

ABSTRACT: *The present text analyzes art criticism, from Baudelaire until nowadays, passing through Benjamin and Mikel Dufrenne. The author signs the distinct moments for which the criticism goes through, with the studied authors, and the relations that each one of them establishes between criticism and aesthetic. In relation with contemporaneous, analyzes especially the different positions of Rainer Rochlitz, Marc Jimenez and Gérard Genette, in relation of the exercise of criticism and the aesthetic appreciation, emphasizing the ambiguous relations between aesthetic pleasure and criticism judgment.*

KEY WORDS: Art criticism; Aesthetic; Contemporary Criticism.

RESUMO: *O presente texto analisa a crítica de arte, desde Baudelaire até a atualidade, passando por Benjamin e por Mikel Dufrenne. O autor evidencia os distintos momentos por que passa a crítica, com os autores estudados, e as relações que cada um deles estabelece entre a mesma e a estética. Em relação a contemporaneidade, analisa sobretudo as diferentes posições de Rainer Rochlitz, Marc Jimenez e Gérard Genette, em relação ao exercício da crítica e à apreciação estética, ressaltando as relações ambíguas que prazer estético e julgamento crítico mantêm entre si.*

PALAVRAS-CHAVE: Crítica de Arte; Estética; Crítica Contemporânea

DOMINIQUE BERTHET

Crítica & estética

Tradução:
Sonia Taborda



Neste fim do século XX, a crítica, tal como foi vista e praticada por Charles Baudelaire, aparece-nos acabada, não porque seja obsoleta, gasta ou inoperante, mas porque o tom e o papel desempenhados pela crítica contemporânea dominante são bem diferentes, para não dizer opostos. A crítica baudelairiana foi um magistral exemplo de engajamento, que parece contrastar singularmente com o que hoje se tornou comum chamar de posições consensuais. A crítica destes últimos anos parece extraviar-se em um procedimento de intérprete da instituição, ela se faz o acólito dos conservadores de museus e dos diretores de galerias e, para retomar os termos de Rainer Rochlitz¹ ela se contenta em ser “porta-voz dos artistas, seu entrevistador, seu empresário”. A crítica se tornou um “crítico barqueiro”, sucessivo organizador de exposições, promotor desta ou daquela tendência artística, mediador, difusor de informações por intermédio de variados canais.

O desaparecimento ou a redução ao silêncio de uma crítica suscetível de desafiar o *artisticamente correto*, a “bempensância” e as estratégias promocionais perfeitamente azeitadas, coloca um problema que ultrapassa largamente o campo da arte. O poder conseguiu absorver o cultural como a função crítica. Face a uma crítica que corre o risco de reduzir-se, como diz Marc Jimenez², “a um papel de ‘fazer valer’, limitado à ‘celebração’ e à ‘apologia’ das obras só pelo fato de que elas as assumem”, a

exortação de Baudelaire para que se faça uma crítica “parcial, apaixonada, política, isto é, feita com um ponto de vista exclusivo, mas com o ponto de vista que abre mais horizontes”³, é, pois, bem da atualidade e, sem dúvida, como diz ainda Marc Jimenez, “urgente”.

BAUDELAIRE E A CRÍTICA ESTÉTICA

Desde 1846, o projeto de Baudelaire tinha sido o de ultrapassar a simples atualidade artística para construir uma estética precisa e rigorosa. Seu objetivo era relegar ao segundo plano a dimensão jornalística, em proveito da primazia de uma teoria sobre a pintura. Seu catálogo de 1846 se afirma já como um conjunto teórico coerente, organizado em torno de problemáticas nas quais a estética e as reflexões pessoais se misturam e contribuem para apresentar uma nova maneira de conceber a arte, sua finalidade e seus métodos. Com isso, Baudelaire saía do domínio da crítica circunstancial para entrar na crítica estética, que considera o julgamento de apreciação de um ponto de vista filosófico e estético. Introduzia, portanto, uma nova prática da crítica⁴. Em razão de certas afinidades que a crítica tem com o quadro, Baudelaire estimava que a crítica não podia contentar-se em descrever os elementos da obra visando a objetividade. Ele se opunha, pois, aos defensores da idéia segundo a qual a crítica é (ou deveria ser) uma ciência. Baudelaire condena essa crítica que ele qualifica de “fria e algébrica”, pois, “a pre-



texto de tudo explicar, [ela] não tem ódio nem amor e se despoja voluntariamente de toda espécie de temperamento”⁵. Para ele, seguindo os passos de Diderot, a paixão e a parcialidade devem ser expostas. Ele queria indagar a percepção e pensar a pintura através de seu próprio filtro emocional. Seu método foi claramente definido na ocasião da Exposição universal de 1855, quando anuncia que fala “em nome do sentimento, da moral e do prazer”⁶, acrescentando, aliás, que lhe acontece seguidamente apreciar um quadro unicamente pela soma de idéias ou de devaneios que ele traz à sua mente. Lembra-se, a propósito disso, o papel que ele faz a memória desempenhar como critério de qualidade ou de mediocridade de uma obra.

