

Kant depois de Duchamp

Thierry De Duve*

A lógica da prática artística modernista é o tema de “Kant depois de Duchamp”. A partir de uma releitura de Crítica do juízo, de Kant, em que o “isto é belo” do julgamento estético clássico é substituído por “isto é arte”, são analisadas as ligações ocultas entre o experimentalismo radical de Duchamp e dos dadaístas e a corrente hegemônica da pintura modernista.

A presente investigação do gosto, enquanto faculdade de julgamento estético, não está sendo feita sob o ponto de vista da formação ou cultura do gosto, que seguirá seu curso no futuro, assim como fez no passado, sem a ajuda de tais investigações – Immanuel Kant, Crítica do Juízo.

Aqueles eram os tempos, meu caro

Imagine-se um jovem artista ou um jovem intelectual, um estudante talvez, nos últimos anos da década de 1960 e início dos anos 70. (Se você é da mesma geração que eu, deverá ser fácil). A Guerra do Vietnã alastrava-se. Se ainda não tinha queimado seu certificado de alistamento ou seu sutiã, pelo menos já pensara nisso. Talvez você não vivesse nem em São Francisco, nem em Paris, mas, mesmo assim, o *Flower Power* e, o Maio de 68 estavam próximos. Fosse seu herói McLuhan ou Marcuse, a promessa de liberdade da aldeia global e da sociedade multidimensional parecia ao alcance da mão. Você ouvia Jimi Hendrix e Janis Joplin, e, se não estivesse ocupado construindo uma

cúpula de Bucky Fuller em seu jardim, provavelmente estaria folheando o *Whole Earth Catalog* à procura de uma forma de dar vazão a sua criatividade. “Faça” era seu lema. Agora, relaxe e aproveite o que Jack Burnham dizia naqueles tempos: “Obviamente, não importa mais quem é bom artista ou quem não é; a única questão sensata é – como já foi compreendido por alguns jovens – por que nem todo mundo é?”! Aqueles eram os tempos, meu caro, e Jack Burnham sabia a canção de cor.

Imagine-se agora na Alemanha, na mesma época. George Brecht, Nam June Paik, George Maciunas, Dick Higgins estavam lá mais freqüentemente do que fora de lá. Eles abraçaram com prazer a “sensata questão” de Burnham de que todo participante daqueles *happenings*, atos, e *performances* era um artista *Fluxus*. Mas, se a América enviara *Fluxus* para a Alemanha, o contexto alemão produziu um artista *Fluxus* não exatamente igual aos outros. As manifestações estudantis, a dura politização de esquerda, a oposição não-parlamentar, a insatisfação com a sociedade de consumo e o *Wirtschaftswunder* alemão, e, logo, o terrorismo tingiram a paisagem alemã

do período *hippie* com tons de pessimismo e ansiedade, além de insuportável complexo de culpa, ausente neste lado do Atlântico. O que nos Estados Unidos era uma suave reedição do *Sonho Americano* whitmanesco, apenas subliminarmente afetada por uma guerra injusta e ainda não de todo perdida, expressava-se na Alemanha como necessidade, das mais contraditórias, de curar as feridas de uma sociedade traumatizada por seu monstruoso passado. Tal era o contexto no qual Joseph Beuys – já não propriamente jovem quando fundou a Organização pela Democracia Direta, no mesmo ano em que Burnham perguntou: “Por que nem todo mundo é artista?” – já havia respondido sim, por que não? Até sua morte, em 1986, ele jamais abandonou suas convicções. “O elemento mais importante, para quem olha meus objetos, é minha tese fundamental: todo ser humano é um artista. Essa é, na verdade, minha contribuição pessoal para a “história da arte.”²” Aqueles eram os tempos, meu caro; Beuys ainda não havia pisado o solo americano nem proclamado com desdém “Eu gosto da América, a América gosta de mim”. O artista europeu que a América mais apreciava era Marcel Duchamp, cujo silêncio Beuys julgava exagerado:

Eu o critico porque, no preciso momento em que poderia ter desenvolvido uma teoria com base no trabalho realizado, ele se calou. Sou eu, hoje, quem desenvolve a teoria que ele poderia ter desenvolvido³.

Ele fez aquele objeto (o urinol) entrar no museu e percebeu que seu deslocamento de um lugar para o outro o transformava em arte. Falhou, entretanto, por não chegar à conclusão clara e simples de que todo homem é artista⁴.

Atravessando o Atlântico mais uma vez. Clement Greenberg – um desiludido judeu marxista, que apoiava o envolvimento americano no Vietnã, pessimista defensor do modernismo, genuíno amante da arte e talvez o melhor crítico de arte que a América já produziu – constatava então a decadência de sua estrela, que perdia o brilho no mesmo ritmo em que Duchamp despontava junto com a nova geração de artistas, especialmente artistas conceituais. Era indiferente ao trabalho de Joseph Beuys e não ligava a mínima para Fluxus. E, com certeza, não fumava maconha com Jack Burnham quando escreveu, na mesma época: “Se qualquer coisa ou todas as coisas podem ser intuídas esteticamente, então qualquer coisa e todas as coisas podem ser intuídas e experimentadas esteticamente... Se assim é, parece, então, que chegamos a algo tal como arte em geral: arte que é ou pode ser realizada em qualquer lugar e por qualquer um⁵”.

Seria apenas essa minha injusta colagem das questões que faz com que Greenberg pareça partilhar a mesma opinião que Jack Burnham – o ecologicamente sensível entusiasta da tecnologia, o utopista da dissolução da arte em vida – e de Joseph Beuys – a última relevante e trágica encarnação da tradição romântica alemã? Ou haverá algum terreno desconhecido para a justaposição dessas três afirmações, cujos autores não poderiam ser mais opostos? A afirmação de Greenberg é uma das muitas que o colocam frontalmente contra o que exemplifica a afirmação *Zeitgeist* de Burnham. Nem por um momento, compartilha da “sensata questão” de Burnham que, para ele, é tola e estúpida. Uma cultura pronta para apagar a diferença entre arte e vida é o que ele mais teme. Não compartilha

igualmente da convicção de Beuys de que um artista deve atuar sob a teoria de outro artista. Em vez disso, ele teme as conseqüências dos gestos de Duchamp para a prática. Como Beuys, contudo, o que ele oferece a Duchamp é um lucro teórico. A citação acima foi extraída de uma passagem de “Seminar One”, que o mostra lutando bravamente antes de sucumbir à consciência do quanto é incerta a diferença entre arte e não-arte, e, por conseqüência, entre artista e não-artista.⁶ E, naquele trecho, ele agradece a Duchamp, apesar de entre parênteses, como se se quisesse livrar de sua influência letal. Como se hesitasse entre a pergunta de Burnham “Por que nem todo mundo é artista?” e a afirmação de Beuys “Todo ser humano é artista,” Greenberg reconhece que qualquer pessoa poderia ser artista, o que, usando suas próprias palavras, é “o grande serviço teórico prestado pelo tipo de arte que luta para ser avançada”.

