

o[s] tempo[s] do[s] medi@

ESTUDOS DO SÉCULO

XX

número 7 . 2007

Considerações a respeito da crítica de arte e da sua função

Isabel Nogueira

Isabel Nogueira. Doutoranda em Belas-Artes, área de especialização em Ciências da Arte (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), Colaboradora do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra – CEIS20.

A crítica de arte – artes plásticas, cinema, teatro, música, literatura – enquanto disciplina especializada e autónoma¹ tem vindo a desempenhar, ao longo dos tempos, uma importante acção de mediação entre a obra de arte e o seu receptor, devendo constituir-se como uma atitude didáctica, no sentido de contribuir para que a obra de arte se torne mais transparente, tanto mais quanto se pretende chegar ao maior número de indivíduos possível². Por outro lado, a crítica surge também ligada à afirmação da obra e do artista, conferindo-lhe publicamente um sentido legitimador. E, neste domínio, o papel dos *media* tem vindo a ser paulatinamente determinante. Pensemos retrospectivamente, e de modo sucinto, no conceito e função da crítica de arte ao longo dos tempos.

Já na Antiguidade Clássica, a crítica surge no contexto do excepcional florescimento artístico da Grécia dos séculos V-IV a.C. Era necessário fixar a memória do momento artístico, das obras e dos artistas. Por outro lado, impunha-se que as ideias sobre arte e o seu interesse histórico alcançassem maturidade, e a crítica surge quando a regra da arte se materializa num artista ou numa obra. As principais questões que se levantam prendem-se com a imaginação – fantasia, intuição, inspiração –, o prazer estético – conferido pela natureza e pelas obras de arte, distinto do prazer sensual, terreno –, o belo e a *mimesis*.

Platão acreditou na superioridade da poesia e da música relativamente à pintura e à escultura, devido a estas serem miméticas, imitadoras. A arquitectura seria essencialmente utilitária. A arte conduziria ao *entusiasmos*, à loucura, e seria uma imitação da natureza, afastando-se do mundo dos arquétipos, das ideias. Já Aristóteles admitia que a imitação e o reconhecimento do que é imitado faziam parte da aprendizagem. As principais espécies de beleza seriam a ordem, a simetria e o limite, uma vez que para além deste a beleza não seria reconhecível. A beleza seria uma abstracção e estaria supremamente presente nas figuras geométricas, nas cores e nos sons puros³. De facto, os antigos lançaram questões relativas à crítica pertinentes e perspicazes. Aliás, a crítica é um exercício que consiste, fundamentalmente, em examinar uma obra para determinar o seu valor em relação a um fim, por exemplo, Beleza, Verdade, Bem, que são justamente categorias platónicas.

Na Idade Média viveu-se algum retrocesso relativamente à Antiguidade Clássica, no que respeita à caracterização de artistas e de obras de arte. A crítica permaneceu discreta, verificando-se uma certa cristalização do pensamento artístico. O princípio da autonomia da arte está praticamente ausente da Idade Média, constituindo-se a Providência como o centro aglutinador da actividade do homem, portanto, também da arte. Durante este período deparamo-nos essencialmente com esboços de estética mística, tratados de óptica, repertórios iconográficos e prescrições técnicas. Estes escritos davam informações práticas, técnicas, não de cariz conceptual. O grande texto teórico é, de facto, a *Bíblia*. No caso do pensamento português, verificou-se uma junção do pensamento aristotélico (*Poética* - não especificamente sobre arte, mas com noções gerais sobre arte e sobre o que será artisticamente válido) e o Cristianismo. No entanto, o pensamento aristotélico

¹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. 2.ª ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 127.

² Cf. id., *ibid.*, p. 128.

³ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Lisboa, Edições 70, 1998, p. 41-47; CHALUMEAU, Jean Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa, Instituto Piaget, 1997, p. 25-28.

acaba por ser, de certo modo, filtrado pela Igreja. Todavia, o ambiente de exaltação religiosa e mística, de modo anónimo, permitiu uma grande liberdade criativa e fantástica, afastada do cânone clássico mas, por vezes, com manifesta falta de gosto.

