

Entre a crítica de arte e jornalismo: cronologias, fissuras conceituais e negociações**Entre la crítica de arte y el periodismo: cronologías, fisuras conceptuales y negociaciones****Between art criticism and journalism: chronologies, conceptual fissures and negotiations**Walter Arcela¹

Universidade Federal da Paraíba

Resumo: O presente artigo estabelece uma cronologia associativa do jornalismo empregado em revistas e periódicos, com a prática textual da crítica de arte, analisando os entrecruzamentos, tensões e negociações entre essas instâncias profissionais. No tópico 1, intitulado “Jornalismo especializado”, é abordado o percurso que o meio de comunicação revista traçou até culminar em suas configurações atuais, voltadas para o cultivo de públicos específicos. No tópico 2, discuto a formação profissional do crítico de arte em paralelo à formação jornalística interdisciplinar, além dos entremeios difusos dessa capacitação. Em “Limitações inerentes à crítica enquanto jornalismo cultural”, tópico 3 deste trabalho, estabeleço tensões que estão situadas a partir de como o ideário jornalístico conceitua a atividade crítica e como o campo especializado das Artes Visuais empreendeu práticas dissidentes ao fazer uso do gênero.

Palavras-chave: jornalismo cultural; crítica de arte; arte contemporânea

Resumen: Este artículo establece una cronología asociativa del periodismo utilizado en revistas y periódicos, con la práctica textual de la crítica de arte, analizando las intersecciones, tensiones y negociaciones entre estos cuerpos profesionales. En el tema 1, “Periodismo especializado”, se analiza el camino que tomó el medio revisado hasta culminar en sus configuraciones actuales, orientadas a cultivar audiencias específicas. En el tema 2, analizo la formación profesional del crítico de arte, en paralelo a la formación periodística interdisciplinaria, y los entrelazamientos difusos de esta formación. En “Limitaciones inherentes a la crítica como periodismo cultural”, tema 3, establezco tensiones que se sitúan en función de cómo las ideas periodísticas conceptualizan la actividad crítica, y cómo el campo especializado de las Artes Visuales ha emprendido prácticas disidentes al hacer uso del género.

Palabras clave: periodismo cultural; crítica de arte; arte contemporáneo

Abstract: This article establishes an associative chronology of journalism used in magazines and periodicals, with the textual practice of art criticism, analyzing the intersections, tensions and negotiations between these professional bodies. In topic 1, “Specialized Journalism”, the path that the revised media outlet took until culminating in its current configurations, aimed at cultivating specific audiences, is discussed. In topic 2, I discuss the professional training of the art critic, in parallel with interdisciplinary journalistic training, and the diffuse intertwines of this training. In, “Inherent Limitations to Criticism as Cultural Journalism”, topic 3, I establish tensions that are situated based on how journalistic ideas conceptualize critical activity, and how the specialized field of Visual Arts has undertaken dissident practices when making use of the genre.

Keywords: cultural journalism; art criticism; contemporary art

¹ É crítico e curador. Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8885-397X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1874518008476283>. E-mail: arcelawalter@gmail.com.

1 O JORNALISMO ESPECIALIZADO

O meio de comunicação compreendido enquanto *revista* tem sua origem na Alemanha, em 1663, por meio do periódico intitulado *Erbauliche Monaths-Unterredungen*, cuja tradução para o português brasileiro é *Edificantes Discussões Morais*. Segundo Marília Scalzo (2014), esse produto nutria pouca distinção com o formato editorial de um livro, tendo como um dos poucos componentes de diferenciação a compilação de escritos referentes a um mesmo campo do conhecimento, no caso a Teologia, e direcionava-se a um público específico, com uma periodicidade estabelecida. A nova forma de compilações textuais tornou-se referência para outras publicações ao redor do mundo e logo criou escolaS, como o *Journal des Savants* (1665), na França, e o *Giornale dei Litterati* (1668), na Itália. Esses produtos comunicacionais, similares, ainda carregavam consigo, nos títulos que os apresentavam, o nome “jornal”, notação que será alterada somente em 1704, na Inglaterra. A partir de então, o termo “*magazine*” começa a designar os produtos editoriais oriundos da França e da Inglaterra que tivessem como características o interesse em cultivar segmentos sociais específicos e que permitisse um maior aprofundamento de conteúdos (Scalzo, 2014). Segundo Scalzo (2014), no final do século XVIII, a sociedade testemunhou uma efervescência de publicações de revistas que se popularizaram e se tornaram fenômenos de mercado. Ao longo do século XIX, essa esteira de acontecimentos culminou num definitivo estabelecimento do referido produto de comunicação, favorecido pelos avanços nas tecnologias de impressão e pelo aumento nos índices de alfabetização a partir dos assentamentos civilizatórios mínimos dos estados, que conferiam missões de igualdade e inclusão social. Desse modo, também as pautas e costumes de uma nação começam a ser distribuídos de modo mais amplo, cultivando interesses de parcelas maiores da sociedade. A revista era o meio de comunicação propício para tal por ser um instrumento capaz de se difundir para uma grande massa e comportar tiragens maiores a custos mais baixos comparados aos livros.

