

# AD HOC: POR UM BALANÇO PROVISÓRIO DE UMA ATIVIDADE CRÍTICA INTERMITENTE<sup>1</sup>

**Stéphane Huchet**  
**UFMG**

---

<sup>1</sup> Conferência proferida na oitava edição do Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação, Poéticas da Criação, Vitória, em dezembro de 2016.

O convite da Poéticas Visuais me deixou «em pane». Por quê? Por duas razões: 1) tratando-se de poéticas visuais, já faz um certo tempo que sinto sempre mais relutância em escrever textos de crítica de arte. Essa relutância depende, em muitos aspectos, dos problemas inerentes ao segundo ponto: 2) o fato de escrever sobre a crítica em si, de um ponto, portanto, teórico, é um exercício que produz muitas repetições, como se tudo o que já foi escrito e publicado sobre o assunto não adiantasse muito e exigisse que se retomasse sempre o trabalho...

Observamos, ao nosso redor, a boa saúde da crítica de arte. Penso na produção de textos que acompanham as exposições, na sua qualidade razoável ou relativamente convincente, num certo mercado, numa certa institucionalização da fala, da análise ou do comentário. Esse lado é o lado que eu qualificaria de pragmático.

Observamos também como é tênue a fronteira entre a crítica ocasional, circunstancial, e a crítica que toma a si-mesma como objeto de reflexão, isto é, a meta-crítica, com suas eventuais extensões num tipo de discurso mais abrangente e epistêmico, que pode transformar a crítica em «doutrina». Um crítico que encontramos frequentemente em nossos estudos sobre a arte do século XX, Clement Greenberg, oferece um exemplo perfeito da diluição entre pragmatismo e «doutrina» crítica: seu olhar sobre o «Expressionismo Abstrato» sustenta, a partir de um certo entendimento das pinturas, uma «doutrina» crítica, que vai, portanto, além, da mera análise do objeto. É da análise das obras que ele induziu sua teoria da evolução da arte, a teoria da conquista progressiva, por cada disciplina, de sua linguagem pura. Num plano ainda mais apurado de reflexão, o da filosofia, observamos também como o filósofo parte muitas vezes de uma doutrina conceitual pré-existente para analisar as obras. Para o crítico, uma even-

tual «doutrina», como a que Greenberg criou, deveria ser um ponto de chegada, nunca um ponto de partida. Entretanto, sabemos como a condenação da arte «literalista» por Michael Fried no seu famoso ensaio sobre «Arte e Objetividade», em 1967, deve muito a um ponto de vista doutrinal sobre o verdadeiro modernismo. O pendur, o tropismo pela teoria mais generalista é hoje inevitável porque não existem mais obras que possam reter, limitar ou confinar a interpretação dentro de critérios disciplinares. Desde cedo no século XX, as obras envolvem, de maneira implícita, um processo crítico; elas são um pedaço de teorização. Questionar o *medium*, investigar sua natureza, constituiu uma agenda. Passamos depois, por volta de 1960-1970, à crença numa espécie de comportamento performativo da obra e à exigência de aprofundar a experiência do espectador como parte aberta e hipersignificativa da obra. Essa história é bem conhecida e continua a ocupar uma grande parte do ensino em artes. A leitura dos textos, seja de Helio Oiticica ou de Robert Morris – pus esses dois artistas em diálogo num capítulo do meu livro sobre «a plástica exponencial da arte» entre 1900 e 2000<sup>1</sup> – mostra a força dessa agenda na época. Ela suscita ainda um fascínio. Hoje, estamos num período em que predomina a ideia de obras voltadas para o funcionamento cultural e político de certos códigos e signos.

A crítica meta-crítica, isto é, epistemológica, menos circunstancial, e epistêmica, isto é, interessada na inscrição e no diálogo com a cultura do seu tempo, se preocupa daquilo que na sua *Teoria do romance* o filósofo Georg Lukacs chamou de «lugares transcendentais», que estariam na origem de qualquer produção estética. A história desses lugares transcendentais

---

1 HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000)*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

constitui um capítulo rico da história da arte. Já que a arte « age », « vibra », « se projeta », « faz sentido », os lugares ou as instâncias nos quais ela *consiste, insiste e persiste* não são apenas a imagem. A « ação » da arte ocorre também no território discursivo, reflexivo, especulativo, mental e moral.

