussão. O homem do período paleolítico deixou muitos registros conhecidos

como mãos em negativo, além de diversos desenhos de animais encontrados no interior de cavernas espalhadas por diferentes localidades, em todo o planeta. Contudo, por ser um período histórico anterior à invenção da linguagem escrita, para interpretar o real motivo que levou este homem à execução do desenho, verificam-se teorias advindas do campo da arqueologia, da antropologia e de historiadores de arte, especialistas em um período no qual o homem não explicita, detalhadamente, suas intenções, significados simbólicos e aspirações estéticas.

Passeio Virtual: conheça em detalhes as pinturas rupestres encontradas na caverna de Lascaux.

FOTO: PROF.SAIXX CC BY-SA 3.0

FOTO: MARIANO CC BY-SA 3.0

Pinturas rupestres ou “mãos em negativo” encontradas na Argentina.

Pinturas rupestres encontradas na caverna de Lascaux, na França.

Para o professor de arte explicar, com detalhes, aos alunos, o significado destes desenhos, necessariamente, consulta diversos autores que trabalham o tema e escolhe uma linha teórica. Ele reuni autores que têm certa coerência em suas conclusões, para contrastar com outros teóricos que divergem desses resultados, explicitando aos alunos que existem inúmeras teorias sobre o tema e que, no campo da arte, abundantes são os discursos sobre o objeto artístico.

Além disso, provavelmente, o professor exemplifica, para os alunos, algumas características referentes à arte da pré-história do período paleolítico, a exemplo dos materiais comumente utilizados pelos autores dos desenhos, temática, localidade onde foram encontrados, dentre outros tópicos. Todos esses elementos objetivam oferecer ao aluno uma visão ampla sobre o objeto artístico analisado.

Todavia, Jorge Coli chama a atenção para o fato de que essas classificações “[...] não são instrumentos científicos, não são exatas e agrupam obras ou artistas por razões muito diferentes.” Há que, sempre, ter em mente que a obra de arte não se reduz ao estilo e que essas classificações apenas auxiliam a encontrar características generalistas sobre um contexto histórico-cultural cheio de particularidades, que também são levadas em consideração no planejamento uma aula ou no desenvolvimento de uma pesquisa aprofundada sobre determinados temas. Ainda parafraseando o professor Jorge Coli, “[...] a obra é um emissor, ela envia sinais que nós recebemos. O tempo, as distâncias culturais são grandes causadoras de ruídos, que interferem nos sinais enviados.” (COLI, 1991, p.10-71).

A frase de Coli desenha o processo que o discurso sobre o objeto artístico percorre. No caso de um objeto de cerâmica confeccionado no período Neolítico, como um prato ou um vaso, sabe-se que foi criado com um objetivo concreto, utilitário: para armazenar mantimentos ou para facilitar a alimentação humana. Após milênios, este objeto encontra-se num museu de arte, apenas para contemplação. No museu, tanto o vaso como o prato transformaram-se em uma obra de arte e perderam seu valor utilitário. Há, portanto, uma mudança no discurso sobre esses objetos e devido às distâncias culturais determinadas pelo tempo, interpretar corretamente não só o antigo valor utilitário, assim como as padronagens, o acabamento e o valor estético implícito nesses objetos torna-se um trabalho laborioso.

Sobre o mesmo assunto, o sociólogo francês Pierre Bourdieu destaca outro ponto importante do campo das variáveis dos discursos sobre o objeto artístico: o espectador.

A obra de arte como bem simbólico só existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, decifrá-la [...] Quando a mensagem excede as possibilidades de apreensão do espectador, este não apreende sua 'intenção' e desinteressa-se do que lhe parece ser uma confusão sem o menor sentido [...] o código do espectador já não consegue controlar uma mensagem que lhe parece desprovida de qualquer utilidade. (2003, p.71-77)

Ao se compreender a obra de arte enquanto uma emissora de discursos ou bem simbólico, é necessário considerar o receptor (espectador ou leitor) dessas mensagens, códigos e símbolos culturais. Pierre Bourdieu escreve o livro O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público, justamente para analisar de que maneira o espectador leigo recebe e interpreta essas mensagens emitidas pelas obras de arte quando visita o espaço do museu.