De outra parte, a parcialidade e a paixão que Baudelaire coloca em sua crítica acompanham-se de uma outra dimensão, filosófica esta, que, de certa maneira, aporta uma espécie de contrapeso às duas primeiras. Por ocasião do Salão de 1859, ele anuncia, com efeito, ao diretor de *La Revue Française* que publicará seu artigo, que sua reflexão deve ser tomada como “a narração de um rápido passeio filosófico através das pinturas”. Esta posição não deixa de lembrar, uma vez mais, a de Diderot, que apresentava o crítico de arte como o conhecedor das significações humanas, isto é, o filósofo. Baudelaire, longe de opor a emoção à reflexão, liga, assim, a paixão à filosofia⁷. Não dirá ele, a propósito, que a crítica deve ser ao mesmo tempo racional e apaixonada, divertida e poética? O tempe-

ramento, a paixão é o que “ergue a razão a alturas novas”⁸, escreve.

Este ponto de vista, julgado “exclusivo”, é, pois, o que supostamente abre mais horizontes. Aos olhos de Baudelaire, a paixão, a parcialidade e a filosofia reunidas, garantem à crítica a maior riqueza, relativamente à percepção e ao discurso ao mesmo tempo. É exato que, assim considerada, a crítica oferece múltiplas possibilidades e que, por outro lado, ela engaja o destino de quem a formula. A crítica, tal como a considera Baudelaire é, portanto, um posicionamento que confirma os “parti pris” do autor e os legitima.

A crítica é, portanto, um julgamento e, por via de consequência, um engajamento que responde, segue, até mesmo acompanha o do artista. A crítica praticada por Baudelaire é associada ao espírito crítico, isto é, ao espírito de livre exame, que reivindica uma total liberdade de julgamento, recusa qualquer princípio de autoridade e se coloca como instância autônoma.

A LIBERDADE DE JULGAMENTO

A crítica de Baudelaire, singular no tom e na liberdade de palavra, inventiva e sem complacência, não sofrendo nem a timidez, nem a acomodação, contrasta, por exemplo, com a de Théophile Gautier. Por ocasião do Salão de 1846, Baudelaire lastimara que esse tivesse assumido a veste de “homem caridoso” elogiando todo mundo, inclusive os que Baudelaire chama de “infelizes escrevinhadores”. “Será que, por acaso, a hora da Academia, hora



solene e soporífera, teria soado para ele, que já é tão bom homem?"⁹, pergunta Baudelaire. Cerca de vinte anos mais tarde, Théophile Gautier está em maior dificuldade ainda, visto que se trata de tomar posição.

Em sua recente obra, *Le Roman de l'origine*, Bernard Teyssèdre explica muito bem a situação. Gautier fora escolhido pela princesa Mathilde como conselheiro literário e, por outro lado, obtivera, graças a ela, o posto de bibliotecário pessoal da Imperatriz Eugénie, emprego que lhe garantia o ganha-pão. O apoio dessas duas grandes Damas lhe seria muito útil em vista de uma próxima candidatura à Academia. Para a pequena história, mas que não é sem conseqüência sobre uma certa maneira de tomar partido, a princesa Mathilde era, ademais, amante do senador conde de Nieuwerkerke, superintendente de Belas Artes... Bernard Teyssèdre pergunta-se então, com razão: "não desagradar o sr. de Nieuwerkerke para não desagradar a princesa Mathilde, para não desagradar a Imperatriz Eugénie, é isso a liberdade de julgamento que se espera de um crítico de arte?"¹⁰ Théophile Gautier, consciente de sua dependência e, sem dúvida, com um temperamento mais timorato, não podia ter a franqueza de linguagem e a liberdade de tom de Baudelaire. Quando o autor do *Capitaine Fracasse* morreu, Flaubert aconselhou Feydeau, que preparava sua biografia, fazer sentir bem que Gautier "foi explorado e oprimido por todos os jornais em que escreveu. Um homem de gênio, um poeta que não tem rendas e, dado que não pertence a

nenhum partido político, ele é forçado, para viver, a escrever nos jornais; ora, eis o que lhe aconteceu"¹¹, declarava então Flaubert.