Qualquer um que pertença – como eu – à geração que viveu sua juventude nos tempos do *Flower Power* e do maio de 68 deve sentir que se referir àquela fantástica liberação como “serviço teórico” é absoluta traição aos ímpetus utópicos que estavam por trás da convicção de Beuys e da questão de Burnham. Qualquer um entretanto, que tenha eventualmente permanecido no campo da arte desde então deve admitir que as utopias de liberação dos anos 60 foram mais do que apenas prejudicadas pelos eventos subsequentes, apesar de a “teoria” ter sobrevivido. Alguns esqueceram sua juventude e estão satisfeitos com o universo da arte como ele é: negócios, como de costume. Outros estão imersos em nostalgia, sem se ter tornado mais sábios. Há quem tenha tentado resolver a contradição entre o mundo e o mundo da arte combinando seus ideais políticos e suas tentativas teóricas em uma “teoria

crítica”. De minha parte, acredito que *arqueologia*, no sentido de Michel Foucault, é aquilo de que os tempos estão precisando e que o sistema arqueológico, que deveria apontar para uma releitura pós-moderna da modernidade, está preocupado com o reconhecimento do “serviço teórico” expresso pela recepção de Duchamp nos anos 60 e coloca a utopia “somos-todos-artistas” em perspectiva mais abrangente. A última tarefa está muito além das perspectivas deste livro, mesmo assim, percebo a necessidade de pelo menos indicar aonde nos levará o desejo dos arqueólogos de realizá-la. Os estudantes de 1968, estando nas ruas de Paris ou em volta de Beuys, em Dusseldorf, partilhavam a crença fundamental de emancipação – todo poder à imaginação! –, de forma alguma originada dos anos 60, mas tão antiga quanto o romantismo alemão, ou seja, como a modernidade em si. Os estudantes de Paris podiam não ser muito conscientes das raízes românticas de seu movimento, mas Beuys, certamente, era. Foi Novalis quem primeiro concebeu a imaginação como “a mãe de toda realidade” e quem afirmou originalmente “Todo homem deveria ser artista.”⁷ Beuys sempre reivindicou esse legado, assim como o de Holderlin, de Schelling, de Friedrich, ou de Runge. Desde aquela época, o impulso virtual de quase toda vanguarda ou utopia moderna tem sido o fato de que a prática dos artistas profissionais servia para liberar o potencial de realização artística presente em cada indivíduo, compartilhado pela raça humana, potencial cuja base era estética, mas cujo objetivo era político. Versões espiritualistas e materialistas daquela utopia, em retrospecto, são bem menos incompatíveis do que parecem e, muitas vezes, afirmam ser. Em cada caso, valores passados tiveram que ser abandonados ou destruídos, e a arte teve que ser reconsiderada sob o ponto de

vista de alguma faculdade presente em todos os homens e mulheres, ainda que independente de herança cultural ou privilégios sociais. A nova arte deveria fundar-se no sentimento imediato e na emoção, em algum alfabeto visual elementar, e na sintaxe. Como a sensibilidade estética e a capacidade de leitura artística iriam se desenvolver, a faculdade de sentir e de ler se traduziria na de expressar e articular. *Criatividade* é, o termo moderno para esse encontro de faculdades, o mesmo termo que Beuys transformou em fundamento de sua doutrina: “Homem/Mulher é o ser criativo”, ele afirmava muitas vezes.⁸ O último objetivo da utopia de vanguarda vem da premissa “Todos são artistas”. Sobre isso, não há muita diferença entre Kandinsky ou Mondrian, que eram espiritualistas, e Tatlin ou El Lissitzky, que eram materialistas. Se se consideravam batedores espirituais ou ideológicos, agiram sobretudo como pedagogos culturais, com a mesma audiência em mente: homem/mulher em geral, “o leigo.” Se a burguesia tinha que ser derrubada por uma revolução política antes que a criatividade da raça humana pudesse ser libertada ou se a política pudesse ser deixada de lado em favor de uma revolução espiritual baseada na “necessidade interior” e apelando para um senso comum de humanidade presente em todos os homens e mulheres, mesmo nos “burgueses”, determina diferenças que são politicamente cruciais, mas só politicamente. Em retrospecto, a escolha se dava entre dois tipos de humanismo e universalismo.⁹ Ambos são, afinal, a herança política da Revolução Francesa – *Liberdade, Igualdade, Fraternidade* – e a herança filosófica do Iluminismo. Ambos ressurgiram pela última vez nos anos 60. Ambos falharam. Joseph Beuys foi a última figura trágica dessa tradição, que remonta tão longe quanto *Cartas sobre a Educação Estética do Homem*, de Schiller, publicado em

1795, ou até mesmo a seu poema *Os Artistas*, escrito em 1788-1789. Em seu envolvimento libertário com o Fluxus, seu ensino militante na Universidade Livre, a fundação do Partido do Estudante Alemão, na Academia de Dusseldorf, em 1967, e o estabelecimento de um escritório para a Organização pela Democracia Direta na *Documenta* de 1972, em Kassel, Beuys fez da *criatividade humana* e do princípio “Todos são artistas” as bases não só de sua arte, mas também de seu insistente proselitismo. Com ele, as versões espiritualistas e materialistas da utopia moderna interagiram com grande poder carismático e brilhante ideologia.

Duchamp, ao contrário, nunca foi um utópico. Nada poderia estar mais afastado de seu modo de pensar do que a crença na criatividade universal. Seu tipo particular de arte, o *readymade*, não surgiu nem da crença, nem da esperança de que todos podem ou deveriam poder ser artistas. Em vez disso, reconheceu – e bem – razoavelmente – o “fato” de que todos já tinham se tornado artistas. Diante de um *readymade*, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte. Uma vez apagada essa diferença, o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo. A profissão de artista foi esvaziada de todo seu *métier*, e, se o acesso à ela não é limitado por alguma barreira – seja institucional, social ou financeira –, deduz-se que qualquer um pode ser artista se assim o desejar. Como já sugeri de diversas formas em capítulos anteriores, esse “fato” não é uma consequência do *readymade*, mas sua condição. O *readymade* apenas revela. Se fosse para ser interpretado como uma promessa utópica – como Beuys queria que fosse – se indisporia de imediato consigo mesmo. A prática da arte depois de Duchamp tenderia simplesmente para permissividade

absoluta, e a prática artística não passaria de um jogo social cujos códigos e senhas sinalizariam de forma sintomática que algumas regras devem substituir o *métier* para a plenitude do jogo profissional do artista. Nesse simulacro profanado da etiqueta aristocrática, a moderna utopia de que “Todos são artistas” poderia ser traduzida como “Todos são dândis”.¹⁰ Porém, desde que o universo da arte, sendo formado por facção da classe média, não inclui o leigo no sentido universal do termo, até a paródia de utopia se voltaria contra si, também. A única resistência a esse estado de coisas seria, então, uma codificação ou recodificação, alternativa, de entrada no universo da arte. A se permanecer fiel à utopia de vanguarda, seria preciso agora como antes, excluir “os burgueses” dos “leigos.”¹¹ Impossível! As utopias têm sido abandonadas com alegria e com arrependimento, e, enquanto todo grafiteiro pode reclamar para si o *status* de artista, e os ambiciosos artistas se refugiarem em uma casta, existe hoje em dia alguém que aspire ao *status* duchampiano de não-artista? Todos deveriam, uma vez que ele simplesmente representa o fato de que, quando uma mesma e única sentença afirma que “isto é arte”, serve para produzir um trabalho de arte e para julgá-lo como arte, como se tal afirmação automaticamente transformasse quem a pronuncia – profissional ou leigo – em “artista.” Em outras palavras, é a mera consequência lingüística do direito de qualquer um e de todos – e do dever, mas, a esse respeito, há mais no próximo capítulo – de julgar a arte como arte. Julgar bem não requer crença nem esperança; não é ilusão o fato de que a sensibilidade estética e a leitura artística podem ser desenvolvidas. Nenhum jogo social nem senha codificada restringe a propriedade desse *status*

(que é, no entanto, a ausência de *status*). E é assim que deve ser.