Juntamente com sua equipe, o autor do livro percorreu museus famosos como o museu do Louvre e o museu D'Orsay, localizados em Paris, observando o comportamento dos espectadores e fazendo algumas perguntas para os visitantes. Pierre Bourdieu constatou que muitas pessoas apenas reconheciam os objetos expostos no museu enquanto obras de arte por conta do contexto. Ou seja, esses visitantes sabiam que o museu era um local que abrigava uma obra de arte: um objeto simbólico importante, mas quando questionados sobre a razão de determinados objetos serem considerados arte e outros não, eles eram incapazes de argumentar sobre o tema. Utilizando as palavras de Bourdieu:

Você sabia que pode conhecer virtualmente os museus mais famosos do mundo?

Passeio Virtual: museu do Louvre

Passeio Virtual: museu D'Orsay

Quem não recebeu da família ou da Escola os instrumentos, que somente a familiaridade pode proporcionar, está condenado a uma percepção da obra de arte que toma empréstimo de suas categorias à experiência cotidiana e termina no simples reconhecimento do objeto. (2003, p.79)

FOTO: BENH LIEU SONG. CC BY-SA 3.0

O Museu do Louvre: fotografia da entrada principal do museu, destacando a 'pirâmide' inaugurada em 1989

Com essa afirmação Bourdieu considera que os visitantes que tiveram uma boa formação artística escolar e familiar, são aqueles capazes de reconhecer os discursos implícitos nos objetos expostos. Da mesma forma, essas pessoas conseguem aproveitar a visita ao espaço do museu em sua plenitude, pois os objetos eram familiares, velhos conhecidos das aulas de arte. Suas mensagens eram claras, e o espaço do museu era facilmente explorado enquanto um local de aprendizagem e prazer cultural. Entretanto, a maior parte das pessoas entrevistadas não eram capazes, ao final da visita, ao menos de argumentar sobre a importância da organização do museu ou da maioria das obras expostas. Segundo o autor, “[...] os sujeitos menos cultos estão condenados a apreender as obras de arte em sua pura materialidade fenomenal, ou seja, à maneira de simples objetos do mundo”.

O estudo de Bourdieu alerta para a importância da familiaridade com os discursos sobre o objeto artístico. Além disso, ele também destaca o impacto significativo da educação artística, pois o gosto pela arte deve ser estimulado, primeiramente, no seio familiar e após o início da

vida escolar, ser estendido para as aulas de arte. As aulas também devem abranger visitas aos museus, galerias e espaços nos quais a arte pode ser apreciada e vivenciada em sua totalidade. A partir dessa formação artística completa, a visita ao museu se torna um prazer cultural, pois as mensagens contidas nas obras estão um pouco mais claras aos espectadores.

Outro ponto importante em relação a este assunto é o poder concedido a determinados discursos sobre o objeto artístico. Durante séculos não só o acesso à arte, como o conhecimento de suas mensagens era restrito às classes dominantes. Saber executar adequadamente uma música erudita no piano, por exemplo, no Brasil do século XIX, era sinal de boa educação e refinamento. Assim como pintar um quadro e estudar nas melhores escolas de arte europeias era um bom sinal de status social naquele contexto histórico. Esses traços culturais colocaram a arte num patamar elevado socialmente, no qual os espectadores que detinham os instrumentos de decifração das mensagens emitidas pelas obras, assumiam um status igualmente elevado.

Por conta destes, dentre outros fatores, o conhecimento dos discursos sobre o objeto artístico torna-se distante do público. Se existe uma dificuldade em relação às obras de arte mais realistas, ao adentrar nos campos da arte moderna e contemporânea, tais discursos tornam-se ainda mais complexos. A falta de formação escolar adequada e a ausência de familiaridade com o espaço das galerias agravam esse cenário, distanciando ainda mais a arte do público.