Théophile Gautier, a fim de preservar suas rendas, não podia arriscar-se a desagradar através de uma crítica demasiado "crítica". Já Baudelaire teve o mérito de não temer as reações. Assim como considerava a obra manifestação de um temperamento, a crítica, julgava ele, devia sê-lo outro tanto. O tom que emprega para fazer o elogio ou a crítica de um artista é próximo do de Diderot, que ele confessa ter como referência. Responde, aliás, aos que se inquietam com seus propósitos: "Recomendo àqueles a quem minhas piedosas cóleras às vezes devem ter escandalizado, a leitura dos *Salons* de Diderot". Os exemplos nos quais Baudelaire incensa ou executa este ou aquele artista não faltam. Uma diferença notória distingue, todavia, Baudelaire de Diderot: a prosa de Baudelaire, subjetiva e partidária, era imediatamente publicada e lida por seus contemporâneos.

BENJAMIN E A CRÍTICA FILOSÓFICA

Em 1928, em *Sens Unique*, Walter Benjamin julgava que a hora da crítica passara há muito tempo e que, portanto, não havia mais espaço para deplorar seu declínio¹². Partindo desta idéia, escrevia em 1930 a Gershom Scholem, que ele tinha por objetivo "ser considerado como o primeiro crítico da literatura alemã" tentando recriar a crítica como gênero. Após



a tentativa de Baudelaire de regenerar a crítica inscrevendo-a em uma reflexão estética, Benjamin vai ancorá-la no campo da filosofia.

Benjamin constrói seu conceito de crítica servindo-se de certas idéias do romantismo alemão e de Goethe, conservando suas distâncias em relação a eles. Diversificada, pois, em seus fundamentos (Kant, o romantismo, Goethe, o marxismo), sua crítica literária coloca-se resolutamente ao lado da concepção de Friedrich Schlegel para quem a crítica é “um intermediário entre a história e a filosofia, ligando as duas, e no qual as duas devem ser reunidas para formar uma terceira e nova instância. Ela não pode expandir-se (acrescenta Schlegel) sem espírito filosófico: todos concordam; e também não sem saber histórico”¹³. A crítica de Walter Benjamin, seja qual for o autor abordado, (Goethe, Proust, Valéry, Kafka, Baudelaire, Brecht, etc.) é sempre filosófica; aí se encontram política e teologia. Benjamin, como Schlegel antes dele, opõe-se ao “folhetinismo”, ao “jornalismo literário”, que se limita à atualidade e à informação do leitor, resumindo a obra sem julgá-la, sem tomar partido, sem engajar-se. Benjamin repreende o jornalista por reduzir o crítico ao papel de informante falsamente objetivo. “A ‘imparcialidade’, o ‘olhar objetivo’ [escreve ele a propósito disso], tornaram-se mentiras, senão a expressão totalmente ingênua de uma reles incompetência”¹⁴. Ele é também hostil à crítica universitária cuja veleidade de objetividade condena (universitários que, em resposta, ignorá-lo-ão ou o rejeitarão), como a uma certa crítica

marxista. A partir de 1919, faz parte de sua intenção ultrapassar a “atual prática extraviada e sem finalidade própria, que é a da crítica de arte”¹⁵. Ele considera essa prática reveladora de uma verdadeira crise que, para além da arte, atinge também a linguagem e a história.

O TEOR DE VERDADE DA OBRA

Benjamin vai buscar esclarecer o que ele chama de teor de verdade da obra através de uma crítica cujas qualidades lhe permitem competir com a obra. A crítica aparece, então, como o que contribui para a irradiação, o aperfeiçoamento e a sobrevivência da obra — Benjamin falará também de “salvamento” —; ela revela sua natureza profunda. Entre Goethe, que considera que a obra de arte não pode ser criticada e os românticos que procuraram mostrar seu caráter criticável, Benjamin situa-se no lado dos segundos, julgando que a obra não é fechada, acabada nem encerrada em sua historicidade.