De volta à América do final dos anos 60 e início dos 70, e para o “grande serviço teórico”, que Greenberg afirmou ter sido a influência de Duchamp sobre “o tipo de arte atual que se esforça para ser avançada.” É irônico ter que reconhecer, dada a resistência de Greenberg em relação àquele tipo de arte precisamente, que ele entendeu melhor do que qualquer outro que aquilo que ele denominou *arte em geral* e afirmou ser na maior parte do tempo “absorvida inadvertida e solipisticamente” é, na verdade, a mera consequência do fato de que o julgamento estético moderno é explicado não como “Isto é belo” (ou feio), mas sim como “Isto é arte” (ou não). A triste vergonha de Greenberg é de alguma forma um caso de excesso contra o qual, sem dúvida, ele mesmo reagiu. Do final dos anos 60 em diante, dificilmente algum de seus artigos não continha violento ataque a Duchamp, responsabilizando-o por todas as aflições do universo da arte. Deus sabe que ele foi criticado por isso. O que, entretanto, seus detratores em geral omitem é como, por que, quando e onde, e com que escrupulosa honestidade ele também reconheceu Duchamp, embora relutantemente. No início dos anos 70, Greenberg, o crítico, transformou-se em pedadogo e teórico da estética. No esforço de alguma forma patético de atrair os jovens para o que considerava as necessidades da grande arte, começou a ensinar estética e, pela primeira vez em sua longa carreira, aventurou-se no campo das questões filosóficas, dedicando-se a elas de forma bastante empírica, citando ocasionalmente Croce, Susanne Langer ou Kant, mas na maior parte do tempo, se apoiando na própria experiência. Isso é, aliás, o que transforma em documentos extraordinários essas aulas, posteriormente publicadas como

Seminars em várias revistas de arte. Porque não têm o monótono tom acadêmico de um tratado, permitem-nos ouvir seus pensamentos, testemunham seus momentos de dúvidas, ansiedades e pensamentos verbalizados, que ele troca com seus leitores. Em um desses *Seminars*, afirma:

Demonstrou-se algo que de fato valia a pena demonstrar. Arte do tipo da de Duchamp mostrou, como nunca acontecera até então, o quão ampliada pode ser a categoria da experiência estética formal. Embora sempre tivesse sido verdade, tinha que ser demonstrada para que pudesse ser reconhecida como verdadeira. A disciplina da estética recebeu nova luz.¹²

Que “nova luz”, exatamente?

Desde então, [dos readymades de Duchamp] tornou-se mais evidente também que tudo o que pode ser experimentado esteticamente pode também ser experimentado enquanto arte. Em resumo, arte e estética não só se sobrepõem, mas coincidem.¹³

Arte sem estética versus estética sem arte

O grande obstáculo para se entender de forma apropriada o *insight* de Greenberg é o fato de que, em sua doutrina, a sobreposição de arte e estética se define como “gosto”: “Fica então claro que quando nenhum julgamento de valor estético, nenhum veredicto de gosto está presente, então a arte também está ausente, como qualquer tipo de experiência estética. É simples assim.”¹⁴ Como vimos no capítulo anterior, as questões não são tão simples assim; não

o é sobretudo o momento em que os *readymades* de Duchamp são reconhecidos por terem trazido à tona não apenas a sobreposição, mas a perfeita coincidência entre as experiências artística e estética. As questões são menos simples ainda na medida em que Greenberg é mais do que ambíguo em suas afirmações sobre o tipo de experiência que um *readymade* provoca: “Mas o *readymade* de Duchamp já mostrara que a diferença entre arte e não-arte não significa uma experiência fechada, mas uma convenção”.¹⁵ Levando em consideração a *pop art*, em sua opinião a pior descendência dos *readymades*, ele diz que “resulta em novo episódio da história do gosto, mas não em autêntico novo episódio da evolução da arte contemporânea,” também afirmando que a *pop art* ofereceu à sensibilidade da vanguarda “a oportunidade de escapar não só do gosto propriamente, mas do gosto como tal”.¹⁶ A maneira de escapar do “gosto como tal” resulta em nada mais do que um “novo episódio na história do gosto” permanece, entretanto, enigmática. As questões não são simples, certamente. Talvez devêssemos consultar Duchamp em vez de Greenberg para obter algumas pistas.

O próprio Duchamp desconsiderou repetidas vezes a “categoria” gosto quando aplicada à escolha de um *readymade*: “Essa escolha era baseada numa reação de indiferença visual concomitantemente total ausência de bom ou mau gosto...na verdade uma completa anestesia.”¹⁷ Isso seria simples se pudéssemos acreditar nele, o que não é possível. A indiferença visual absoluta é impraticável, e Duchamp alinha em seus escritos muitas pistas que indicam sua consciência a respeito. No entanto, quando a questão da impossibilidade é comparada às bases da *l'impossibilité du fer*, a questão do gosto indiferente ou da “beleza da indiferença” (em suas

palavras), longe de se tornar mais simples, torna-se insondável.¹⁸ Mesmo aceitando à primeira vista sua afirmação de que a escolha de um *readymade* está além do gosto, como interpretar “Retirei o objeto da terra para entrar no planeta da estética”¹⁹, em contraste com “Quando descobri os *readymades* pensei em desencorajar a estética”?²⁰ Continuando, em busca do esclarecimento das questões: “Os neodadaístas pegaram meus *readymades* e neles encontraram beleza estética. Atirei-lhes o Porta-Garrafas e o Urinol como desafio, e, agora, eles o admiram por sua beleza estética.”

Desde que a disciplina da estética existe, o sentimento da beleza tem sido a verdadeira substância do gosto, que, por sua vez, tem participado dos domínios em que a estética legisla (outro seria o reino do sublime). Duchamp parece concordar com Greenberg quanto ao fato de que os neodadaístas (isto é os *pop artists*), admirando os *readymades* por sua “beleza estética”, não fizeram mais do que abrir um “novo episódio na história do gosto.” E o acordo parece repetir-se quando, clamando pela indiferença visual para sua escolha de um *readymade*, ele aceita a responsabilidade de ter oferecido à sensibilidade da vanguarda “a oportunidade de escapar não só do gosto propriamente, mas do gosto como tal.” E, ainda assim, o enigma permanece intacto: “Retirei o objeto da terra para entrar no planeta da estética”.