As veredas de formação desse meio se multiplicaram e se complexificaram ainda no século XIX: foram os avanços técnicos da indústria gráfica e a capilarização social das revistas que renderam o interesse do sistema capitalista, que começa a investir em publicidades e anúncios. Esse sistema deu a tração necessária para embaratecer as publicações, e, conseqüentemente, ampliar o acesso a auditórios mais amplos às custas do estabelecimento de parâmetros, visando sucesso mercadológico.

Existe, na análise proposta por Scalzo (2014), uma origem monotemática na essência das revistas, que se transformaram em referências em seus meios e deram origem às revistas especializadas, ligadas a categorias profissionais ou a temas de interesse técnico. Essa estratégia de segmentação inseriu a produção de revista enquanto produto da indústria cultural (Marques, 2006). Logo, o direcionamento das revistas ao atendimento de públicos específicos atendeu ao que Adorno (1994, p. 92-93) já pressupunha em seus primeiros escritos sobre indústria cultural:

Em todos os seus ramos, fazem-se mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo de massas e que em grande medida determinam esse consumo[...]
As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar (Adorno, 1994, p. 92-93).

O século XIX presenciou as primeiras revistas especializadas no ramo da Literatura e Ciência, Engenharia, Teologia entre outras áreas. Já no século XX, as revistas começaram a operar segundo uma lógica de demonstração de suas singularizações, para, assim, fidelizar o mercado consumidor e os anunciantes. Apesar do avanço na difusão de conhecimentos especializados, em efeito surgiu, nesse momento e segundo pesquisadores, o risco do predomínio de pautas e interesses do conservadorismo político e a reprodução da mercantilização das relações sociais

(Marques, 2006).

A revista *The Spectator*, lançada em 1711, é a produção periódica mais referenciada enquanto gênese do jornalismo cultural. Nascida na cidade de Londres e acompanhando seu processo inicial de modernização urbana, ela discutia a amplitude dos costumes culturais ao dar avaliações julgativas acerca de todos os eventos artísticos locais, das variadas expressões e linguagens. Esse novo modelo de jornalismo se consolidou a partir de consequência das mudanças pré-Revolução Industrial e da herança do pensamento renascentista com seus ideais humanísticos (Piza, 2019). Percebe-se que os escritos dessa revista pretendiam uma miscigenação da escrita e das pautas eruditas com o popular, com vistas a atingir um auditório mais amplo. O sucesso da instituída prática de jornalismo cultural, sobretudo por meio do gênero crítica, se tornou um fenômeno de audiência. O sucesso de alguns críticos, como Samuel Johnson, colunista do *The Spectator*, gerou expectativas em torno dos seus escritos, que eram esperados com fôlego por uma pequena, mas decisiva plateia (Piza, 2019). Essa popularização de ideias sobre sociedade e cultura foram decisivas para a fundamentação de marcos sociais definidores da política nacional europeia, e, ainda segundo Piza (2019), foi essa amplificação do debate cultural que catalisou a revolução francesa.

Com o desdobramento do jornalismo cultural e da tendência à especialização que tomava forma nas revistas daquele contexto, apareceram, entre 1850 e 1860, cerca de 30 periódicos especializados em Artes Visuais, além da cobertura de destaque dada aos salões de arte franceses¹ nas revistas de cultura, como a *Revue des Deux Mondes* (Cauquelin, 2005). Na França do século XIX, o Estado, que anteriormente era a única instância validadora da produção cultural, se desvinculou da organização dos tradicionais salões de arte responsáveis por avaliar as produções artísticas, favorecendo, neste vácuo, o surgimento de outros agentes legitimadores, como a do crítico de arte, figura central das revistas especializadas em arte e cultura, que emergiram, muitas vezes, à margem das academias de Belas Artes, e, em determinados momentos, até mesmo em oposição à elas.