A introdução ao livro *Art since 1900*, intitulada «Preface: a reader's guide», ao falar, decerto, de *história da arte*, me parece formular os desafios da crítica preocupada com os lugares transcendentais: para os quatro autores, trata-se de «clarificar «the intrinsic structure of the work – not only how it is *made* (in the formalist version of this approach) but also how it *means* (in its structuralist version)»<sup>2</sup>. Além disso, além da questão da significação, trata-se de questionar « how works com to be designated as art and valued as such»<sup>3</sup>. Historiador e crítico têm muito em comum. Entretanto, afirmou em 1973 o artista conceitualista Mel Bochner, «a critic has a 'job', a historian has a 'position'»<sup>4</sup>. Essa afirmação reduz o crítico a uma prestação de serviço circunstancial e atribui ao historiador uma posição epistemologicamente superior.

Qual é o «job» do crítico? Quando é «freelance», ele começa por estabelecer contatos com galerias ou revistas (a possibilidade de escrever num jornal cotidiano sendo a situação mais improvável porque os jornais costumam ter seus críticos patenteados). Quando o contato gera algum vínculo, quando a sorte se apresenta, os convites chegam. Escrever uma crítica para responder a um convite, seja de uma galeria priva-

da, seja de uma instituição pública, costuma determinar um tipo de crítica que qualifiquei, num artigo da revista *Porto Arte*, em 2009, de «crítica de legitimação»<sup>5</sup>. Ela constitui o tipo mais recorrente de crítica. Com efeito, o produto discursivo gerado pela crítica de legitimação não toma o risco de «falar mal» da obra ou da exposição. A moral da história é que está tudo bem. A isso, Mel Bochner aplicou a fórmula de «crítica auto-indulgente», quando o texto não passa de «imitação-homenagem» da obra analisada<sup>6</sup>. . . E não pode ser diferente porque o crítico é pago e serve, queira ou não, os interesses da instituição, do mandatário. Pode servi-la com inteligência, fineza, sutileza, afinco, uma certa ironia controlada, mas o «como» da fala crítica nunca apaga o caráter utilitário de sua finalidade. A presença de uma aparelhagem crítica em qualquer exposição é a coisa mais «natural» do mundo; ela faz parte de um sistema, como dizem, de um mercado; mas ela significa também que toda obra, que toda exposição precisa de sua *legenda*. Ela determina o caráter alegórico do modo de existência da arte contemporânea. Se considerarmos que toda exposição, que toda obra, mas também que toda publicação ou monografia, que propõe ao leitor reproduções fotográficas, constituem uma espécie de imagem, de mega-imagem, o(s) texto(s) discursivo(s) que a(s) acompanha(m) me parece(m) ter uma função de *legenda*, exatamente como a imagem alegórica combinava imagem e legenda escrita<sup>7</sup>.

5 HUCHET, Stéphane. "Partilhas no ambiente da crítica". In: *Porto Arte*, nº27. Nov. 2009. p.76-86.

6 Mel Bochner. "Loc. cit., p.828. Bochner, cuja resenha é consagrada ao agora famoso livro de Lucy Lippard (*The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*) critica o fato de ela ter intitulado o texto de um catálogo de Sol Lewitt de "Imitation-Hommage".

7 Ao escrever isto, posso mencionar aqui meus primeiros passos críticos, não só com a pintura, mas também com as instalações que motivaram minha

2 BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. *Art since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2004, p.12.

3 Ibidem, p.13.

4 BOCHNER, Mel. "Book Review (1973). In: *Theories and documents of contemporary art*. Edited by Kristine Stiles and Peter Selzs). University Press of California. 1996. p.829.

A escrita e a leitura da « palavra » fazem parte do ritual artístico. A « glosa » constitui uma porta de entrada na obra e ela estabelece uma negociação ou uma diplomacia entre a arte e seu público, o crítico sendo um intermediário privilegiado. Interessante observar que Ronaldo Brito, na revista *Malasartes*, em 1975, denuncia uma forma de cooptação: os textos críticos «funcionam como esotéricos apoios publicitários às obras»<sup>8</sup>. O termo «esotérico» não incida um uso diplomático, mas a criação de uma distância com o público. Ela permite afastá-lo, e, em parceria com o artista e a instituição, preserva a singularidade social de todos com relação aos leigos. Na visão de Brito, a crítica é um rito de capela. O esoterismo é apenas uma estratégia para transformar a obra em «objeto de prazer e de consumo»<sup>9</sup>.