Ampliando seus conhecimentos: Como descrito na parte final deste capítulo, a familiaridade com a organização do museu e com o seu acervo é um elemento substancial para compreender melhor os discursos sobre o objeto artístico. Se você ainda não conhece os principais museus do Brasil, o programa Conhecendo Museus advém de um projeto que objetiva apresentar, com detalhes, os mais significativos museus do Brasil.

Através do link você pode assistir a diversos vídeos sobre o tema e ampliar seu repertório sobre o assunto.

OS PRIMEIROS PASSOS DA CRÍTICA: LEITURA DE IMAGEM

No capítulo anterior, discutiu-se o papel ocupado pelos discursos sobre o objeto artístico e neste capítulo debate-se sobre algumas possibilidades de aplicação destes discursos. A pesquisadora Anne Cauquelin entende que a crítica de arte é justamente uma teorização prática, um exercício difícil e necessário ao território da arte. Primeiramente, antes de realizar uma crítica de arte e aprofundar o histórico relacionado ao assunto, há que conhecer e internalizar algumas formas de leitura das mensagens emitidas pelas obras de arte. Para tal, toma-se, como exemplo, uma das mais famosas obras de arte da história: a Mona Lisa.

Muitos são os caminhos a seguir para o desenvolvimento de uma leitura de imagem ou leitura crítica desta obra de arte. Segundo Paulo Freire (1989), “[...] a leitura do mundo precede a leitura da palavra” e “[...] a compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto.” Antes de se compreender as palavras, já se tem uma leitura de mundo, um repertório particular e se aprende os significados simbólicos das letras, sílabas e frases, a partir desse lugar interior. Para compreender um texto, geralmente são efetuadas associações com o contexto e com as múltiplas relações estabelecidas com outros discursos.

Da mesma maneira, confrontando qualquer imagem da cultura visual, automaticamente, são estabelecidas relações com os repertórios pessoais. Criam-se significados particulares para

esses símbolos imagéticos e, a partir deles, começa-se a construir uma interpretação, uma espécie de leitura de imagem. Sobre o assunto, a professora e pesquisadora Maria Emilia Sardelich escreveu o artigo *Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa*, no qual aborda o histórico do termo, assim como as diversas metodologias e técnicas que podem ser aplicadas para a construção de uma leitura de imagem crítica.

Artigo: Leitura de imagens, cultura visual e práticas educativas.

O objetivo, neste capítulo, é apresentar apenas uma dessas técnicas, exemplificando alguns passos comuns que auxiliam a realizar uma leitura crítica. Este roteiro foi pensado no campo da arte educação e, totalmente adaptado a uma aplicação prática na educação básica.

Os passos transcritos a seguir do artigo de Maria Emilia Sardelich, demonstram uma técnica que se tornou muito popular nas aulas de educação artística brasileiras nos anos 1990. Essa técnica de observação e notação é advinda de um professor americano, Robert Willian Ott. Segundo o professor, ao se observar com calma e atentamente uma imagem, seguindo esses passos, desenvolve-se uma leitura crítica:

aquecendo (ou sensibilizando): o educador prepara o potencial de percepção e de fruição do educando;

descrevendo: o educador questiona sobre o que o educando vê, percebe;

analisando: o educador apresenta aspectos conceituais da análise formal;

interpretando: o educando expressa suas sensações, emoções e ideias, oferece suas respostas pessoais à obra de arte;

fundamentando: o educador oferece elementos da História da Arte, amplia o conhecimento e não o convencimento do educando a respeito do valor da obra;

revelando: o educando revela através do fazer artístico o processo vivenciado. (OTT. Apud SARDELICH, 2006, p.456).