Apesar de ter sua origem situada no século XVIII, em que críticos literários propagavam análises sobre arte e estética, foi somente no século XX que a crítica e arte generalista cedeu lugar à escrita especializada, por meio da qual critérios avaliativos do campo artístico começaram a ser manejados em prol de exercícios judicativos, o que gerou, dessa forma, uma visibilidade e imprescindibilidade ao papel do crítico de arte, agente que contribuiu para um novo léxico e dinâmicas dos processos de legitimação dos pares que compõem esse campo, sejam estes artistas ou instituições (Marcondes dos Santos, 2019). Esse cenário só foi possível, segundo Marcondes dos Santos (2019), devido à concessão dada a esses profissionais nos periódicos especializados da época, amplificando o alcance dessas questões para audiências maiores.

Já no Brasil, as revistas de cultura chegaram juntamente à Corte Portuguesa, no início do século XIX (Baptista; Abreu, 2010). A primeira delas se chamou As Variedades ou Ensaios de Literatura e abordava:

[...] discursos sobre costumes e virtudes sociais, algumas novelas de escolhido gosto e moral, extratos de história antiga e moderna, nacional ou estrangeira, resumo de viagens, pedaços de autores clássicos portugueses – quer em prosa, quer em verso – cuja leitura tenda a formar gosto e pureza na linguagem, algumas anedotas e artigos que tenham relação com os estudos científicos propriamente ditos e que possam habilitar os leitores a fazer-lhes sentir importância das novas descobertas filosóficas (Scalzo, 2014, p. 27).

As revistas especializadas em Artes Visuais só surgiram no século XX, como um sintoma no processo de modernização do sistema da arte no Brasil. Foi editada em 1966, no Rio de Janeiro, a primeira revista voltada totalmente para Artes Visuais: a Gam Galeria de Arte

Moderna. No ano seguinte, foi lançada, em São Paulo, a revista *Mirante das Artes*, dirigida por Pietro Maria Bardi, época em que era dono da galeria *Mirante das Artes*.

Um outro dado histórico do processo de fermentação da crítica, na década de 1960, encontra-se no papel que outro meio de comunicação, o jornal, dava como condição. Nesse período, eram comuns, nos jornais de grande circulação, colunas de arte quase diárias, além da publicação ocasional de artigos e ensaios mais aprofundados (Bulhões, 2014):

O Jornal do Brasil por exemplo tinha Harry Laus, O Globo, Vera Pacheco Jordão, A Folha de São Paulo tinha José Geraldo Vieira e Ivo Zanini. Encontravam-se também, em todos os jornais artigos de especialistas como Aracy de Amaral, Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, Clarival Valadares. O Estado de São Paulo não contava com colunista fixo, mas apresentava regularmente artigos assinados por críticos como Aracy de Amaral e Geraldo Ferraz. Nas colunas de arte dos jornais eram divulgadas as mostras e principalmente as bienais e os salões. Como havia críticos especializados escrevendo, além de informar sobre os eventos de destaque, essas colunas atuavam também na formação do público (Bulhões, 2014, p. 28).

Essa situação de fortalecimento das instâncias de difusão, características do período demodernização cultural, estava em consonância com o panorama geral do consumo de bens culturais empreendidos pelo governo brasileiro, na tentativa de desenvolver o país². Como resultado, os críticos de arte passaram a ocupar um papel determinante para a definição dos caminhos a serem seguidos no universo das Artes Visuais (Oguibe, 2004 *apud* Marcondes dos Santos, 2019) e na legitimação de pares. Esse cenário delineado até aqui, de meados do século XVIII até primeira metade do século XX, alterou as estruturas e as regras do sistema artístico, que agora vislumbra a atuação de um novo agente avalizador de práticas artísticas. O *ethos* vocacional da atividade, bem como suas ferramentas e critérios de análise, mudam radicalmente a partir do advento do que conhecemos hoje como *arte contemporânea*.

2 O PAPEL DO CRÍTICO

Era comum, na prática da crítica, estabelecer vínculos fortes e afetivos com movimentos e tendências estéticas. Guillaume Apollinaire, por exemplo, emprestava seu já instituído local de intelectual para apoiar os amigos cubistas, e sugerir rumos para alguns deles. Cauquelin (2005) observa que o circuito de afetos era determinante na escolha ideológica dos objetos da crítica, pois os pintores que recebiam elogios eram, em geral, também amigos dos críticos, pois expunham e estudavam juntos e frequentavam os ateliês uns dos outros.