O exercício de legitimação não impede a crítica «empática», que desposa seu objeto. Ela exige uma empatia, que não é uma submissão, mas

---

primeira inquietação crítica séria. O marcador foi a nona Documenta, no ano de 1992, que apresentava um grande conjunto de instalações. A partir dessa época, sonhei em escrever uma teoria geral da instalação, mas nunca o fiz, por falta de recursos e por falta de método. Alguns artigos saíram, que me ocuparam de meados dos anos 1990 até minha maior reflexão num livro de ensaios, em 2006, que problematiza o paradigma linguístico e a dimensão alegórica, como se a instalação contivesse um moto, uma legenda implícita (Ler.: HUCHET, Stéphane. "A instalação em situação". In: *Concepções Contemporâneas da Arte*. (Patrícia Franca; Luiz Narário, orgs.). Belo Horizonte: editoraufmg. 2006, p.17-45). A reflexão que empreendi depois sobre as relações entre arte e arquitetura, no livro *Intenções espaciais*, dependeu em parte desse solo histórico-crítico, a espacialização do dispositivo plástico tendo uma relação estreita com o « campo tectônico ». São exemplos do que pode resultar de uma reflexão e de uma escrita que mescla história, crítica e teoria.

8 BRITO, Ronaldo, "Análise do circuito", *Malasartes* (1975). In: *Experiência crítica*, (edição Sueli de Lima), São Paulo: Coisac & Naify, 2005, p.56.  
9 Ibidem, p.57.

um ato de abertura e compartilhamento. Ela pode depender, em muitos casos, da proximidade do crítico com o artista. Mel Bochner considerava que um tal «envolvimento», ao mesmo tempo que garante o caráter autoral da crítica, incorre no risco de gerar «um esforço acrítico»<sup>10</sup>. A necessidade da empatia é evidente. Ela é formadora. Iniciar uma trajetória de crítico é difícil. É preciso saber descrever e ao mesmo tempo superar a mera descrição. Hoje, com a reprodução, a linguagem não precisa mais suprir a ausência da imagem. Mas a crítica precisa alcançar patamares mais exigentes. Uma vez consciente de servir os interesses que motivaram o convite que lhe foi endereçado, o crítico é livre para transformar o contrato numa certa liberdade de uso. A verdadeira crítica não é resenha, nem hagiografia. O que limita o exercício da crítica *ad hoc* é sua circunstancialidade. Exige que o crítico se dispa e adote novos pontos de partida. Muitos me dirão que é nisso que reside a beleza da prática crítica: renovar e reinventar-se perante o inédito. Sim. A «intermitência» que o título dessa comunicação menciona deve muito à dificuldade de ter que mudar frequentemente de lugar, de ser empurrado para lugares de interpretação que não correspondem necessariamente ao que mais apreciamos ou sabemos apreciar, de ter que escolher ou fingir uma escolha quando é a indiferença que se impõe... Deve-se reconhecer que o crítico pode, inclusive, experimentar esse desconforto quando aceita escrever sobre uma obra que não o convence. Pudor, afeto e medo de magoar podem levar o crítico a essa situação. Um exemplo.

O livro que publiquei em 2006 sobre o pintor Orlando Castaño<sup>11</sup> foi escrito depois do constrangimento que eu senti perante alguns tra-

---

10 BOCHNER, Mel. "Loc.cit.", p.828.

11 HUCHET, Stéphane. *Orlando Castaño. Situação da pintura*. Belo Horizonte: C/Arte. 2006.

balhos que não me convenciam. Os descobri depois de ter aceitado a encomenda do artista: certas telas me fascinaram, mas descobri de repente alguns aspectos mais antigos da obra que exigiram de mim torções discursivas para mascarar meu desapego. A necessidade de reequilibrar a empatia para com algumas telas e a desafeição para com outras gerou um deslocamento no qual decidi privilegiar uma problematização crítica: tratou-se de responder à seguinte pergunta: que sentido tem a permanência de uma prática artística relativamente tradicional em pleno início do século XXI? O que significa desejar ainda recobrir de pintura superfícies estendidas sobre um chassi? A que «situação da pintura», como diz o subtítulo do livro, remete a prática de Orlando Castaño depois de Frank Stella, Gerhard Richter etc etc? Evitei, assim, de cair na hagiografia e de ter que enfrentar alguns desenhos ou algumas pinturas que envelheceram mal. Preferi relegitimar a prática pictórica, promovendo a beleza de muitas telas num patamar epistemo-crítico. Esse exemplo sublinha a dificuldade do exercício crítico. Tudo isso para afirmar que o exercício da crítica circunstancial, *ad hoc*, e de uma crítica que tenta teorizar uma visão mais geral da arte, mais abrangente, mais transversal, mais panorâmica, mais epistêmica, não se equivalem, mesmo se ambas podem se cruzar.