Em *Affinités électives de Goethe*, Benjamin afirma sua especificidade em relação à crítica romântica. Desde as primeiras palavras, ele opõe a crítica ao comentário. O crítico busca “o teor de verdade” ao passo que o comentarista busca “o teor da coisa”. É de Goethe que ele toma a noção de “teor” e transforma em “o teor de verdade”. Como explica Jean-Michel Palmier, “o teor de verdade” é não só a forma interna da obra, mas sua idéia, o princípio de sua construção, sua verdade irradiante, cuja luz, no entanto, revela-se apenas lentamente. O “teor da coisa”



remete a uma certa dimensão histórica, biográfica que acompanhou seu nascimento”¹⁶.

Inicialmente unidos, esses dois teores se dissociam à medida que o tempo passa, perdendo o teor da coisa sua “essencialidade”. Todavia, diz Benjamin, o crítico, para ter acesso ao teor de verdade, deve necessária e imperativamente levar em conta o teor da coisa. Daí as duas imagens que ele utiliza para demonstrar o que distingue o crítico do comentarista. O exemplo do paleógrafo que se encontra diante de um pergaminho recoberto por dois textos que se superpõem, ou ainda a comparação entre o químico e o alquimista, mostram bem que a crítica, tal como é considerada por Benjamin é questão de posicionamento, de ponto de vista.

Benjamin prioriza a investigação filosófica centrada na análise imanente das obras para esclarecer o que é enigmático na obra. O teor de verdade não está, pois, ligado ao teor da coisa. Manifesta-se progressivamente à medida que o contexto histórico se afasta de nós, apagando-se, então, o teor da coisa. O sentido da obra se revela, portanto, através do tempo, colocando a história uma distância entre a obra e o leitor. Benjamin considera assim a obra simultaneamente em sua dimensão histórica e em uma trans-historicidade. O sentido oculto contido na obra transcende a história e é a condição de sua imortalidade. O papel da crítica é revelar esse teor de verdade; ela conduz, portanto, por isso mesmo, o processo descrito por Benjamin a seu ponto final. A crítica e o comentário rematam a obra.

CRÍTICA E SALVAMENTO

Em uma carta endereçada a Scholem em junho de 1917, Benjamin apresentava seu projeto de trabalho sobre o romantismo e falava deste movimento como o último que “salva, no presente, a tradição” Schlegel julgava que a crítica devia salvaguardar a tradição e que, sem a crítica, uma obra ficava inacabada. Benjamin não se afastará dessa idéia. A crítica literária é, segundo ele, o que permite preservar uma tradição ameaçada de desaparecimento, tradição que esclarece o presente. O ensaio sobre as *Affinités électives de Goethe* mostra muito bem, na oposição entre os dois teores, que crítica e salvamento são inseparáveis. Contudo, o salvamento concerne tanto ao passado quanto ao presente. Essa noção dependente da teologia é lançada no mundo profano, unindo assim teologia e materialismo. Como filósofo materialista, Benjamin leva em conta o passado para liberar o presente.

A “distância conveniente”¹⁷ de que fala Benjamin a propósito da crítica é indissociável da noção de engajamento. O que é colocado é também a questão da recepção da obra. Para Benjamin, a interpretação das obras é um ato crítico e político. O crítico, enquanto ser social, envolve a si mesmo na revelação do sentido da obra. É este envolvimento que, segundo o autor, opõe a crítica tal como ele a concebe à crítica universitária. Ademais, a crítica é formulada em um determinado momento (ela é, portanto, também histórica), insere-se em um presente.



Não pode pretender ser definitiva e última, pois a obra pode ser objeto de várias interpretações paralelas e sucessivas. A interpretação está sempre vinculada a um momento determinado, e este presente desempenha um papel fundamental, visto que remete a um momento preciso de aparecimento do teor de verdade.

Por via de consequência, a crítica está ligada à situação histórica e social. Quando Benjamin escreve *Sens Unique*, em 1928, pois, o pior ainda está por vir; no entanto a complexidade da época leva-o a encarregar a crítica de uma nova missão. A polêmica torna-se essencial no combate contra o que já se esboça. O crítico torna-se então para Benjamin o “estratego no combate literário”, enquanto a obra de arte é considerada como “a arma branca no combate dos espíritos”¹⁸.

A ESTÉTICA DO GOSTO

Hoje, no contexto de uma crítica promocional e laudatória ligada ao negocismo do meio artístico e à instituição, a crítica interpretativa de Benjamin encontra, parece, pouco eco. Em compensação, no número considerável de obras publicadas nestes últimos anos sobre a crítica, observa-se muito nitidamente em certos autores um retorno a Kant, através de diversas releituras de sua “Crítica da faculdade de julgar”. Esses autores, buscando ressituar-se em uma estética do gosto, fazem do prazer desfrutado ante a obra um critério de avaliação e a fonte de um julgamento. A qualidade de uma obra torna-se

proporcional ao prazer desfrutado pelo espectador.