No período final do modernismo brasileiro, em que a crítica presenciava um local de prestígio, críticos influenciavam tendências e atuavam em inserções ativas no circuito. Sobre isso, podemos citar o papel que o crítico Frederico de Moraes empreendeu nos anos 1960, ao organizar exposições e sistematizar aspectos da arte brasileira. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar também ocuparam locais de centralidade ao fomentar e dar corpo teórico aos movimentos concretos e neoconcretos brasileiros, além de se inserirem, eles mesmos, na história da arte. O mero local de espectador, inserido passivamente no circuito, possibilita, agora, o papel proativo do crítico. Essa possibilidade perdura latente até hoje nos modos de manusear a crítica de arte, como demonstrado no depoimento da editora-chefe da Revista Select, Paula Alzugaray (2017

apud Silva, 2017, p. 99)²: “Fui artista e eu sou curadora, inclusive, então o meu repertório [...] eu falo com todos. Eu transito na área, não como jornalista, mas como a gente mesmo, como parte do sistema”.

É importante entender que, diante da nova complexificação do campo da arte, com a colocação de novos agentes e linhas de força – que, por vezes, representavam ideologias antagônicas –, os críticos vão se movimentar como cartógrafos nesses emaranhados, retendo materiais de reflexão a partir dos próprios movimentos do desejo (Rolnik, 2011), e, invariavelmente, sendo requisitados a afirmações de posição – ou as evidenciando, ainda que tacitamente, a partir das suas correlações e escolhas.

A existência de artistas independentes obriga o crítico a escolher seu campo, a firmar suas posições. Seus julgamentos de valor não mais dirão respeito apenas a escolha pelo pintor deste ou daquele tema, e ao tratamento mais ou menos sucedido que ele deu à obra, mas estarão relacionados a sua escolha ideológica (Cauquelin, 2005, p. 40).

Para a autora, o profissional da crítica corre riscos dessa forma. Terry Barrett (2014) também ressalta o aspecto político ao afirmar que as críticas produzidas nos EUA a partir dos anos 1950 tinham ideologias latentes e, por vezes, antagônicas, reflexo de princípios e pressupostos da política. De acordo com o autor, “[...] the New Criterion se coloca como de direita, e October se considera como de esquerda. Uma pessoa provavelmente escreveria para um ou para o outro, não para ambas publicações” (Barrett, 2014, p. 10). Os posicionamentos ideológicos de um crítico se manifestam a partir do momento primeiro sobre o qual se escolheu debruçar-se criticamente. Se nenhuma crítica pode ser considerada neutra, assim, o crítico, ainda que de forma tácita, oferece programas estéticos interseccionados com os projetos políticos que convencionou difundir.

Sobre a formação do crítico de arte, esta é invariavelmente interdisciplinar, sobretudo tendo em vistas o caráter multicampi da própria arte com seus processos de apropriação simbólica ou processual de conhecimentos e técnicas advindas dos mais diversos locais do saber. Como cartógrafo, ele retém materiais de diversas procedências como subsídios das suas reflexões, tornando difícil supor e antever uma formação convergente aos críticos. Na própria gênese da atividade, esse papel foi ocupado por profissionais de outras áreas, como escritores, jornalistas e até mesmo romancistas. Camila Régis, jornalista setorial de artes da Revista Piauí, explica as origens da sua formação:

Eu fiz alguns cursos relacionados a isso. Eu fiz o curso da Bienal, fiz um curso muito interessante na Unicamp e aqui em São Paulo tem um circuito em que essas informações circulam. Pessoas dão palestras, aulas livres, que é uma vez por dia. Durante um bom tempo eu frequentei isso, mas atualmente é leitura, a carga de leitura. Se você quer falar sobre um assunto, você tem que saber de onde ele vem (Régis, 2017 *apud* Silva, 2017, p. 96).

Consolidada por meio de uma capacitação difusa, a formação especializada do crítico, posto ocupado, outrora, pelos “homens das letras”, portadores de saberes humanistas gerais, é fruto da divisão do trabalho intelectual inerente à modernização social, processo datado no Brasil do pós-guerra ocorrido, em larga escala, pela emergência de novo repertório conceitual voltado para aspectos formais da obra de arte.