Na crítica, o cruzamento do *ad hoc* e do *epistémico* é frequente. Existem críticos que permanecem na maior proximidade fenomenológica com a obra, que se recusam a extrapolar, que privilegiam o olho e só o olho. Os conceitualistas criticaram muito essa redução da crítica aos aspectos perceptivos da obra. Hoje o universo artístico no qual todas as regras e todos os enquadramentos tradicionais foram abolidos não permite uma tal restrição de horizonte. Um bom exemplo disso é lista de itens que um pintor ita-

liano estabeleceu no fim dos anos 1990, quando uma revista lhe pediu sua opinião sobre a evolução da arte entre 1969 e 1996? Apontando para uma série de questões, Giorgio Griffa identificou a presença obsessiva do problema da definição da arte e de seu contexto, como se o alargamento das fronteiras tivesse introduzido um medo inconsciente de perda de identidade.

A introdução de memórias pertencendo a outras disciplinas, artesanais, industriais, filosóficas, matemáticas etc., antigas ou muito modernas, como se a arte reafirmasse que a definição de seu próprio contexto não é um jogo artificial de salão, mas uma imersão no seio da humanidade e de sua história.

A recusa de conceber os materiais como meios brutos que manejamos, o que suscita um outro tipo de manipulação, sua valorização com todos os valores e lembranças vindos de sua relação com o homem; é sobre esse ponto que podemos verificar a mais importante inversão, inclusive com relação ao Duchamp.

A perda ou pelo menos a diminuição do interesse pela conservação futura da obra, que não condiciona mais os gestos do autor, como se a arte reencontrasse os ritmos e a criatividade acelerada dos tempos da filosofia oral, que era evidentemente bem pouco preocupada com questões de conservação. A reapropriação dos espaços públicos com fins ligadas à criação em vez da comemoração.

A possibilidade de consumir em tempos breves.<sup>12</sup>

Quem de nós nunca induziu alguma generalidade teórica a partir da particularidade do caso? Quem nunca deduziu o sentido de tal

---

12 "69/96, avant-gardes et fin de siècle", *Art Press*, hors-série n° 17, 1996, p. 58-9.

ou tal trabalho à luz de alguma(s) teoria(s) pré-existente(s)? Quem nunca aproximou tal ou tal trabalho de tal ou tal categoria em vigor no momento da escrita? Quem nunca pré-filtrou ou pré-enquadrou tal ou tal obra com as categorias genéricas na moda? Quem não tem hoje a tentação de relacionar tantas e tantas obras com as categorias predominantes de memória, de montagem, de arquivo, de « sobrevivência » formal, de « imagem crítica », de « política », isto é, com os saberes encontrados nos nomes privilegiados de hoje: Walter Benjamin, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman, Agamben, Danto, Rancière, Canclini, Bauman etc etc? Os trabalhos universitários o mostram constantemente.

O mecanismo de extrapolação ou de tangenciamento pertinente, que faz a crítica adentrar áreas do conhecimento aparentemente externas à arte, pelo menos não centrais, se deve à abertura cognitiva que a arte contemporânea realiza desde mais ou menos cinco décadas, na esteira da arte moderna. Não é mais original dizer que a arte trata e pode tratar de tudo, de toda a realidade, de todos os fenômenos, de qualquer aspecto da vida e da experiência, entrar e fazer imagens de mundos que eram, até pouco tempo atrás, impossíveis, proibidos, escondidos, recalcados, ou, de certa maneira, distanciados por uma barreira de respeitabilidade social. O sexo, por exemplo, nunca foi ausente da arte, mas quando é que ele foi tão assumidamente iconicizado?: no século XX. O «trash», o informe, o grotesco, as zonas escuras, silenciadas e mascaradas do ser nunca foram exatamente ausentes da arte, mas quando é que foram tão assumidamente iconocizados?: no século XX. Esse espectro quase infinito das problemáticas socio-culturais, político-econômicas, físico-metafísicas, etc. não se contenta de justificar o *enciclopédismo da crítica* de arte contemporânea, ele o torna «natural», necessário, inevitável.