O objectivo fundamental dos artistas do Renascimento é o estudo da natureza. Os tratados ocupam-se agora da interpretação da realidade e sugerem normas para a representação dessa mesma realidade. Procura-se já não a interpretação empírica da natureza, tal como acontecera na Antiguidade Clássica, mas a sua interpretação científica. Surgia então o *paragone* – comparação literária das várias artes –, de acordo com o qual se reconhecia a superioridade da pintura e da poesia, particularmente da pintura – devido à superioridade da visão face à audição – relativamente às outras formas artísticas. Léon-Battista Alberti e Leonardo da Vinci superam a teoria de imitação aristotélica a de emanção divina medieval. O artista torna-se numa espécie de deus, que não imita simplesmente a natureza, mas que a recria mediante os princípios da mente humana. O juízo superior da Razão agiria mediante as leis da Beleza e estas leis seriam oriundas de Deus.

A natureza é vista como uma força especial de inspiração artística. Há um paralelismo entre verdade artística e verdade natural. O naturalismo consegue-se pela perspectiva, ou seja, pela verosimilhança⁴. A crítica de arte no Renascimento foi complexa e importante, estabelecendo-se como cânone para a arte do século XVII. Os teóricos debruçaram-se essencialmente sobre a doutrina da interpretação da natureza, sobre as vidas dos artistas, sobre as diferentes maneiras dos artistas e sobre a distinção dos estilos. Na verdade, as obras do Renascimento italiano impuseram ao Ocidente uma linguagem figurativa que predominou até meados do século XIX, concretamente até ao advento do impressionismo.

Na sequência da XXV Sessão do Concílio de Trento (1545-1563) e das disposições artísticas que daí advieram, em relação directa com as coordenadas da Contra-Reforma, surge um novo princípio de gosto, de origem sensual e passional. As obras, em larga medida enquadradas numa estética barroca, possuem um carácter cenográfico e alegre. As várias formas artísticas são actantes como um todo harmónico. Roger de Piles escreve *Apologia de Rubens*. Nesta obra é introduzida a noção de génio – dom recebido à nascença sem o qual não seria possível ser artista, apesar de se imitar os mestres e se dominar a técnica. Defende a cor e a verdade, por oposição ao primado do desenho e do gosto grandioso – preconizado por Nicolas Poussin, no seu *Tratado da arte*. De Piles defende a relatividade das leis. De facto, e mais uma vez, a pintura foi a principal inspiradora dos motivos críticos ao longo do século XVII.

Até ao século XVIII, o Século das Luzes, a questão do gosto cingia-se a categorias imutáveis, directamente relacionadas com um único agrupamento cultural dominante, o qual se encarregava das encomendas das obras aos artistas. O gosto seria universal, embora sofresse a evolução própria do tempo histórico e cultural, e a crítica de arte cingia-se aos tratados de arte e às vidas dos artistas. O aceso debate na França dos finais do século XVII, conhecido como *Querelle des anciens et des modernes*, que envolveu personalidades como Charles Perrault, Nicolas Boileau e Fontenelle, esteve na origem de uma demorada – embora possivelmente galante – reflexão sobre o valor da época em que se desenrolou, sobre a própria modernidade e sobre as questões do gosto, do belo e do

⁴ Ver PANOFKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa, Editorial Presença, s.d.

sublime, além do estabelecimento da dicotomia terminológica “moderno/antigo”. Por outro lado, a *Querelle* trouxe, pela primeira vez, a estética aos dilemas da historicidade⁵, ao mesmo tempo que, na opinião de Luc Ferry, se terá dado o nascimento da crítica de arte, por conseguinte, ainda antes de Denis Diderot⁶, tido como o fundador da crítica de arte moderna.

O século XVIII e as exposições de arte, os *Salons* – exposições oficiais das obras dos membros da Real Academia Francesa de Pintura e Escultura, iniciados em 1667 –, incentivaram a crítica de arte em forma de crónica escrita, ultrapassando a tratadística classicista e as vidas dos artistas⁷. Como escreve Lionello Venturi a este respeito:

Já não se tratava de inserir juízos entre as notícias sobre os artistas e as normas da arte: tratava-se de escrever unicamente para dizer a própria opinião sobre um grupo de obras e de artistas. E como esses artistas eram contemporâneos do crítico, impunha-se o desejo de chegar até aos princípios pela impressão directa da obra, de controlar na obra a verdade dos princípios, de entender a obra no conjunto da personalidade do artista e de entender essa personalidade na variedade dos gostos contemporâneos; impunha-se, em resumo, o desejo de encontrar uma relação entre a síntese da obra de arte e todos os elementos que a constituem⁸.