² Este depoimento, bem como o de Camila Régis, que consta na página seguinte, foram extraídos da tese de doutorado intitulada *Percepções de profissionais do jornalismo cultural sobre ethos jornalístico e mediação das Artes Visuais*, tese esta de autoria de Luciano Alfonso da Silva (2017) e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

3 LIMITAÇÕES INERENTES À CRÍTICA ENQUANTO JORNALISMO CULTURAL

A crítica de arte da modernidade constitui o objeto artístico a partir do seu conteúdo simbólico, encerrado e descontextualizado do meio social em que está inserido. Isso se dá, em grande parte, pelas teorias modernistas da autonomia da obra de arte, noções estas colocadas pelo crítico de arte Clement Greenberg, as quais isolam o objeto artístico de referências exógenas e “extrapictóricas” para um entendimento da arte como autônoma, de uma pureza total (Cauquelin, 2005).

Se, por si só, essa noção já constituiria uma limitação no alcance dos significados possíveis de uma obra de arte, pois interdita, nela, componentes processuais e contextuais que só vieram a ser proeminentes no programa da arte contemporânea, o mapeamento das produções acadêmicas consultadas neste artigo convergem no entendimento de que uma das funções basilares da crítica de arte é seu papel *moderador*. Assim sendo, é salutar tensionar quais as implicações contidas nesse intermédio que, em primeiro lugar, constrói, enquanto um sistema perito (Cavalcanti, 2017), uma posição hierárquica da crítica sobre sua audiência, atribuindo formas reguladoras entre a sociedade e os fatos culturais (Cavalcanti, 2017). Prenhe de valores intrínsecos ao sistema cultural do seu tempo, o jornalismo, ao se dedicar à crítica, coloca-se como instrumento de reprocessamento dos códigos artísticos a fim de torná-los mais próximos a um auditório mais amplo, utilizando índices valorativos socialmente estabelecidos, ainda que eventualmentemoldáveis de acordo com interesses políticos e editoriais.

Apesar de ter como pilares históricos os vieses do racionalismo ocidental em sua postura organizativa, descritiva ou analítica, a crítica é praticada dentro de uma pluralidade de formas divergentes e até mesmo nutrida por valores antagônicos entre si. A ideia que cada crítico atribui à *razão crítica* pode se diferenciar entre dois pólos principais: os que acreditam na escrita crítica como ferramenta de elucidação e aproximação dos leitores da obra, em que se incluem, por exemplo Lucy Lippard e Harry Broudy, e outros que defendem a complexidade da escrita sobre arte como fruto da dificuldade do próprio objeto que aborda, como já afirmaram Paulo Sérgio Duarte e Gilbert-Rolf.

Considerando as condições fornecidas pela imprensa brasileira nos anos 1950, como já mencionado anteriormente, seu espaço de acontecimento ou fermentação foi certamente atravessado por valores editoriais e empresariais relacionados às rotinas produtivas da prática jornalística. Alguns autores, inclusive, vão entender “[...] a crítica de arte enquanto um fenômeno do jornalismo cultural” (Farias, 2012, p. 15). Essa relação do jornalismo com a crítica de arte direcionaria o profissional ensejador do gênero a seguir um quadro de valores e metodologias técnicas definidas, intrinsecamente relacionadas à atividade jornalística, até mais do que as noções conceituais do campo artístico. Essas noções ficam explícitas, por exemplo, na receita fornecida por Daniel Piza (2019, p. 70) para a elaboração de críticas:

Mas o que deve ter um bom texto crítico? Primeiro, todas as características de um bom texto jornalístico: clareza, coerência, agilidade. Segundo, deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo sua história em linhas gerais, quem é o autor etc. Terceiro, deve analisar a obra de modo sintético, mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos evitando o tom de “balanço contábil” ou a mera atribuição de adjetivos. Até aqui, tem-se uma boa resenha. Mas há um quarto requisito, mais comum nos grandes críticos, que é a capacidade de ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor e intérprete do mundo (Piza, 2019, p. 70).

Nota-se, em Piza (2019), a incorporação do ideário jornalístico enquanto ferramenta metodológica para compor a estrutura textual da crítica, tendo como objetivo uma elucidação

do objeto analisado. Em função da produção permanente de sentidos de atualidade, requisita-se a *agilidade*, tensionada entre a velocidade da produção jornalística e o movimento da realidade a que se refere. Essa natureza noticiosa, objetiva e imparcial, em sua temporalidade veloz, retiram do texto jornalístico a possibilidade de produzir uma carga simbólica ou de experiências estéticas. A *análise sintética* e a *clareza* estão intimamente relacionadas às finalidades de exercício de função pública e oferecimento do presente social, fruto das necessidades empresariais do jornalismo (Cavalcanti, 2017).