No momento em que afirmo o caráter inevitavelmente enciclopédico da crítica, gostaria de lembrar qual é a chave e a matriz de ideias que me acompanharam quando vim ao Brasil. Essa chave é internamente correlacionada à condição enciclopédica da crítica. Para retrazar o caminho, reenvio ao texto que apresentei aos membros do Comitê Brasileiro de História da Arte, em Porto Alegre, em 2002. Sem poder contemplar em trinta minutos o olhar que a antropologia, a sociologia, a filosofia, a história, a crítica, a semiologia etc, pousam sobre a arte, tentei esboçar uma síntese<sup>13</sup> do que o teórico Thierry De Duve escreve, num texto publicado em 1989 – depois de um longo seminário de «teste» de suas ideias no Collège International de Philosophie – sobre as relações dessas disciplinas com o conceito de arte<sup>14</sup>. Se um texto me marcou, é bem o de De Duve, ao qual eu consagrei, durante alguns anos, as quatro primeiras aulas de Teoria da Arte que costumo dar na Escola de Belas Artes da UFMG, desde 1999. A matriz epistemológica é potente e permite adentrar o leque das maneiras de questionar a arte, sua função, seus mecanismos, sua circulação, na sociedade, na cultura e na história. Até hoje, com a predominância da agenda da transdisciplinaridade, nunca encontrei nada mais potente do que a grade epistemológica que De Duve criou há quase trinta anos para iniciar seu sonho de uma teoria total da arte. Precisamos convocar nada menos do que essas disciplinas para entender a riqueza de suas ramificações possíveis. Precisamos convocar nada menos

13 HUCHET, Stéphane. « A história da arte como multiplicidade ». Anais do XXIIº Colóquio do Comitê brasileiro de História da Arte. (cd rom). Porto Alegre: PUC/RS. 2002. ([www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto05.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto05.pdf)).

14 DE DUVE, Thierry. "L'art était un nom propre". In: *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris: éditions de Minuit. 1989. (p.9-65)

do que essas disciplinas para situar a condição enciclopédica da arte contemporânea, os desafios que ela nos coloca, a complexidade de sua apreensão, a polimorfia de suas estratégias, a polissemia de suas expressões.

Quiça seja o desafio de entender essa condição enciclopédico-transdisciplinar que explica a necessidade de sempre reiniciar a explicação da arte contemporânea. Precisa-se explicar, reexplicar, elaborar e reelaborar sua inteligência. Um exemplo: como «residente», em 2015-2016, no IEAT, Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da UFMG, apresentei a meus parceiros uma proposta baseada na matriz de De Duve. Aquilo que parece a todos nós, artistas, críticos, historiadores, alunos, professores, bastante óbvio – isto é, o aspecto polivalente e transdisciplinar da arte –, deixou meus parceiros dubitativos, um sociólogo confessando, inclusive, que não conseguia enxergar em que a sociologia e a arte poderiam estabelecer relações de interesse recíproco. Confessemos que era ignorar a recorrência do binômio Arte e Vida, Arte e Real, que atravessa o século XX; ignorar tudo o que Bourdieu escreveu sobre o assunto; desperceber como a arte pode ter um impacto social considerável, se mencionarmos apenas o *readymade*, a estética de Warhol, a «escultura social» de Joseph Beuys, a luta feroz de todo regime autoritário contra a liberdade artística etc. etc. Era sobretudo ignorar a importância que tantos artistas deram e dão ao engajamento, à inserção social, ignorar que as utopias modernas almejavam transformar a vida.

A propósito dessa ambição de modestamente transformar a vida e, neste caso, de um trabalho *ad hoc* confrontando-se com uma certa agenda cultural mais global – que se denomina arte ou ação «relacional» –, tomarei o exemplo da artista Nydia Negromonte, que me convidou a escrever no livro que ela consagra a seu traba-