No final dos anos 60, esse enigma era bastante obscuro e sutil para muitos artistas impregnados da influência de Duchamp e rebelados contra o formalismo de Greenberg. Aqui, como no capítulo anterior, o texto de Joseph Kosuth “Arte depois da Filosofia”, de 1969, é o cânone. *Conceito* foi a resposta de Kosuth para *gosto e beleza*,

e a separação entre *estética* e *arte*, sua alternativa para a total sobreposição de arte e estética em Greenberg: “Então, qualquer parte da filosofia que lidasse com a ‘beleza’ e, consequentemente, com o gosto, seria de forma inevitável obrigada a discutir também a arte. Desse ‘hábito’ surgiu a noção de existência de ligação conceitual entre arte e estética, o que não é verdadeiro.”²¹ Kosuth e Greenberg, então, interpretaram o “serviço teórico” de Duchamp em termos diametralmente opostos. Parece que, em retrospecto, a interpretação de Greenberg lhe permitiu confinar sua própria estética no reino da pintura e escultura modernista, enquanto a de Kosuth estabeleceu regras para muitas das práticas artísticas que surgiram nos anos 60 e que questionavam as fronteiras específicas dos meios tradicionais. Para essas práticas, a alternativa parece ter sido a seguinte: ou reivindicamos o termo “arte” para o que fazemos, mas ao preço da estética; ou reivindicamos a estética, mas sob outro nome, diferente de “arte”. Essa alternativa tem sido demonstrada de forma bem-humorada por um casal canadense Ian e Elaine (ou Ingrid) Baxter, que resolveu se denominar, *duchampianamente*, *N.E. Thing Company*. Eles separaram sua prática em duas categorias: *ACT* e *ART*. *ACT* significando *Aesthetically Claimed Things* (Coisas Consideradas Estéticas), e *ART*, *Aesthetically Rejected Things* (Coisas Rejeitadas Esteticamente). (Observe que eles não eram tão rigorosamente dogmáticos quanto Kosuth: *ART* não se produz a partir da rejeição à estética, mas a partir de coisas rejeitadas esteticamente. Porém indicam o problema de forma bastante sintomática).²² Assim, vamos adotar sua nomenclatura para categorizar alguns trabalhos conceituais e protoconceituais bem conhecidos. Enquanto *ART*, encontramos trabalhos que provocam a possibilidade de serem categorizados

enquanto arte, quando toda e qualquer qualidade estética é deles retirada, como *Erased de Kooning* (1953), de Robert Rauschenberg, *On Esthetic Withdrawal* (1963), de Robert Morris, *Statement Word Paintings* (1960-1963), de Gene Beery um destes últimos registrando, por exemplo: “Desculpe, esta pintura está temporariamente fora de estilo. Fechada para modernização. Fiquem atentos para a reabertura estética”, ou *Burning Small Fires* (1969), de Bruce Naumann, que traz de volta o *Erased de Kooning*, de Rauschenberg, já que *Various Small Fires*, um livro de Ed Ruscha com fotos que mostram pequenas chamas (um fósforo, uma vela, etc...), era em si um trabalho de arte conceitual, ao qual Naumann decidiu atear fogo, fotografando a “pequena chama” resultante. Em cada um desses casos, a remoção da qualidade estética era parte da questão. O paralelo com a história da pintura modernista até a tela em branco – mesmo sua retomada irônica – é óbvio. Christine Koslov, por exemplo, fez pelo cinema o que a tela em branco teria feito pela pintura: em 1967, ela produziu um trabalho sem título que consistia num rolo de filme 16mm virgem. E enquanto a qualidade estética estava supostamente removida de tais objetos, chamá-los de arte era parte da questão. Reivindicando o legado de Duchamp e seus readymades, alguns artistas conceituais evidenciaram que aceitavam o fato de qualquer coisa (N.E. thing) poder ser arte se assim fosse chamada. Ver, por exemplo, a declaração de Don Judd, em 1965: “Se alguém chama isto de arte, então é arte”. Tudo gira em torno da questão do nome. O artista conceitual Ian Wilson, cuja prática, considerada arte, era conversar (“comunicação oral”) com pessoas sobre arte, expressava o tema muito nitidamente na conversa com Robert Barry (também artista conceitual):

IW: *O que me chocou fortemente na comunicação oral foi que, ao produzir algo com que esteja envolvido e querendo denominá-lo arte, você tem de chamá-lo de arte. E, para nomear qualquer coisa, você tem necessariamente de falar ou escrever o nome dessa coisa ou, se você for surdo-mudo, usar a linguagem de sinais. Essas são as três possibilidades.*

RB: *Bem, você poderia colocá-la em determinado lugar e, assim, designá-la como arte – como uma galeria de arte, um museu de arte ou uma revista de arte.*

IW: *Mas esse lugar teria que ser nomeado...*²³

Enquanto *ACT*, encontramos trabalhos que pertencem na maioria das vezes à parte menos teórica, porém mais utópica da arte conceitual, ou do Fluxus; trabalhos que buscavam produzir ou induzir experiências estéticas, sem, no entanto, reivindicar que devessem ser considerados arte ou estar em um contexto considerado artístico. Exemplares dessa tendência são as chamadas *command-pieces* ou *instruction-pieces*, que poderiam ser executadas, mas não necessariamente, pelo artista ou por outra pessoa; na verdade, por qualquer um, já que, se a denominação “arte” deveria ser retirada do trabalho, a denominação “artista” deveria também ser retirada do autor. O desaparecimento da diferença entre artista e não-artista integrava-se à perfeição no conteúdo utópico dessa tendência, popular entre os artistas Fluxus e típico do período “hippie-fumador-de-maconha” (a experiência acontece na mente do indivíduo que executa a peça; o trabalho de “arte” ideal é um tablete de LSD; etc.).

Desnecessário dizer, essa utopia estava destinada ao fracasso, pois, a menos que a experiência em questão seja de alguma forma registrada e comunicada ao universo da arte, ninguém jamais tomaria conhecimento de que “algum tipo de arte que não quer ser considerada arte” foi produzido. Por isso seria apropriado listar exemplos de tais *command-pieces* e *instruction* de um artista que de fato desapareceu enquanto tal e que não quis “acontecer” no universo da arte (mas que Lucy Lippard conseguiu “resgatar” para seu livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*). Refiro-me a Lee Lozano, cuja *Dialogue Piece* (1969) aparece, em sua forma, quase idêntica à prática de Ian Wilson (que pertencia de fato ao universo da arte). A peça direcionava-se a ela mesma:

*Ao chamar pessoas, escrever ou falar para elas, você, talvez, não necessariamente vise ao objetivo específico de convidá-las a dialogarem em seu ateliê... Observe: o objetivo desta peça é conversar; não produzir uma peça. Não são feitos registros, ou anotações durante as conversas, que existem simplesmente enquanto situações sociais agradáveis.*²⁴