Agora observe novamente a reprodução da obra Mona Lisa seguindo os passos supracitados. Perceba as linhas que constituem o rosto do tema principal, a relação da figura da mulher com a paisagem ao fundo e as formas e cores predominantes no quadro. Na sequência, analise a maneira como o artista aplicou adequadamente a técnica da pintura a óleo e como utilizou a técnica do esfumado (ou sfumatto) ao redor dos olhos e da boca da personagem principal. Perceba que todas essas questões estão relacionadas aos aspectos formais da imagem. Ou seja, à questões visuais e descritivas. Este tipo de descrição ajuda a aprofundar o olhar sobre a imagem, mas ainda não é capaz de promover uma interpretação crítica, pois os passos seguintes são extremamente importantes e não podem ser negligenciados.

Para ler a imagem de forma aprofundada, retomando a fala de Paulo Freire, é imprescindível a compreensão do contexto. Ou seja, a parte mais importante de uma leitura de imagem é a fundamentação teórica. Este é o momento no qual são pesquisadas informações precisas em diversas fontes para contextualizar a obra historicamente, pesquisar sobre a vida do artista que pintou o quadro e interpretá-la a partir de questões filosóficas, aplicando os conhecimentos da Estética, da História e da Teoria da Arte.

Dessa forma, podemos afirmar que o autor da imagem é um dos homens mais influentes do século XV: Leonardo da Vinci. O artista é um dos expoentes de um período conhecido como Renascimento Italiano, no qual o pensamento humanista influencia todos os campos do saber. Também se encontram informações sobre as técnicas que Leonardo inventou para atribuir maior realismo ao retrato, assim como diversas teorias, que não são científicas, sobre o quadro e que permanecem ausentes de uma leitura de imagem com um objetivo crítico/acadêmico. Por fim, por se tratar de uma obra de arte, os aspectos subjetivos também podem ser levados em conta a partir de perguntas como: o que esta imagem provoca em mim? Tranquilidade? Felicidade? Leveza ou agressividade?

Saiba mais sobre o assunto na Enciclopédia Virtual de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural:

Após a análise destes aspectos, o pesquisador (professor ou aluno) tem visão ampla da obra de arte formalmente e também fundamentada nos discursos sobre ela. Sua mensagem ficará mais clara e, a partir deste ponto pensa-se na elaboração de uma leitura de imagem crítica, ou apenas, uma crítica de arte (que justamente consiste em escrever sobre a obra levando todos esses pontos em consideração). Também pensa-se em outra forma de trabalho teórico-prático, com base na pintura de Da Vinci que é o fazer artístico, como por exemplo, a construção de uma releitura.

Releituras:

1

2

3

O que é uma releitura? No artigo intitulado *Releitura não é cópia: refletindo uma das possibilidades do fazer artístico*, a professora Valeska Bernardo Rangel discute sobre o tema. Acesse o link:

Releitura não é cópia: refletindo uma das possibilidades do fazer artístico.

AMPLIANDO O CONCEITO

Você estudou na disciplina de Fundamentos das Artes que cada linguagem artística tem seus elementos formais próprios. Ao realizar uma leitura crítica de outra linguagem da arte, como a música ou o teatro, alguns conceitos explorados anteriormente são aproveitados, contudo, muitos outros são adaptados ou reelaborados.

Por exemplo, independentemente da linguagem artística, a parte mais importante de uma crítica é a fundamentação teórica. Sendo assim, ao se efetuar a análise de uma obra de arte musical, como uma sinfonia, é imprescindível levar em consideração o contexto histórico, as questões filosóficas implícitas na obra, assim como estudar a vida do artista, suas influências, etc. Entretanto, na análise formal, diferentemente do que ocorre nas artes visuais, é necessário ouvir a música diversas vezes, analisar a partitura, prestar atenção nos instrumentos utilizados, na execução dos intérpretes, dentre outros aspectos próprios da linguagem musical.

Da mesma forma, as artes cênicas como o teatro e a dança, também têm especificidades formais distintas das artes visuais que são levadas em consideração no momento da elaboração de uma crítica. Todavia, em relação à crítica de arte, na modernidade e na contemporaneidade, como discutido na disciplina de Tópicos Especiais I, essas antigas categorias começaram a se misturar criando linguagens híbridas, o que leva à discussão que será abordada nos capítulos subsequentes.