Mikel Dufrenne em *Les métamorphoses de l'esthétique* associara o prazer estético ao prazer sexual, dizendo que “o prazer estético é o do orgasmo”¹⁹, idéia que, em seguida, será freqüentemente retomada. No entanto, o prazer estético, culinário e sexual serão realmente da mesma ordem? Além disso, pode o prazer constituir um critério pertinente para avaliar uma obra de arte ou, ainda, para lhe atribuir o status de obra de arte? Aliás, seria o prazer virgem de todo pressuposto? Enfim, qual é a problemática do prazer em arte no espaço social?

Mikel Dufrenne em sua reflexão sobre a *aisthesis*, sobre o sentir e o sensível, o sabor e o saboreado ao falar de uma paisagem — mas teria podido também falar de uma pintura, como fez Diderot — coloca a questão em termos de acesso a uma comunhão carnal. “Saborear uma paisagem [escreve ele, com efeito], não é somente contemplá-la de qualquer ponto privilegiado, é também penetrar nela e perambular por aí, sentir a frescura do ar ou o ardor do sol sobre o rosto, ouvir o canto dos pássaros, sentir os odores da erva, aceder a uma comunhão carnal com todas as zonas erógenas do sensível”²⁰.

É inegável que o prazer é um elemento constitutivo fundamental da experiência estética. Esta emoção que agarra, leva consigo, entusiasmo é com efeito um momento privilegiado no face-a-face obra-contemplador, momento que convém não negligenciar. No entanto, importa também precisar com Rainer Rochlitz que uma obra

de arte pode ser considerada como tal, mesmo que os sentimentos que inspira não sejam absolutamente formuláveis em termos de prazer.²¹ Se o prazer estético é importante, como diz Gérard Genette²², ele não pode, em contrapartida, ser erigido em critério que permita designar tal imagem como obra de arte e tal outra como simples imagem. Do mesmo modo, pode-se experimentar um prazer estético ante um objeto que não é institucionalmente reconhecido como obra de arte. Conseqüentemente, que uma obra seja ou não reconhecida como tal, importa pouco do ponto de vista do prazer estético que ela proporciona. O prazer estético é, portanto, independente do status do objeto e não poderia ser um critério de avaliação.

PRAZER ESTÉTICO E JULGAMENTO CRÍTICO

O prazer estético e o julgamento crítico mantêm sempre relações ambíguas. O crítico não pode, na verdade, abstrair-se deste diálogo (de sedução, ou que revela uma decepção) com a obra. Não foi o que demonstrou Baudelaire reivindicando uma crítica parcial e apaixonada? Mas se é verdade que o prazer está sempre presente na experiência estética, o julgamento de gosto é a primeira etapa dessa experiência e não poderia ser encarado como uma finalidade. Ele é um *momento* do julgamento, mas não é o julgamento. Marc Jimenez tem razão em precisar que “o julgamento de gosto marca o ponto de partida da reflexão estética” e que “ele não poderia ser seu fim”²³.

O prazer estético é uma experiência emocional subjetiva e privada que se situa fora de toda argumentação estética. Esse prazer é desligado de toda função crítica. Não permite tornar a obra inteligível. Ora, o crítico destina seus conceitos a um público, ao coletivo. Não pode limitar-se a uma mediação privada. Espera-se dele, ao contrário, que apresente e argumente suas escolhas e suas posições (o que, por outro lado, não se opõe ao prazer estético).

Na condição de momento primeiro da experiência estética, a consideração do prazer estético é, portanto, legítima em si mesma. O que, em compensação, traz problemas é a referência exclusiva ao prazer, excluindo os outros momentos da experiência estética. Ater-se somente à fruição estética, é fazer abstração dos outros componentes da obra, como, por exemplo, as relações que ela mantém com sua época, seu contexto — o que muito bem demonstrou Benjamin²⁴ —. Para Marc Jimenez, “a apologia do prazer estético e do hedonismo supõe [...] a liquidação de toda teoria especulativa da arte, a ruptura do vínculo entre filosofia e estética e, finalmente, o abandono de toda perspectiva crítica em benefício de uma indiferenciação da esfera estética”²⁵.