Outra peça de Lee Lozano, *General Strike Piece* (1969), também autodirecionada, estende a retirada da denominação “arte” ao universo da arte ou, melhor, não tendo poder para tanto, orientava-se no sentido de se retirar desse contexto:

Gradual, mas determinadamente, evite estar presente às ocasiões in, oficiais ou não, relacionadas ao “universo da arte”, a fim de continuar a investigação de uma total revolução pessoal e

*pública. Só exiba em público peças que reforcem idéias e informações relacionadas à total revolução pessoal e pública.*²⁵

Houve muitas dessas peças: *Tape Pieces* (1960-1963), de Yoko Ono: (“Ouça o som da terra girando./ Absorva o som da pedra envelhecendo”, etc.), por exemplo, ou *Two Exercises* (1961), de George Brecht:

*Considere um objeto. Denomine o que não é o objeto “outro.” Some ao objeto, a partir do “outro”, outro objeto, para formar um novo objeto e um novo “outro.” Repita até que não exista mais “outro”. Pegue uma parte do objeto e some ao “outro,” para formar um novo objeto e um novo “outro.” Repita até que não exista mais objeto.*²⁶

Os dois problemas referentes à arte conceitual têm sido freqüentemente enfatizados. Visto que, trabalhos de ART, são objetos, não podem negar possuir propriedades visuais que os colocam à mercê de uma apreciação estética. E, se os trabalhos de ACT não são colocados num contexto artístico ou comunicados ao universo da arte, correm o risco, como Greenberg suspeitava, de serem produzidos solipsisticamente, senão inadvertidamente. Sendo assim, contraditório depende da instituição a existência do sempre-repetido esforço de retirar toda materialidade visual de uma obra, para comunicar essa retirada ao universo da arte em si, e de considerar essa mesma obra, auto-referencialmente (atitude muito modernista), como algo que a instituição da arte não pode possuir ou mesmo exibir. Robert Barry, por exemplo, é especialista em ter consistentemente seguido uma estratégia quase esquizofrênica,

dividindo sua arte em uma parte mental, puramente solipsista que não pode em absoluto ser denominada “arte”, conforme sua declaração de 1969 (“Tudo que sei, mas que não estou pensando neste momento – 1:36 da tarde, 15 de junho 1969, Nova Iorque”) e uma relação com o contexto artístico institucional, que busca retirar seu poder de considerar “arte” o que está exibindo, como em sua peça exposta na *Art and Project*, de Amsterdã, também em 1969: “Durante a exibição a galeria estará fechada”.

Esses eram os tempos, meu caro. Dias fascinantes, cativantes e libertadores, mas ainda assim, na seqüência, estéreis. Todos os sintomas apontam para uma única e mesma contradição, pertencente à história da recepção do *readymade* nos anos 60, e formulada de várias maneiras como *ACT* ou *ART*; estético, no sentido de Greenberg, ou arte, no de Kosuth; gosto ou conceito. A menos que essa contradição ou antinomia seja resolvida, estaremos sempre presos ao seguinte dilema: ou acreditamos, com Kosuth, que os *readymades* de Duchamp “modificaram a natureza da arte de questão morfológica para uma questão de função” e que “toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente”;²⁷ ou não acreditamos que a natureza da arte tenha sido modificada de algum modo ou que o julgamento de gosto, tal como aplicado aos trabalhos de pintura e escultura modernistas tanto quanto à arte antiga como um todo, perdeu seus direitos. Tendo a princípio estabelecido as fronteiras em relação a Duchamp, podemos, entretanto, ficar tentados a projetar retroativamente essa nova natureza conceitual da arte em seu passado, a ponto de apagar toda arte anterior a Duchamp, o que certamente é o que Kosuth quer fazer quando

afirma “No que concerne à arte, as pinturas de Van Gogh não valem mais do que sua paleta”.²⁸ E, em segunda instância, podemos nos sentir tentados a considerar o *readymade* uma fraude, recusar o estabelecimento de uma fronteira com Duchamp ou reconhecer um dilema nas bases da história da arte e, projetando retroativamente nossa preferência por continuidade, rejeitar toda antiarte ou, ainda, movimentos antigosto, do dadaísmo em diante. Apenas a “corrente principal” arriscaria uma legítima reivindicação como arte, e muitos movimentos, como o vorticismo inglês, o produtivismo russo, o funcionalismo alemão e outros, partidários da estética da máquina, do desenho industrial, da arquitetura “total”, da fotografia e da fotomontagem ou outras formas de publicidade e propaganda – movimentos que, apesar de não se basearem diretamente na idéia dos *readymades*, formam a corrente que, na recepção da história da arte moderna, coincide com o que resulta do *readymade* – seriam igualmente rejeitados. Tal alternativa é intolerável não só porque qualquer solução elimina metade dos fatos registrados, mas também porque ambas tornam os trabalhos de arte individuais reféns de uma ideologia e abrem mão do direito e do dever de avaliá-los por seus próprios méritos. O dilema precisa ser elucidado e a antinomia, resolvida. Não existe forma de fazê-lo – e nenhuma outra de avaliar a existência do *readymade* como arte integrado a seu passado assim como a seu futuro – senão supondo que “isto é arte”, a afirmação por meio da qual os *readymades* foram produzidos, expressa um julgamento estético, no sentido kantiano, e que a antinomia em questão é a de Kant sobre gosto, reescrita como a antinomia da arte. É disso que trata o título deste capítulo, que é também o deste livro.

Crítica do moderno julgamento estético

Na sua versão do século 18, a antinomia do gosto está no centro da *Dialética do Juízo Estético*, peça central da *Crítica do Juízo Estético*, de Kant, que é, por sua vez a primeira parte da *Crítica do Juízo*. Assim Kant colocou a questão:

Tese. O julgamento de gosto não se funda em conceitos, porque, se assim fosse, estaria aberto a disputas (decisões a partir de provas). Antítese. O julgamento de gosto funda-se em conceitos, porque, de outra forma e apesar da diversidade de julgamentos, não haveria espaço nem mesmo para argumentação sobre a questão (reivindicação da necessária aceitação desse julgamento por outros).²⁹

Kant define o gosto como “a faculdade de julgar o belo”, e sua principal preocupação é com a beleza na natureza. (Apesar de Kant ter dito coisas interessantes sobre arte, elas não serão tratadas aqui.) Um julgamento de gosto é essencialmente sentimental; não cognitivo:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação não...ao objeto para cognição, mas...ao sujeito e seu sentimento de prazer ou dor. O julgamento de gosto é, portanto, não um julgamento de cognição e, conseqüentemente, não lógico, mas estético, segundo o qual entendemos que seu campo determinante “nada pode ser além de subjetivo”.³⁰