O PAPEL DA CRÍTICA DE ARTE

Segundo a professora e pesquisadora Maria José Justino “[...] embora já encontremos o espírito crítico em Platão e Aristóteles, a crítica de arte, da forma como a entendemos (como análise de linguagem), só tem início no século XVI.” Assim, mesmo que se tenha consciência de que o discurso crítico sobre a arte apareceu há tanto tempo, o discurso especializado e autônomo na área, teve que esperar por Aretino, Pino e Dolce, na leitura veneziana, até ganhar um pontapé final com o pensamento de Diderot, Kant e Baumgarten (JUSTINO, 2005, p.14).

Em consonância, o historiador de arte Giulio Carlo Argan (1998 p.127) define o exercício da crítica de arte como “[...] interpretação e avaliação das obras artísticas.” pois o crítico, durante muitos séculos, tomou para si os papéis de mediador, avaliador e interpretador

das obras de arte. Argan também salienta que apenas a partir do Iluminismo há o surgimento de uma linguagem literária especializada sobre o assunto. Este surgimento de uma crítica especializada está diretamente relacionado à consolidação das grandes academias de arte na Europa.

Seguindo esta mesma linha teórica, a pesquisadora Anne Cauquelin afirma :

A instituição do 'salão', exposição oficial realizada a cada dois anos (exceto algumas interrupções) desde 1667 e cuja entrada é gratuita, torna públicas as obras, subtraindo-as por assim dizer da contemplação privada dos únicos proprietários afortunados, mas coloca-as também à prova de um julgamento moral: elas não devem nem chocar o bom gosto, nem ferir o bom senso [...]

Os discursos sobre o objeto artístico construídos por críticos/comentadores notórios nesse contexto histórico, como Denis Diderot, eram extremamente contaminados pelos ideais filosóficos do período. Estudando os textos críticos produzidos por essas personagens, é possível vislumbrar, um pouco melhor, o que o circuito oficial da arte concebia como aceitável e o que deixava de fora das exposições. Dessa forma, fica mais fácil entender as noções de bom gosto e mau gosto, estabelecidas a partir deste contexto, no campo das artes.

Para se aprofundar neste assunto, leia o artigo intitulado *Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além do iluminismo* escrito pelo pesquisador Elder João Teixeira Mourão

Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além do iluminismo

Sabe-se, por exemplo, que as academias de arte europeias, durante os séculos XVIII e XIX, ensinavam fundadas em ideias estéticas pautadas no estilo artístico conhecido como Neoclassicismo. Este estilo, por sua vez, foi concebido como uma retomada dos valores estéticos e filosóficos clássicos, desenvolvidos pelos artistas greco-romanos e reinterpretados no Renascimento. Ao expor as obras, publicamente, nos grandes salões comentados acima, as pinturas que divergiam destes valores ou não participavam da mostra, ou ganhavam críticas negativas.

Saiba mais sobre o assunto na Enciclopédia Virtual de Artes Visuais do Instituto Itau Cultural.

Um episódio muito famoso, relacionado a este tema foi a Exposição dos Artistas Independentes criada no ano de 1874, na cidade de Paris. Essa mostra contou com diversas telas que foram rejeitadas pela crítica do salão oficial, do mesmo ano. A técnica aplicada para a construção das telas divergia da esperada, assim como os temas e a própria concepção do que

era considerado como pintura, na época. Por fim, a mostra ficou conhecida como Exposição Impressionista, inaugurando um embate comum na arte moderna: o artista que rompe com os padrões estéticos oficiais e provoca a crítica de arte a repensar seus valores estéticos.

Para estudar, de forma um pouco mais aprofundada sobre o movimento impressionista, leia o artigo.

A tela “Impressão nascer do sol” (1872), pintada por Claude Monet, reproduzida acima, ficou conhecida como uma das mais importantes do movimento impressionista por conta de uma crítica escrita por Louis Leroy sobre a Exposição dos Artistas Independentes na qual ele cita a obra.