A pintura instituiu-se como a grande inspiradora dos comentários críticos, que agora possuíam uma componente fundamental à crítica de arte: a actualidade. Só no século XVIII, por conseguinte, a escrita sobre arte toma os desígnios de disciplina crítica⁹.

Denis Diderot contribuiu decisivamente para a emancipação da crítica de arte ao praticá-la directamente em contacto com o evento. Diderot não foi um apreciador do rococó – estilo considerado frívolo e conotado com o gosto aristocrático – mas também não se enquadrava nas rígidas convenções neoclássicas. Nos seus *Salons*, escritos entre 1759 e 1781, assim como na obra *Ensaio sobre a pintura*, publicada em apêndice ao *Salon* de 1765, ou ainda em *Pensamentos filosóficos* (1746), estão presentes as ideias de negação das regras na apreciação da obra de arte, mas também o enaltecimento do sentimento, isto é das *passions*. A psicologia empírica seria o caminho para se apreciar a arte¹⁰. Diderot não teve ideias estéticas propriamente originais, mas foi um excelente descritor de obras de arte, fazendo o leitor apreendê-las e até apreciá-las. Aliás, Venturi chama a atenção para o facto de a preparação teórica de Diderot ser consideravelmente limitada, aparentando-se mais a um jornalista do que a um filósofo¹¹.

Na opinião de Diderot, a imaginação estaria na base da arte e da crítica de arte. A arte só ultrapassaria a natureza se o artista fosse capaz de transpor o real, de reunir as

⁵ Cf. JAMESON, Fredric – “Aesthetics and politics”. In: FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London, Phaidon Press, 1992, p. 64.

⁶ Cf. FERRY, Luc – *Homio aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Coimbra, Almedina, 2003, p. 39-40.

⁷ Ver a este respeito VASARI, Giorgio – *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*. Torino, Einaudi, 1991. 2 vols. Obra inicialmente ampliada e revista em 1568.

⁸ VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 139.

⁹ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 127.

¹⁰ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 136; CHALUMEAU, Jean-Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. *Op. cit.*, p. 52-53.

¹¹ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 142-143.

qualidades mais belas da natureza. Quanto à razão, esta permitiria discutir os sentimentos do crítico ao mesmo tempo que apelaria ao bom senso, permitindo conquistar a realidade e renovar a vida social. Em todo o juízo de gosto estariam reunidas as experiências anteriores. O gosto seria, portanto, objectivo, porque se basearia num conjunto de experiências individuais, ao mesmo tempo que seria subjectivo, uma vez que assentava no sentimento do sujeito. A arte apresentava-se com uma função educadora e moral, por conseguinte, o juízo estético estaria ligado ao juízo moral. Os escritos dos *Salons* permitiam não só aferir as opiniões dos críticos, mas também as próprias condições da arte do momento e os prognósticos sobre as tendências do gosto. De um modo diferente dos seus contemporâneos Joachim Winckelmann e Raphaël Mengs, Diderot não via a beleza absoluta, imutável e eterna na estatuária grega, ao mesmo tempo que admirava os antigos como primitivos, não como modernos¹².

Na segunda metade do século XIX vamos encontrar uma certa reflexão e vontade de adequação da crítica ao efervescente contexto artístico que se vivia. Em 1863, Charles Baudelaire publicava em *Le Figaro*, o texto dedicado ao pintor Constantin Guys, dividido em três partes, *O pintor da vida moderna*. E, uma vez referindo-se à modernidade, escrevia:

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. Existiu uma modernidade para cada pintor e o imutável. (...) É sem dúvida excelente estudar os mestres antigos para aprender a pintar, mas se o vosso objectivo for o de compreender o carácter da beleza presente, tal não pode ser senão um exercício supérfluo¹³.

No *Salon* de 1846 tinha definido o romantismo: «Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais actual do belo»¹⁴. O romantismo seria, assim, a arte moderna, o novo, o fugidio.