Se o prazer estético é um dado real, não tem, contudo, a possibilidade de superar a relação primeira e imediata com a obra, possibilidade que, em contrapartida, a crítica, no sentido em que aqui a consideramos, oferece. Como demonstraram Adorno e Benjamin, a crítica, em um discurso plural que jamais esgotará a obra, oferece, com efeito, a possibilidade



de ir além da evidência da obra. Permite superar a imediatez e incluir o *outro* na reflexão. A crítica aporta uma interpretação, um prolongamento. Ela propõe um certo esclarecimento — que não pode colocar-se como verdade absoluta

e irrefutável. Trata-se de optar pelo ponto de vista, como preconizava Baudelaire, que abre mais horizontes. Assim como dizia Walter Benjamin, a crítica é, pois, sem dúvida, “questão de distância conveniente”.

NOTAS

- ¹ Rainer Rochlitz, *Subversion subvention*, Paris, ed. Gallimard, 1994, p. 59.
- ² Marc Jimenez, *La Critique, crise de l'art ou consensus culturel?*, Paris, ed. Klincksieck, 1995, p. 39.
- ³ Charles Baudelaire, "Salon de 1846", *La Critique d'art*, Paris, ed. Gallimard, col. "folio-essais", 1992, p. 78.
- ⁴ Para mais detalhes, reportar-se ao artigo que dediquei à crítica baudelairiana: "Critique et modernité", *Recherches en Esthétique*, n. 1, junho de 1995, pp. 7-15.
- ⁵ Charles Baudelaire, "Salon de 1846", *op. cit.*, p. 78.
- ⁶ *Idem*, "Exposition universelle de 1855, *ibidem*, p. 239.
- ⁷ Ver, sobre este assunto, meu artigo "La Distance critique chez Diderot", *Distances dans les arts plastiques*, ed. du CNDP (CRDP Antilles-Guyane), 1997, pp. 49-58.
- ⁸ Charles Baudelaire, "Salon de 1846", *op. cit.*, p. 79.
- ⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 78.
- ¹⁰ Bernard Teyssèdre, *Le Roman de l'origine*, Paris, ed. Gallimard, 1996, p. 78.
- ¹¹ Citado por B. Teyssèdre, *op. cit.*, p. 77.
- ¹² "Insensatos os que deploram o declínio da crítica. Pois sua hora já passou há muito" *Sens Unique*, Paris, ed. Lettres Nouvelles, 1978, p. 219.
- ¹³ Friedrich Schlegel, "L'essence de la critique", citado por Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 60.
- ¹⁴ Walter Benjamin, *Sens Unique*, *op. cit.*, p. 219.
- ¹⁵ *Idem*. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, Flammarion, 1986, p. 180.
- ¹⁶ Jean-Michel Palmier, "La recreation de la critique littéraire comme genre philosophique chez Walter Benjamin", in *A propos de "la critique"*, Paris, ed. L'Harmattan, 1995, p. 103.
- ¹⁷ Walter Benjamin, *Sens Unique*, *op. cit.*, p. 219.
- ¹⁸ *Idem*, *Sens Unique*, *op. cit.*, pp. 183-184.
- ¹⁹ Mikel Dufrenne, "Les métamorphoses de l'esthétique", in *Esthétique et philosophie*, tomo 2, Paris, ed. Klincksieck, 1976, p. 47.
- ²⁰ *Idem*, *ibidem* p. 16.
- ²¹ Rainer Rochlitz, *op. cit.*, pp. 129-130.
- ²² Gérard Genette em uma entrevista concedida a Catherine Francblin, concluída com estas palavras: "Sobretudo, o importante é que um objeto nos agrade..." *Art Press*, n. 198, janeiro de 1995, p. 57.



²³ Marc Jimenez, *op. cit.*, p. 156.

²⁴ Analisar uma obra é reconhecer nela uma "expressão completa das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época" escreve Benjamin em seu "Curriculum vitae" III, in *Ecrits autobiographiques*, Paris, ed. Bourgois, 1990, p. 31.

²⁵ *Idem, ibidem*, pp. 104-105.

CRITIQUE ET ESTHÉTIQUE: Texto publicado originalmente na Revista Recherches en Esthétique, C.E.R.E.A.P. (número temático sobre "A crítica"): n. 3, set. 1997.

DOMINIQUE BERTHET: Doutor em Estética e Ciências da Arte (Univ. de Paris I, Paris) e Dr. em Filosofia (Univ. de Paris I). Atualmente é docente na IUFM das Antilhas e da Guiana, onde também dirige o C.E.R.E.A.P. (Centro de Estudos e de Pesquisas em Estética e Artes Plásticas) e a Revista Pesquisas em Estética.