Tal julgamento naturalmente se expressa (se explicita, o que não é, aliás necessário) por meio de alguma afirmação, como “isto é belo”, que

vamos denominar julgamento estético clássico. Outras formas, incluindo as mais contemporâneas e coloquiais, como “isto é o máximo”, assim como as que pertencem ao jargão da arte, como “esta (pintura) é boa”, podem ser igualmente usadas, sem deixar de configurar um julgamento estético clássico. Com o *readymade*, no entanto, a passagem do julgamento estético clássico para o julgamento estético moderno é trazida à tona, como a substituição de “isto é arte” por “isto é belo.” Afirmar que uma pá de neve é bonita (ou feia) não a transforma em arte, e a frase mantém seu caráter de julgamento estético clássico de gosto, referente ao design da pá de neve. A forma paradigmática para o julgamento estético moderno é a frase pelo qual a pá de neve foi instituída como um trabalho de arte.³¹ O fato de “isto é arte” ainda significar “isto é belo” ou algo similar é irrelevante, dependendo em grande parte, como tentei mostrar nos capítulos anteriores, de o julgamento se situar em convenções de arte já aceitos ou ainda em questão. A história do modernismo e da arte de vanguarda pende a balança para a última, mas só estabelece a questão de significado nos casos altamente significativos em que a repugnância primeiro impôs a rejeição e, depois, a aceitação do trabalho. De fato, toda obra-prima da arte moderna – aí incluídos desde *O Quebra-pedras*, de Courbet, *Madame Bovary*, de Flaubert, e *Fleurs du mal*, de Baudelaire, até *Olympia*, de Manet, *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, *Ulysses*, de Joyce, e os *readymades* de Duchamp – foi a princípio recebida com indignação; “isto não é arte!” Em todos esses casos, “isto não é arte” expressa a recusa a julgar esteticamente e significa “isto não merece nem mesmo um julgamento de gosto”. Razões invocadas terminam em repugnância ou ridículo, os dois

sentimentos que Kant considerava incompatíveis com os julgamentos referentes ao belo e ao sublime, respectivamente. Na terceira *Crítica*, Kant escreveu: “Um tipo de feiura sozinha é incapaz de ser representada de acordo com a natureza sem destruir todo prazer estético e, conseqüentemente, a beleza artística, a saber, aquela que causa repugnância.”³² E em *Observações*, ele já havia assinalado: “Nada é tão contrário à beleza como a repugnância, assim como nada se coloca mais abaixo do sublime do que o ridículo”.³³ Todos os trabalhos citados – e existem muitos mais – foram, porém, subseqüentemente considerados obras-primas da arte de vanguarda e da arte *tout court*, e pode-se assumir com segurança o fato de que, mesmo para nós, agora, conservam algo de sua faculdade de despertar um estranho sentimento de repugnância ou de ridículo, que perturba o prazer do belo ou do sublime. Diante do registro histórico que diz respeito à esses casos cruciais, devemos abandonar Kant, e isso é importante para nos ajudar a entender por que o registro histórico apoia decisivamente (apesar de não provar) a tese de que diz “isso é arte”, aplicada a um *readymade* – ou a um Courbet, um Matisse, ou a qualquer coisa no gênero –, é um julgamento estético, mesmo que não necessariamente um julgamento de gosto. No entanto, mesmo querendo que o gosto repousasse sobre o sentimento de prazer ou desprazer, Kant jamais excluiu outros sentimentos, à exceção desses dois; no caso de um trabalho despertar repugnância ou ridículo, “isto é arte” não pode significar “isto é belo.” Em todas as demais situações pode manter esse significado, mas o importante é que, também aqui, “arte”, seja no sentido que for, substitui “belo”.

A releitura de Kant, que será tentada agora, repousa em uma só hipótese: a de

que a afirmação “isto é arte,” apesar de não ser necessariamente mais um julgamento de gosto, se mantém enquanto julgamento estético, mesmo que nenhum sentido específico seja atribuído à palavra “estética” até que a releitura se complete. A atitude lógica consiste em substituir “belo” por “arte” onde quer que a palavra apareça na terceira *Crítica*, começando pela antinomia em si, que mais tarde se torna:

Tese. A afirmação “isto é arte” não se baseia em conceitos.

Antítese. A afirmação “isto é arte” baseia-se em conceitos.

Ou, de maneira mais geral e resumida:

Tese. Arte não é conceito.

Antítese. Arte é conceito.³⁴

A mútua excomunhão do formalismo de Greenberg e do conceitualismo de Kosuth bem exemplifica a antinomia quando colocada nesses termos. Apesar de, como esperançosamente afirmei, essa antinomia resumir todo o dilema *ACT versus ART* que determinou por completo os anos 60, é mais fácil desdobrá-la em seus textos respectivos. Naturalmente o formalismo sustenta a tese, e o conceitualismo, a antítese. Como disse Greenberg em um dos *Seminars* em que ataca o “serviço teórico” legado por Duchamp e seus epígonos conceitualistas:

Não penso ter sido apreciado suficientemente o fato de o julgamento estético, veredicto de gosto, não poder ser provado da mesma forma que dois mais dois são quatro, que a água é formada por oxigênio e hidrogênio, que a terra é redonda, que uma pessoa chamada George Washington foi nosso primeiro presidente e assim por diante. Em outras palavras, o julgamento estético

*está fora do âmbito do que seria ordinariamente considerado uma evidência objetiva. Tanto quanto sei, Kant foi o primeiro a afirmar (em Crítica do Juízo Estético) que julgamentos de valor estético não são passíveis de prova ou demonstração, e ninguém foi capaz de refutá-lo, fosse na prática ou na argumentação.*³⁵

Por outro lado, segundo Kosuth, “Começa-se a perceber que a ‘condição de arte’ da arte é um estado conceitual”.³⁶

Agora, ambos, formalistas e conceitualistas, devem ter percebido que sustentar um só lado da antinomia não é suficiente. Greenberg com certeza tinha consciência de que os julgamentos de gosto clamam uma universalidade de assentimento que transforma a qualidade na arte em fato aparentemente objetivo, ele também estava consciente de que a história do gosto está intimamente atrelada à do meio e suas convenções. Em um confuso artigo da mesma época dos *Seminars*, “*Can Taste Be Objective?*”, ele de súbito rompe com seu freqüentemente afirmado kantianismo e sustenta uma versão histórica da antítese:

*A objetividade do gosto é provavelmente demonstrada na presença e por meio de consenso que atravessa o tempo. E não há explicação para esta durabilidade – a que cria o consenso – exceto o fato de que gosto é, em última instância, objetivo. O melhor gosto, isto é, aquele que se faz conhecido pela durabilidade de seus veredictos; e nessa durabilidade repousa a prova de sua objetividade. (Meu raciocínio aqui não é mais indireto do que a própria experiência).*³⁷

Discuti esse trecho e suas implicações em outra oportunidade.³⁸ É suficiente dizer que há alguma verdade na reivindicação de Greenberg de que seu argumento não seja “mais indireto do que a experiência em si”, e isso se deve ao fato de que o consenso ao longo do tempo só pode ser “verificado” pelo julgamento estético que o aprova, fazendo dessa “verificação” algo mais reflexivo do que indireto, mas também suprimindo sua real objetividade e deixando apenas a *reivindicação* para o consenso objetivo válido.³⁹ Essa seria a abordagem kantiana de antinomia, que Greenberg não conseguiu resolver. Ao contrário, ele, corajosamente, afirma: “Tenho consciência de que arrisco minha vida quando ousar dizer que vi algo melhor do que Kant”.⁴⁰ Ora, ele não viu, e no fim, seu argumento é circular: “É o registro, a história do gosto que confirma sua objetividade, e é essa objetividade que, por sua vez, explica sua história”.⁴¹ Enquanto a circularidade é um problema para o formalismo de Greenberg, é a solução para o conceitualismo de Kosuth:

*Um trabalho de arte é uma tautologia na medida em que apresenta a intenção do artista, isto é, ele está dizendo que aquele trabalho de arte em particular é arte, o que significa uma definição de arte. Sendo assim, o fato de ser arte é uma verdade a priori.*⁴²

*Repetindo, o que a arte tem em comum com a lógica e a matemática é o fato de ser uma tautologia; assim, a “idéia de arte” (ou “trabalho”) e a arte são a mesma coisa e podem ser apreciadas como arte sem sair do contexto da arte para verificação.*⁴³

Claro que é fácil desconsiderar uma teoria que funda sua reivindicação em uma definição tautológica, já que não se trata de teoria, mas, em vez disso, de *petitio principii*. Falando filosoficamente, "Arte depois da filosofia" está, de qualquer forma, cheia de pontos obscuros: nem seu hegelianismo invertido, nem seu wittgensteinianismo emprestado resistem a exame mais detalhado.⁴⁴ Pode-se dizer que a confusão mais gritante de Kosuth está entre o gênero de discurso lógico, que não necessita de referencial para comprovar seu valor em relação à proposição, e o gênero cognitivo, que requer a designação de um referencial para sua verificação. Em resumo, o conceitualismo simplesmente ignora a tese, em sua versão moderna, da antinomia kantiana, ao fazer com que

a afirmação "isto é arte" ande em círculos. Tanto o formalismo quanto o conceitualismo permanecem insatisfatórios.

Como Kant resolve a antinomia de gosto?

*Na tese, queremos dizer que o julgamento de gosto não se baseia em conceitos determinados e, na antítese, que o julgamento de gosto é baseado em conceito, mas conceito indeterminado (diz-se do substrato supra-sensível do fenômeno). Não há, portanto contradição.*⁴⁵

Michael, still de pissing duet sequence, 1972/1994



Antes de nos perguntarmos sobre o que seria esse conceito indeterminado do “substrato supra-sensível do fenômeno”, vamos recordar como Kant chega à solução da antinomia:

O julgamento de gosto deve referir-se a algum conceito ou não poderia reivindicar ser necessariamente válido para todos... O julgamento de gosto, contudo, é aplicado a objetos de sentido, mas não com o objetivo de determinar seu conceito para entendimento; por isso não se confirma um julgamento cognitivo, que é, portanto, mero julgamento pessoal e privado, no qual uma representação singular intuitivamente percebida se refere ao sentimento de prazer e estaria limitada, quanto a sua validade, ao julgamento individual. O objeto é para mim um objeto de satisfação; outros o poderão considerar de forma bastante diversa – cada um tem seu próprio gosto.⁴⁶

Nesse trecho, Kant primeiro apresenta a antítese, depois a tese. Em seguida, no parágrafo abaixo, ele retorna à antítese e, na última frase, reapresenta a tese:

Não obstante, está sem dúvida presente no julgamento de gosto referência mais ampla da representação do objeto (assim como do sujeito), sobre o qual baseamos uma série de julgamentos desse tipo como necessários a todos. Na base disso deve haver, necessariamente, um conceito, embora do tipo que não possa ser determinado por intuição. Por meio de um conceito assim, entretanto, nada é possível saber; e, conseqüentemente, ele não pode oferecer provas para o julgamento de gosto.⁴⁷

Adiante, ele apresenta sua solução:

No entanto, a contradição desaparece totalmente se afirmo que o julgamento de gosto é baseado em um conceito...; segundo o qual, entretanto, nada pode ser conhecido ou provado em relação ao objeto, porque ele é, em si, indeterminável e inútil para o conhecimento. Ainda que, ao mesmo tempo e pelo mesmo motivo, o julgamento seja válido para todos..., porque sua base determinante repousa talvez no conceito que pode ser considerado o substrato supra-sensível da humanidade.⁴⁸

A solução para a antinomia encontra-se no conceito indeterminado de *supra-sensível*, recém-citado nessas duas colocações sobre a solução como “o substrato supra-sensível do fenômeno”, no aspecto dos objetos julgados, e como “substrato supra-sensível da humanidade”, quanto aos sujeitos que julgam. É bem conhecido dos leitores da primeira e segunda *Críticas* o fato de que o *supra-sensível* não é um conceito de entendimento, mas uma *Idéia* de razão. Está além do *sensível*, uma vez que nada pode ser demonstrado ou apresentado de outra forma e comunicado por meio da experiência *sensível*, empírica, que possa ser incluído em sua *idéia*. E não é passível de prova ou demonstração, como são as equações matemáticas, que também estão além da percepção intuitiva, mas que dependem das categorias e do esquema da pura compreensão. O *supra-sensível* é domínio ou, melhor, é terreno “ilimitado, mas também inacessível” além do *sensível*, cuja realidade não pode ser afirmada nem aceita como verdadeira, mas cuja necessidade deve ser postulada, e “devemos de fato preencher essas necessidades com *idéias*”.⁴⁹ É, conseqüentemente, uma

Idéia transcendental, o que significa ser conhecida e reconhecida pelo simples fato de ser uma idéia, mas uma idéia necessária.⁵⁰ É um requisito da razão, sem o qual se torna impossível pensar que a natureza seja inteligível (primeira *Crítica*) ou que a liberdade ética exista (segunda *Crítica*), ou que ao julgamento de gosto tenha sido permitido reivindicar validade universal, ainda que seja o resultado de sentimento meramente subjetivo, pessoal. O que o supra-sensível postula, então, do ponto de vista favorável da terceira *Crítica*, é um princípio que, apesar de subjetivo, não é meramente pessoal, mas compartilhado com todos os seres humanos.

Esse “princípio subjetivo, que determina o que agrada ou desagrada apenas por meio do sentimento e não por conceitos, mas ainda assim com validade universal”,⁵¹ é o que Kant denominou *sensus communis*. Esse senso ou, melhor, sentimento comum não é uma certeza, mas deve ser pressuposto, quer dizer postulado *como se tivéssemos certeza de que é um substrato comum da humanidade*. O fato de ser constitutivo ou simplesmente regulativo não pode ser determinado, *assim*, a reivindicação de julgamentos estéticos universais apenas comprova o necessário pressuposto de um *sensus communis*; o que, por sua vez, nada mais é do que a própria faculdade de julgamento:

Essa norma indeterminada de um senso comum é de fato pressuposta por nós, como é demonstrada por nossa pretensão de emitir julgamentos de gosto. Se de fato existe tal senso comum, como princípio constitutivo da possibilidade da experiência ou se um princípio superior de razão o transforma em princípio regulador a fim de produzir em nós um senso