O quarto requisito felizmente expande os limites ao possibilitar o posicionamento da arte enquanto fenômeno teórico autônomo e situar as relações com os processos históricos em que se inserem. Se, por um lado, a formulação metodológica proposta pela literatura do campo jornalismo, em torno do gênero crítica, esteve emaranhada de valores adotados nesta própria área, compartimentando esse espaço de saber, a produção conceitual vista a partir das Artes Visuais vão dilatar pressupostos ao fomentar outras práticas, mais alargadas e menos cartesianas. A prática do jornalismo cultural seria o segmento do jornalismo responsável pela cobertura da produção e da circulação de bens culturais na sociedade, em que os textos veiculados nesse setor profissional podem ser compreendidos como informativos. Neste sentido, ele se distingue da razão crítica orientada em prol não apenas da divulgação de uma agenda cultural, mas mobilizadora de uma gama de conceitos utilizados para defender linguagens estéticas e tendências estilísticas (Marcondes dos Santos, 2019, p. 89). De maneira recorrente:

Os grandes veículos de comunicação preferem na maioria das vezes utilizar um jargão jornalístico formado por uma conceituação funcional ou operacional, desvalorizando o pensamento conceitual não funcional ou crítico isto é aquele que consegue perceber os elementos que compõem um objeto ou um fato e suas contradições [...] (Marques, 2006, p. 44).

Prosseguindo com essas distinções, os conceitos jornalísticos de objetividade e universalidade são insolúveis à noção de entendimento estético, considerando o “[...] tipo de vivência com arte [que ratifica o] empoderamento do espectador como especta-ator” (Villa, 2018, p. 121), bem como o caráter fugidivo dos elementos emancipatórios que Adorno identificou na obra de arte (Maciel, 2011). Ademais, mesmo autores do jornalismo – como Michael Schudson (1978) e Gaye Tuchman (1993) – problematizaram a objetividade como negação da subjetividade, instância fenomenológica na qual a afetação do objeto artístico acontece. Ao interditar as instâncias afetivas potencialmente desencadeáveis pelo objeto-arte, a crítica orientada segundo métodos jornalísticos reduziria sua forma à informação, situação desfavorável à solicitação de destrinchamento amplo dos fatos sociais que a envolvem. O próprio Piza (2019) classifica como “populista” a abordagem simplificadora em detrimento da adoção de léxico especializado para avaliação de determinados objetos artísticos, sobretudo em razão de atender um público generalizado, e avisa que, nesse gesto, a imprensa corre o risco de banalização, tendo concepções de público enquanto premissa avaliativa. Assim, a mediação cultural “[...] acaba sendo encarada, na maioria das vezes, como um processo simplório de tradução” (Moraes, 2021 *apud* Hoff, 2013, p. 71).

A negação do estatuto informativo, factualizado, ou autônomo do objeto artístico com relação ao seu contexto de acontecimento público, suscitou ações contrafluxos em setores da crítica especializada em Artes Visuais que começaram a entender que o juízo não é necessário para confirmar o estabelecido ou os dados objetivos, mas, sim, para potencializar o desconhecido e provocar sentidos em construção (Osório, 2005). Ao abordar a noção de mediação cultural, entendida aqui como componente funcional da crítica, Monica Hoff (2013, p. 70), por sua vez, situa a mediação como um conjunto de estratégias autorais que compõem “[...] um campo

de experimentação, criação e transformação por excelência” que visa assumir a sua existência como ponto de partida para a construção de um debate. Em perspectiva semelhante a esse ponto de vista, é possível esperar que “[...] o maior desafio da mediação cultural é o de provocar uma experiência” (Martins, 2006 *apud* Moraes; Silva, 2021, p. 141). A importância da ferramenta conceitual pode gerar um entendimento mais profundo e radical sobre concepções políticas, sociais, econômica, e artísticas ou gerar a alienação das mesmas questões (Marcuse, 1982 *apud* Marques, 2006).