O CAMPO EXPANDIDO DA CRÍTICA

Como citado anteriormente, ao adentrar no campo da crítica de arte na modernidade, surgem as vanguardas artísticas europeias e seus constantes embates acerca do belo clássico e questionamento dos valores tradicionais. Sobre o assunto, Maria José Justino salienta:

As vanguardas históricas impiedosamente rechaçam a contemplação, a beleza, a permanência, a unicidade e a sacralidade, categorias da compreensão da arte que vinham desde o Renascimento [...] No momento em que aparece a fotografia, o cinema, a televisão, a informática, etc., o crítico abandona de vez as categorias tradicionais e se exige dele um trabalho próximo ao do filósofo [...] (2005, p.26-27)

FOTO: MICHA L. RIESER

Se num primeiro momento a crítica de arte foi amplamente desafiada com base em trabalhos vanguardistas produzidos por surrealistas, cubistas e dadaístas, num segundo momento, a partir dos anos 1960, a crise da crítica se acentua. No campo expandido da arte contemporânea, as obras de arte constroem discursos tão particulares e complexos que a própria crítica de arte precisa criar novos termos, categorias e nomenclaturas para obras. O exercício da crítica é exercido não só pelo crítico oficialmente instituído, como também realizado pelo espectador, pelo curador, pelo galerista, pelo próprio artista e por todos os atores que, de alguma forma, participam do jogo da arte.

A obra "A Fonte" (1917) criada pelo dadaísta Marcel Duchamp é considerada um marco da arte moderna por conta da provocação implícita em seu discurso.

Para saber mais sobre cada um desses movimentos artísticos leia os artigos disponibilizados pela Enciclopédia Virtual de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural disponível nos links:

Movimento surrealista.

Movimento cubista.

Movimento dadaísta.

A dificuldade de se encontrar uma terminologia adequada para referir-se ao processo de contaminação entre as diferentes linguagens da arte, assim como o papel do museu, do artista e do espectador frente às tendências contemporâneas, leva a docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da USP, Cristina Freire (2005, p.65), a escrever um ensaio denominado Afasia na Crítica de Arte Contemporânea. No texto, Freire problematiza tais afasias que permeiam o vocabulário da crítica de arte no qual se entende que o termo afasia é utilizado na língua portuguesa quando se pretende falar sobre “[...]a incapacidade de achar palavras exatas para descrever ou designar os objetos.” (SOUSA, 2015).

Tal fenômeno discursivo que se intensifica na contemporaneidade, ocorre por conta de fatores específicos do contexto histórico, uma vez que múltiplos são os materiais utilizados pelos artistas contemporâneos, plurais são os temas por eles abordados e rizomáticas são suas linguagens. Dessa maneira, pensar no exercício da crítica de arte na contemporaneidade também é versar sobre seus limites e contaminações.

ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA: CRÍTICA E POÉTICA

Segundo Benedito Nunes (2009, p.20) o termo poiésis é associado a “[...] um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser”. Com fundamento nesta frase e em todas as discussões presentes neste *e-book*, define-se a figura do artista enquanto um gênio criador de objetos emissores”de discursos. Se o crítico é aquele que serve como um mediador entre o artista, a obra e os discursos por ela emitidos para o espectador, no campo da contemporaneidade, na formação de qualquer artista, existe um incentivo à articulação entre a prática da poiésis e a prática do discurso (da crítica de arte).

É comum identificar, no campo da arte contemporânea, artistas que escrevem muito sobre seu fazer artístico. Além disso, esses artistas também concedem entrevistas, abrem seu atelier para pesquisas acadêmicas e estabelecem diálogo profundo com o galerista ou marchand. Obviamente, este tipo de comportamento também está associado à própria lógica comercial do mercado da arte contemporânea. Não obstante, este exercício teórico prático também é relevante para o aprimoramento do artista/autor com a seu produto estético.