Quanto à forma da crítica de arte, tendo começado por pretender imitar Diderot, Baudelaire acabaria por ultrapassá-lo. A crítica só faria sentido se fosse apaixonada, política, comprometida, realizada a partir de um ponto de vista único, exclusivo, mas capaz de abrir horizontes. A arte era criação e não devia servir convenções sociais ou culturais, defendendo a ideia de “arte pela arte” – na esteira de Théophile Gautier –, isto é, uma certa consciência de infinito e de transcendência, de primazia da imaginação e do sentimento, afastado de qualquer doutrina ou utilidade¹⁵. Os últimos *Salons* de Baudelaire datam de 1859. O poeta francês procurou estabelecer um contacto entre as ideias e a melhor arte sua contemporânea, advertindo para a importância da comunhão de experiências com os artistas enquanto fonte necessária à intuição crítica. Neste sentido, seria criada uma consciência viva da arte do seu tempo. Revelou-se um grande admirador da obra de Eugene Delacroix, ao passo que parece não ter entendido ou apreciado a obra do seu amigo, Édouard Manet¹⁶.

¹² Cf. id., *ibid.*, p. 144.

¹³ BAUDELAIRE, Charles – *O pintor da vida moderna*. Lisboa, Vega, 2004, 3.ª ed., p. 21-22.

¹⁴ Id. – *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa, Relógio D'Água, 2006, p. 26.

¹⁵ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 239.

¹⁶ Cf. id., *ibid.*, p. 235.

Efectivamente, a pintura impressionista, particularmente a forma das pinceladas rápidas, fragmentadas e contrastantes de Manet, acabaria por ser defendida por Émile Zola. E seria precisamente no *Salon* de 1866, antes, portanto, da primeira exposição dos impressionistas no estúdio do fotógrafo Nadar, em 1874, que Zola define a sua posição face ao realismo:

O termo *realista* nada significa para mim, pois subordino o real ao temperamento. Façam verdadeiro e eu aplaudirei; mas sobretudo façam individual e vivo e eu aplaudirei ainda mais¹⁷.

Devido à indignação dos leitores, Zola não pôde continuar o seu *Salon*. O texto foi reimpresso e dedicado ao seu amigo, Paul Cézanne, muitas vezes considerado o fundador da pintura moderna. A pintura, de facto, nunca mais seria a mesma. Em 1880, Zola reconheceu o valor dos impressionistas mas oficializou a extinção do grupo.

Guillaume Apollinaire, poeta e crítico de arte francês, colaborador do grupo Section d'Or¹⁸, instituiu-se como figura influente na compreensão e aceitação de parte dos movimentos estéticos que predominaram entre os artistas parisienses nos inícios do século XX. Efectivamente, foi um dos primeiros a aclamar Picasso, Matisse e Braque, bem como um dos primeiros defensores do movimento cubista, publicando, em 1913, *Os pintores cubistas*. Apesar de originalmente este texto ter sido escrito para integrar a colecção de textos sobre arte, genericamente denominada *Meditações estéticas*, e não especificamente um livro sobre o cubismo¹⁹, a obra ficaria para a posteridade como um documento apologético, no qual se pode ler o seguinte:

Encaminhamo-nos assim para uma arte completamente nova, que está para a pintura, como a encarámos até aqui, tal como a música está para a literatura. Será a pintura pura, tal como a música é a literatura pura. (...) Os jovens artistas-pintores das escolas radicais têm por finalidade secreta fazer pintura pura. É uma arte plástica completamente nova. Está somente no seu começo e não é ainda tão abstracta como gostaria de ser²⁰.

Apollinaire esteve também ligado ao futurismo, chegando a compor um dos seus manifestos, influenciando ainda a escola surrealista por intermédio de André Breton. Foi o protótipo do crítico que viveu associado a artistas, participando na sua política de acção e nos seus programas, iniciando e conduzindo polémicas, incitando os artistas a levar a sua pesquisa até ao máximo nível intelectual.

Depois dos grandes movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX, também conhecidos por vanguarda histórica, as correntes artísticas sucedem-se com rapidez, além de se mesclarem conceptual, material e criticamente. Neste contexto, torna-se difícil conceber uma estética e uma crítica de arte normativas, sentenciosas.

¹⁷ Ap. id., *ibid.*, p. 243.

¹⁸ Grupo de pintores franceses que trabalharam em associação informal entre 1912 e 1914. O grupo dissipou-se com o começo da I Grande Guerra. Do grupo faziam parte Picabia, Duchamp, Gris, Delaunay, entre outros. Tinham em comum o interesse pelas questões da proporção e da disciplina pictórica, assim como um grande apreço pelo cubismo.

¹⁹ Cf. CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1999, 2.ª ed., p. 222-223.