Um dos casos exemplares na reformulação crítica da história das Artes Visuais brasileira foi quando Frederico Moraes (1975) propôs que a crítica atue enquanto atividade transformadora, ao invés da crítica judicativa supostamente baseada em critérios universais de um percurso historiográfico. Acerca disso, Moraes (1975, p. 48) fundamenta sua proposta ao retornar a Baudelaire, personagem basilar da crítica moderna de arte, ao citar, nas palavras do pensador: “[...] eu creio sinceramente que a melhor crítica é aquela divertida e poética, não está fria sobre o pretexto de tudo explicar [...]”. O que Moraes (1975) propõe é que o crítico da arte se coloque de modo a conferir sua necessidade não mais em unicamente avaliar produções artísticas, utilizando-se de instituições que lhe permitam a palavra. Ele agora opera concentrado em acompanhar o processo de criação lado a lado com o artista, e não somente mirando interpretar o resultado do objeto final. Nessa esteira, Olivia Mindêlo (2015, p. 11) prega:

Concordo com Lisbeth Rebollo quando ela diz que a luz além da inteligência, importa no ato crítico (e essa importância é fundamental) o sentimento, a sensibilidade, a fé - uma ética. Criticar na arte deve ser algo diferente de emitir juízo de valor, pois a criação artística costuma mostrar um campo de visão muito mais amplo e evoluído. A crítica de arte pode ser como o seu objeto de análise: uma ação política libertadora em qualquer terreno de aridez (Mindêlo, 2015, p. 11).

4 A SITUAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Nos anos 1990, no Brasil e no mundo, há a percepção de arrefecimento da crítica de arte nos jornais e nos periódicos especializados de grande circulação (Marcondes dos Santos, 2019). Hoje, a crítica se manifesta na atividade docente das universidades, nas edições de catálogos e livros e no trabalho de curadoria das exposições muito mais que na imprensa cotidiana (Duarte, 2004). A figura do curador de arte remonta à atuação de Walter Zanini durante a década de 1980, ao idealizar novas formas de articular exposições. O curador surge enquanto um sintoma da sofisticação e da profissionalização do circuito artístico, em que os profissionais especializados vão inter-atuar cada vez menos nos canais da imprensa. Com a abertura de programas de graduação e pós-graduação voltados para investigação poética, os artistas assumiram o local de fala e teorizaram sobre suas próprias produções, estabelecendo relações híbridas entre história pessoal dentro de escrituras que, anteriormente, eram regidas por meio de técnicas textuais convencionais.

Muito embora o encolhimento da crítica apareça como a tônica da sua condição atual, “[...] onde há arte, há crítica” (Mindêlo, 2015, p. 11) e ela permanece viva em novos desdobramentos contemporâneos (Osório, 2005), ainda que essa situação carregue, consigo, problemáticas inegáveis por conta restrição de alcance que:

[...] este ambiente fechado que circula boa parte dos textos sobre arte suscita com frequência um palavrório insípido, um jargão forjado recentemente que sequestra seus termos de um certodeslumbramento diante da fenomenologia, e o leitor, mesmo leigo, percebe a inadequação entre o texto crítico e o objeto da sua análise: a própria obra de arte (Duarte, 2004, p. 164).

A transição da arte moderna para a contemporânea é um período de desordem informativa, de entropia estética, em que a ausência de direção narrativa única estabilizou-se como norma (Sá, 2018). E se a arte muda, a crítica de arte igualmente muda e “[...] a realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (Cauquelin, 2005, p. 81). Acerca disso, Cauquelin (2005) também postula que a mudança da arte moderna para a contemporânea corresponde à passagem do regime de consumo para o regime de comunicação – uma transformação que acompanha outras de cunho social e econômico, sobretudo associadas à ênfase cada vez maior dada à comunicação.

Esse paradigma instaura novas dinâmicas no campo artístico e na circulação afirmativa dessas linguagens de modo a fissurar o *modus operandi* em que funcionava a crítica dentro do ambiente do impresso. Com as novas tecnologias multimídias, o gênero da crítica toma o *status* de artefato híbrido por meio de transmissões textuais ocorridas em espaços de comunicação entre informação e o entretenimento formando uma prática interforma. Anna de Cavalcanti (2017, p. 45) considera vulnerabilidades ao jornalismo cultural e seus afluentes, como a crítica e nesse cenário digitalizado, ao supor que o “[...] espaço exíguo destinado ao gênero esteja gradualmente desaparecendo e subsumindo ao tempo hegemônico do jornalismo digital”.

Em consonância com a temporalidade ligeira da internet, novas plataformas de comunicação como os *podcasts*, os *reels*, os *tiktoks* etc. têm sido amplamente empregadas na cobertura de acontecimentos artísticos, seja por conglomerados de mídia, seja por instituições ou produções independentes; além disso, ainda que esses espaços atendam à lógica do entretenimento, eles herdam as referências a uma lógica que gira em torno de uma apreciação estética. Por outro lado, a pluralidade de acessos a locais de fala combatem o *apartheid* cultural percebido por estudiosos do jornalismo cultural, que, por sua vez, esteve à revelia de uma demanda enfática de expressões periféricas e historicamente excluídas do setor “letrado”.