Abordado no *e-book* referente à disciplina “Tópicos Especiais I”, um exemplo deste tipo de artista que articula constantemente crítica e poética, é Hélio Oiticica. Ao seu lado, Lygia Clark também escreve muito sobre seu processo criativo enquanto constrói, por exemplo, seus objetos relacionais. Artistas brasileiros ainda ativos num processo criativo efervescente, como Cildo Meireles e Nelson Leirner também escrevem constantemente sobre seus trabalhos.

Para saber mais Para saber mais sobre a poética desses artistas acesse os textos disponíveis na Enciclopédia Virtual de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural:

Nelson Leirner

Cildo Meireles

Este tipo de exercício garante maior entendimento sobre a criação, mesmo que não se torne público. Van Gogh, por exemplo, escrevia constantemente sobre suas telas nas cartas para seu irmão. São textos complexos que só vieram ao conhecimento do público anos após a morte do artista. Outras maneiras de registrar e teorizar sobre o processo criativo são os chamados livros de artista que geralmente constituem-se de instrumentos particulares de notação. Estes livros/cadernos, muitas vezes, tornam-se públicos devido ao rico conteúdo neles contido sobre as etapas da criação das obras e as anotações sobre os conceitos teóricos criados pelo artista.

Refletindo sobre a formação de um pesquisador e professor de arte, é extremamente importante entender que esta articulação entre teoria e prática se dá de forma natural, pois a teoria é um campo transversal e não oposto ao da prática. Dessa forma, incentiva-se que um futuro professor da área esteja atento às referências por ele adquiridas e de que maneira ele as articula em suas investigações poéticas, diluindo as fronteiras entre teoria e prática e construindo um repertório e percurso criativo próprio.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. Arte e crítica de arte. Lisboa: Estampa, 1998.

BOURDIEU, Pierre. Obras culturais e disposição culta. In: _____ O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: EDUSP, 2003.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Teorias da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FREIRE, Cristina. FABRIS, Anateresa [org]. Os Lugares da crítica de arte. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. p.35-46.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler. In: _____. A importância do ato de ler em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados; Cortez, 1989. p. 9-14.

GOMBRICH, E.H. A história da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

JIMENEZ, Marc. O que é estética? São Leopoldo: UNISINOS,1999.

JUSTINO, Maria José. Criticar... É entrar em crise. In FABRIS, Anateresa [org]. Os lugares da crítica de arte. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005. P.13-34.

MEDEIROS, Afonso. Notas sobre as contaminações e os limites da arte. In: Encontro Nacional da ANPAP - Arte: limites e contaminações. 15., 2006, Salvador. Anais do 15º encontro nacional da ANPAP. Salvador: ANPAP, 2007.

MOURÃO, Elder J. T. Denis Diderot: a formulação de uma crítica de arte para além do Iluminismo. Em tese. Revista do programa de pós-graduação em estudos literários. UFMG. Belo Horizonte: 2010. disponível em:<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/3494/3434>>. Acesso em 15 abr. 2017.

NUNES, Benedito. Introdução à filosofia da arte. São Paulo: Ática, 1991.

PEREIRA, Otaviano. O que é teoria. São Paulo: Brasiliense, 2010.

RANGEL, Valeska B. Releitura não é cópia: refletindo uma das possibilidades do fazer artístico. NUPEART: Núcleo Pedagógico de Educação e Arte. UDESC. Santa Catarina: 2004. v. 3. p.33-59 Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2534>> Acesso em 15 abr 2017>.

SARDELICH, Maria Emília. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. Cadernos de Pesquisa. v.36. n. 28. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128/v36n128a09.pdf>>. Acesso em: 20 fev 2017.

SOUSA, Vanessa S. D. Por uma metodologia transdisciplinar: afasias, contaminações e hibridismos na arte contemporânea. In: Arte. Anais do V Encontro Nacional e II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. v. I. Londrina: 2015. p.424-434. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/wp-content/uploads/1.-ARTE-Anais-do-V-ENEIMAGEM-II-EIEIMAGEM-Vol.-1.pdf>. Acesso em 15 abr. 2017.

ZAMBONI, Silvio. A pesquisa em arte:um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 1998.