lho entre 2000 e a Bienal de São Paulo do ano 2012. Nydia, radicada em Belo Horizonte, é artista plástica, «plástica» mesmo, porque trabalha a matéria, os objetos, a massa, o volume das instalações. Mas seus dispositivos são também, em certos casos, interativos, «participativos», como se diz, e beiram um ativismo feliz. Plasticidade e ação: tais eram, a meu ver, os elementos de seu trabalho, com um certo privilégio dado à água. A partir disso, sem, contudo, estabelecer um plano prévio, tentei construir um caminho na minha cabeça. Parti da «natureza», da história da «representação» da natureza na arte, sucintamente, intuitivamente, para introduzir progressivamente a poética de Nydia, seu trabalho com os frutos e os legumes, dissolvidos em ações «relacionais» ou embutidos em moldes de argila. A perecibilidade, processo inerente à «natureza», envolve uma manifestação da passagem do tempo, uma memória (uma categoria em voga, como vocês sabem, que continua a fascinar, mesmo se ela se tornou totalmente acadêmica). O trabalho da Nydia envolve a matéria; envolve também um material simbólico ao qual a matéria semiologicamente reelaborada serve de mediação. As ações relacionais de Nydia costumaram requerer a ritualização da fabricação culinária, a matéria das frutas e a materialidade da ação articulando-se à imaterialidade da interação com o público. Reconhecemos aqui um mecanismo que não se encontra tão distante dos conceitos de Crelazer e de Suprassensorial em Hélio Oiticica. O texto que escrevi para Nydia conseguiu realizar algo que me parece desejável num texto de legitimação: poder fazer ressalvas, formular, num *chiaroscuro* discursivo, alguma distância. É assim que a *Casa das Vitaminas*, que constituiu, nos anos 2000, o ápice do relacional interativo em Nydia, me parece fazer eco a procedimentos que já foram sonhados na arte bem antes dela. A observação desse fato me autori-

zou a escrever:

*Nydia investe numa veia que se mostrou criticamente potente nos anos 1970, quando Roberto Pontual escreveu a respeito dos Domingos da Criação que «o artista é o autor de uma estrutura inicial, mas que seu viver ou desabrochar vai depender do nível de participação do público ou do próprio artista. Nessa nova situação, arte atividade, é cada vez menor a distância entre o artista e o público. No fazer criador, todos se confundem».<sup>15</sup> Então, invenção ou reinvenção? Os dois. A época que se autodenominou «pós-moderna» fez da «releitura» uma tática cultural. Aos olhos de um crítico, é evidente que Nydia «revisita» os fundamentos de uma arte «participativa», cujos primórdios brasileiros remontam aos anos 1960. Mas a renovação, hoje, de um ideal similar significa que existe uma demanda social e que o artista se considera capaz de agregar valor mágico ao seu trabalho.<sup>16</sup>*

Essa ressalva se situa na mesma linha que me fez perguntar, numa mesa de comunicações para um dos *Rumos visuais* do Itaú Cultural, em 2005, se o que os curadores apresentavam como novo constituía um real «big-bang» ou se não passava de nova edição de coisas já vistas!... Em casos como esses, o crítico se depara com a necessidade de historicizar a arte que ele analisa, de pô-la numa perspectiva diacrônica, de identificar, eventualmente, suas possíveis raízes na história da linguagem – e é assim que o crítico pode se tornar um desmancha-prazeres, mas eu considero que não se deve confortar ou silenciar o que minha comunicação chamava de

«continuidades simbólicas», para evitar acreditarmos ilusoriamente nos *big bang* que são o mote do mercado-palimpsesto<sup>17</sup>. O crítico, para honrar seu trabalho, não deve consolidar a *doxa*, inclusive a *doxa* bempensante. É o que me propus a fazer recentemente, quando tentei identificar clinicamente o sentido possível do trabalho de um artista como Vik Muniz no filme *Lixo Extraordinário* (2010). Remeto simplesmente à página on-line que o CBHA publicou posteriormente. Seu jogo com a participação, a história da arte e o mito do artista apresenta uma série de desafios críticos<sup>18</sup>. Frente a tal obra, o crítico encontra uma situação fascinante e desconfortável, um jogo movediço que caracteriza toda crítica.

**Stéphane Huchet** - professor titular da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-Doutorado na Université de Haute-Bretagne, doutorado em Histoire et Théorie de l'Art, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Entre suas publicações encontra-se: *Fragments de uma Teoria da Arte* (2012); *A Plástica exponencial da Arte* (2012).

15 PONTUAL, Roberto, O artista e o museu, mas no Brasil. In: *Obra crítica*. PACU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Org.). Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 173. Texto originalmente publicado no Suplemento literário do *Jornal Minas Gerais*, 1 de julho de 1972.

16 HUCHET, Stéphane. «Vegetação mnemotécnica». In: *D.U.C.T.O. Nydia Negromonte*. Belo Horizonte: autêntica, 2016, p.24

17 HUCHET, Stéphane. "Rumos: continuidade(s) ou *big bang* simbólico?". In: *Paradoxos Brasil*. Instituto Itaú cultural. *Rumos Artes Visuais 2005/2006*, p.295-305.

18 HUCHET, Stéphane. «Os três « clichês » de Vik Muniz: a participação, a iconografia e o artista». In: *Arte e suas instituições*. Anais do XXXIIIº Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. 2013. p.717-730.