Nesse novo campo artístico entrosado à sociedade da comunicação, podemos citar os memes (entidades de informação digital passível de ser propagada em escala global via redes sociais, normalmente dotadas de humor ou ironia) e demais linguagens visuais das mídias sociais como elementos construtores de narrativas contemporâneas. Nos espaços institucionalizados, como museus e galeria de arte, a arte é um objeto sacralizado; entretanto, na sociedade da comunicação, os memes, por exemplo, operam uma releitura crítica, permitindo a apropriação e a criação de novos significados sem desmerecer o *status* artístico e o entendimento da obra de arte em seu contexto histórico. Esse novo cenário demonstrado implica novas técnicas, negociações e abordagens ao pensar o estatuto contemporâneo da crítica dentro das novas movimentações nas quais ela se delineia.

Referências

ADORNO, T. W. *Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

BAPTISTA, Í. C. Q.; ABREU, K. C. K. *A história das revistas no Brasil: um olhar sobre o segmentado mercado editorial*. [S. l.]: Editora LABCOM, 2010.

BARRETT, T. *A crítica de arte, como entender o contemporâneo*. 3. ed. [S. l.]: Editora AMGH, 2014.

BULHÕES, M. A. *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.

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

CAVALCANTI, A. de C. Apontamentos sobre as definições de jornalismo cultural nos anais da SBPjor: 10 Anos de análise sobre a mediação da cultura. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 14, n. 2, p. 36-48, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-6924.2017v14n2p36>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2017v14n2p36>. Acesso em: 19 nov. 2024.

DUARTE, P. S. *Trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

FARIAS, R. F. L. *A construção da crítica de arte no jornalismo impresso brasileiro*. 2012. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Centro de Ciências Exatas, Artes e Humanidades, Universidade Católica de Santos, São Paulo, 2012.

HOFF, M. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está. *Revista Eletrônica Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 69-87, 2013.

MACIEL, L. C. *Arte e emancipação em Theodor W. Adorno*. 2011. 150 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/download/172/179/515?inline=1>. Acesso em: 19 nov. 2024.

MARCONDES DOS SANTOS, G. Aspectos da crítica sobre jovens artistas nas páginas do Jornal do Brasil (1950-2000). *Teoria e Cultura*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 87-101, 2019. DOI: <https://doi.org/10.34019/2318-101X.2019.v14.26006>. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/26006>. Acesso em: 19 nov. 2024.

MARQUES, F. C. Uma reflexão sobre a espetacularização da imprensa. In: COELHO, C. N. P.; CASTRO, V. J. de (org.). *Comunicação e sociedade do espetáculo*. São Paulo: Editora Paulus, 2006.

MINDÊLO, O. Crítica, arte e ação política: olhares em Pernambuco. *Revista Segunda Pessoa*, Recife, v. 5, n. 1, p. 11, 2015.

MORAES, G.; SILVA, M. B. *Entre curadoria e mediação cultural: a partir da exposição propágulo: fotografia e identidade*. Recife: [s. n.], 2021.

MORAIS, F. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

OSÓRIO, L. C. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

PIZA, D. *Jornalismo cultural*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

SÁ, J. V. Margens da arte contemporânea: um estudo de caso em Inhotim (Minas Gerais). *Simbiótica*, Vitória, v. 5, n. 1, p. 130-146, 2018. DOI: <https://doi.org/10.47456/simbitica.v5i1.20505>. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/20505>. Acesso em: 19 nov. 2024.

SCALZO, M. *Jornalismo de revista*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

SCHUDSON, M. *Descobrindo a notícia*. Uma história social dos jornais nos Estados Unidos. Petrópolis: Vozes, 1978.

SILVA, L. A. da. *Percepções de profissionais do jornalismo cultural sobre ethos jornalístico e mediação das Artes Visuais*. 2017. 156 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/159118>. Acesso em: 19 nov. 2024.

TUCHMAN, G. *Making news: a study in the construction of reality*. New York: The Free Press, 1993.

VILLA, M. Uma ponte não é uma ponte até que alguém a atravesse. Reflexões sobre a arte contemporânea e diálogos educativos *In*: CERVETTO, R.; LÓPEZ, M. A. (org.). *Agite antes de usar*. São Paulo: Sesc, 2018. p. 110-122.

Data de recebimento: 25/09/2024

Data de aceite: 15/03/2025