²⁰ APOLLINAIRE, Guillaume – *Os pintores cubistas*. Lisboa, Alexandria, 2003, p. 15-16.

Segundo vários autores, entre os quais Gillo Dorfles, a crítica tem por base o juízo de gosto, o qual se caracteriza precisamente pelo facto de ser instável, mutável, impossível de determinar com exactidão, sujeito a humores individuais, a preferências, a melindres, sendo, portanto, subjectivo. O juízo de gosto surge intimamente ligado à singularidade do indivíduo, mas também às características da própria colectividade, existindo vários modos de fruição, de “degustação” da obra de arte, cujo significado muda de acordo com as épocas. Como escreve o autor italiano:

O conceito de “gosto” é finalmente o único sobre o qual nos podemos basear para chegar a um imediato e plausível juízo crítico sobre a obra de arte, embora esta especial “faculdade” humana não possa ser avaliada senão empiricamente e considerada essencialmente subjectiva. Tratar-se-á, pois, quase sempre de um juízo que escapará à exactidão e à racionalidade dos juízos científicos.²¹

A experiência estética iniciar-se-á por uma atenção expectante, por uma predisposição, seguindo-se da consciência estética, ou, segundo Gillo Dorfles, a percepção da obra de arte está subordinada a uma dupla componente: espontânea – capacidade sensorial, capacidade de orientação, capacidade de diferenciação, etc. – e especializada – relacionada com o adestramento, com o treino para ver, ouvir, que lhe fornece determinados elementos eruditos²². Mas, de qualquer modo, podemos, na senda de Lionello Venturi, considerar que o juízo é o ponto de chegada da história crítica da arte, levando a que a história e a crítica de arte convirjam no intuito da compreensão da obra de arte, isto é, na elaboração de um juízo acerca dela²³. E o primeiro juízo crítico sobre a obra de arte é implicitamente formado pelo artista ao considerá-la acabada. Ainda nesta senda, é oportuno referir o posicionamento de Susan Sontag que, em 1964, escreveria o conhecido ensaio *Contra a interpretação*, advertindo para a necessidade de na atitude crítica não prevalecer a interpretação – elementos de conteúdo –, no sentido se valorizar a experiência sensorial, isto é, “sentir a luminosidade da coisa em si”²⁴.

Umberto Eco escreveria, em 1962, a *Obra aberta*, que o autor caracterizou como uma mensagem ambígua, plural de significados, que se incorpora num só significante. Seria, pois, importante definir os limites dentro dos quais a obra de arte pode ter o máximo de ambiguidade – estímulos, possibilidades, preconceitos – sem deixar de ser ela/obra, isto é, sem deixar de ser objecto com propriedades estruturais definidas, que marca o ponto de chegada de uma produção e o ponto de partida, que volta a dar vida a uma forma inicial, através de várias perspectivas. A obra de arte aberta implica, portanto, uma colocação em determinada relação fruidora com os seus receptores²⁵.

²¹ DORFLES, Gillo – *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. Lisboa, Livros Horizonte, 2001, 2.ª ed., p. 22.

²² Cf. id., *ibid.*, p. 61-64.

²³ Cf. VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 28.

²⁴ Cf. SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa, Gótica, 2004, p. 27-32.

²⁵ Cf. ECO, Umberto – *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971, 2.ª ed., p. 22-29.



Fotograma do filme *Viagem a Itália*, de Roberto Rossellini, 1953. Imagem publicada em AUMONT, Jacques; MARIE, Michel – *L'analyse des films*. 2^e éd. Paris, Nathan, 2004.

Em síntese, podemos entender a crítica de arte como uma disciplina que tem por objectivo a comparação, interpretação e avaliação das obras de arte, em relação directa com o juízo de gosto. A actividade crítica tem ainda a função de informar e de promover, e, no contexto das sociedades contemporâneas, face à complexidade e rapidez de movimentos, estéticas e discursos, a crítica procura inclusivamente averiguar o que é ou não arte e o modo como esta se insere e se relaciona no sistema geral da cultura e da sociedade. À crítica, e quando se trata de jornalismo profissional, está subjacente um critério de actualidade, se quisermos, também mediático. Este critério poderá não ser aplicável em publicações de especialidade, de carácter mais ensaístico e analítico. A função de ponte entre a arte e a sociedade não se compatibiliza com discursos fechados e obtusos. Nas palavras de Jacques Aumont e Michel Marie:

Um bom crítico é aquele que possui discernimento, que sabe apreciar, graças à sua acuidade sintética, a obra que a posteridade reterá. É também um pedagogo do prazer estético, esforçando-se por partilhar a riqueza da obra com o maior número de pessoas possível²⁶.

Podemos ainda reflectir brevemente sobre as especificidades da crítica. Por exemplo, a crítica externa estabelece a relação da obra (signo) com o seu contexto de produção e recepção, ou seja, com a tecnologia, a política, a economia, a cultura em geral. De facto, a obra de arte é complexa e compósita, já que o objecto artístico não é apenas um fenómeno estético; ele está imbuído de um rede complexa de relações sociais,

²⁶ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel – *L'analyse des films*. Paris, Nathan, 2004, 2.^a ed., p. 9.

económicas, políticas, etc. Por um lado, a arte reflecte o seu tempo, mas, por outro, também pode ir contra o seu próprio tempo. Quanto à chamada crítica interna, esta examina a obra em si mesma²⁷. Podemos ainda pensar na crítica da forma, ou formalista, que remete para a conjugação de elementos físicos, para a crítica do estilo, o signficante, e crítica dos conteúdos, que se debruça sobre o significado, o contexto orgânico de produção da obra. Na realidade, uma interage com a outra²⁸.

O discurso crítico pertence à família dos discursos retóricos, no sentido de não existirem regras objectivas, e de estar subjacente uma certa persuasão, que procura reconstruir emoções estéticas, pontos favoráveis ou desfavoráveis, etc. É, pois, necessário coerência, bom senso, e avaliar todas as circunstâncias favoráveis e desfavoráveis referentes à obra de arte. Apesar de o crítico não ter a única palavra válida sobre determinada obra e não obstante a subjectividade do próprio exercício crítico, a validade de uma crítica – não necessariamente coincidente com a validade da obra de arte a que hipoteticamente se refere – poderá apoiar-se em critérios internos (coerência, não contradição, cuidado estrutural e sistemático, estabelecimento de relações sólidas entre os diversos elementos) e critérios externos, os quais são de teor mais lato e permitem a comparação de várias críticas e de diversos pontos de vista e métodos, inserindo a obra no seu contexto histórico e cultural (função social, estilo, etc.).

A crítica tem uma função primordial no contexto da afirmação e da produção artística, fazendo um balanço do presente e apontando para o futuro, para além de incitar à reflexão sobre a arte e sobre a criação, levando essa reflexão ao próprio criador. A actividade crítica poderá revestir-se de uma certa carga poética e ideológica, ou até lúdica, fazendo um convite ao potencial receptor para fruir a arte, e os *media* são o suporte por excelência para que tal aconteça.

BIBLIOGRAFIA

- APOLLINAIRE, Guillaume – *Os pintores cubistas*. Lisboa, Alexandria, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. 2.ª ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel – *L'analyse des films*. 2.ª ed. Paris, Nathan, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles – *A invenção da modernidade (sobre arte, literatura e música)*. Lisboa, Relógio D'Água, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles – *O pintor da vida moderna*. 3.ª ed. Lisboa, Vega, 2004.
- CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997.
- CHALUMEAU, Jean Luc – *As teorias da arte: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*. Lisboa, Instituto Piaget, 1997.

²⁷ Ver CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa, Edições 70, 1997, p. 9-13.

²⁸ Cf. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e crítica de arte*. *Op. cit.*, p. 143-151.

- CHIPP, Herschel B. [com a colaboração de Peter Selz e Joshua C. Taylor] – *Teorias da arte moderna*. 2.ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- DORFLES, Gillo – *As oscilações do gosto: a arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*. 2.ª ed. Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- ECO, Umberto – *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 2.ª ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- FERRY, Luc – *Homo aestheticus. A invenção do gosto na era democrática*. Coimbra, Almedina, 2003.
- JAMESON, Fredric – “Aesthetics and politics”. In: FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan (ed.) – *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. London, Phaidon Press, 1992.
- PANOFSKY, Erwin – *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa, Editorial Presença, s.d.
- SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa, Gótica, 2004.
- VASARI, Giorgio – *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri*. Torino, Einaudi, 1991. 2 vols.
- VENTURI, Lionello – *História da crítica de arte*. Lisboa, Edições 70, 1998.