*comum com propósitos mais elevados; se, portanto, o gosto é uma faculdade original e natural ou a mera idéia de uma faculdade artificial ainda a ser adquirida, de maneira que um julgamento de gosto com seu caráter de assentimento universal seja de fato apenas um requisito da razão para obter tal harmonia de sentimento; se a necessidade, diga-se, a necessidade objetiva da confluência do sentimento de qualquer pessoa com o de todas as outras só significa a possibilidade de se chegar a esse acordo, e o julgamento de gosto estabelece apenas um exemplo da aplicação desse princípio são questões que não queremos nem podemos investigar ainda.*⁵²

O extraordinário movimento ascendente do pensamento desse trecho não nos leva a nenhum paraíso platônico de onde poderíamos descer à terra e, dogmaticamente, afirmar a existência de uma faculdade universal de gosto em conformidade com sua Idéia. Ao contrário, esse movimento é cético como um todo e quando finalmente volta à terra e Kant assume a tarefa de investigar as questões anteriormente adiadas, sua *dedução* dos julgamentos de gosto não é do mesmo tipo que, digamos, a dedução transcendental das categorias na primeira *Crítica*; é em si um uso reflexivo e regulador da faculdade de julgamento, que é o motivo por que Kant, aparentemente para sua própria surpresa, o considera fácil:

Essa dedução é, portanto, fácil, porque não apresenta necessidade de justificar a realidade objetiva de qualquer conceito, já que a beleza não é

*um conceito do objeto e o julgamento de gosto não é cognitivo. Só reafirma que estamos justificados ao pressupor universalmente em todo homem essas condições subjetivas do julgamento, que encontramos em nós mesmos.*⁵³

Para Kant, então, é uma e a mesma coisa denominar essas condições subjetivas substrato supra-sensível da humanidade, um *sensus communis* ou, mais simplesmente, a faculdade de gosto (o qual mostra, aliás que mesmo sem substituir gosto por “arte”, gosto, no sentido kantiano, tem abrangência maior do que meramente preferências e hábitos culturais). Gosto, não este ou aquele gosto, mas a faculdade de gosto, que deve ser suposta ou postulada enquanto dom natural de todo ser humano, é o que justifica não a própria universalidade (meu “gosto” não sendo mais universal do que o seu), mas a reivindicação da universalidade de cada julgamento estético. E a solução da antinomia deve ser recolocada:

*O princípio subjetivo, ou seja, a Idéia indeterminada do supra-sensível em nós, só pode ser indicado como a única chave para o enigma dessa faculdade, ela mesma escondida de nós em suas origens; e não há meios de torná-la mais inteligível. A antinomia aqui apresentada e resolvida baseia-se no conceito apropriado de gosto enquanto julgamento estético meramente reflexivo, e os dois princípios aparentemente conflitantes se reconciliam no ponto em que podem ser ambos verdadeiros, e isso é suficiente.*⁵⁴

A faculdade de gosto é a faculdade de julgar o belo, seja na natureza ou na arte. Essa faculdade é um *sensus*

communis, isto é, um sentimento necessariamente assumido como sendo comum a todos os homens e mulheres. Agora, como sugerido, e se lêssemos “arte” onde Kant escreveu “o belo”, e simplesmente registrássemos as consequências dessa substituição, reprimindo toda e qualquer interpretação? O suposto *sensus communis* se transferia na *faculdade de julgar a arte por força do sentimento* comum a todos os homens e mulheres. O *readymade*, que levou a essa leitura, também apaga toda diferença entre fazer e julgar arte, de forma que devemos supor, do mesmo jeito, que essa faculdade também se torna uma *faculdade de fazer arte por força do sentimento*. O artista escolhe um objeto e o chama de arte ou, o que se equivale, o coloca em um contexto que determina o fato de o objeto ser considerado arte (o que de fato significa que, mesmo de forma privada e solipsista, o artista já o denominou arte). O espectador apenas repete o julgamento do artista. Qualquer um pode fazer isso; a capacidade e o conhecimento requeridos são nulos; acessíveis ao leigo. Kant, obviamente, não poderia prever esse perfeita coincidência entre arte e estética. Em seu tempo, a produção artística envolvia de fato aprendizado e maestria de uma especialidade e implicava obediência a todo tipo de regras e convenções, em que havia espaço para o julgamento de beleza. Kant, contudo, também estava consciente de que se o talento do artista consistisse meramente em maestria da especialidade e aplicação de regras estabelecidas, o julgamento da beleza (dele, como do espectador) não seria livre (*pulchritudo vaga*) mas dependente (*pulchritudo adhaerens*) dessas mesmas regras e convenções, isto é, um conceito determinando a configuração do trabalho de arte. A fim de permitir o julgamento livre de gosto

no fazer artístico, o talento teria que envolver algo mais, algo inconsciente até mesmo para o artista, um dom da natureza, em vez de aquisição de cultura, por meio do qual o artista poderia transcender ou evitar as regras e convenções de seu caminho. Essa “disposição mental inata (*ingenium*) pela qual a natureza estabelece as regras para a arte” era *genius*.⁵⁵

Para considerar objetos belos, enquanto tais, requer-se o gosto; mas as belas-artistas – isto é, a produção desses objetos – demandam *genius*.⁵⁶

Já que, com o *readymade*, avaliar e produzir arte são ações condensadas em um mesmo e único ato, somos levados a supor que “gosto” e “gênio” também se fundem em uma mesma e única faculdade. (Coloquei esses termos entre aspas para enfatizar, mais uma vez, que estamos lidando aqui com as consequências formais da mera substituição de palavras, não com seus conteúdos.) E, uma vez que Kant define gênio como “a faculdade das Idéias estéticas”⁵⁷, somos levados a projetar essa definição na de gosto, isto é a faculdade de “julgamentos estéticos meramente reflexivos”. Mas o que é, afinal, uma “Idéia estética?”

Idéias, no sentido mais compreensível da palavra, são representações referentes a um objeto de acordo com certo princípio (subjetivo ou objetivo), a tal ponto que elas não possam se tornar o conhecimento deste último. Referem-se tanto a uma intuição – de acordo com o princípio meramente subjetivo da harmonia das faculdades cognitivas (imaginação e entendimento), sendo assim denominadas estética – quanto a um conceito – de acordo com um princípio objetivo e sem poder

*jamais fornecer um conhecimento do objeto, sendo então denominadas Idéias racionais... Uma Idéia estética não pode se transformar em conhecimento, porque é uma intuição (da imaginação) para a qual jamais pode ser encontrado um conceito adequado. Uma Idéia racional não pode se transformar em cognição, porque envolve um conceito (do supra-sensível), ao qual uma intuição não se adequa. A Idéia estética deve ser considerada, creio, uma inapresentável representação da imaginação; a Idéia racional, por outro lado, um indemonstrável conceito de razão.*⁵⁸

Sendo assim, reler Kant depois de Duchamp, substituindo o julgamento “isto é belo” pelo “isto é arte”, é considerar que a palavra “arte” conflagra gênio e “gosto” e se refere tanto a uma “inapresentável” Idéia estética quanto a uma “indemonstrável” Idéia racional. (No vocabulário kantiano, *apresentável* significa “o que pode ser estabelecido teoricamente”, *demonstrável*, “o que pode ser mostrado aos sentidos”.⁵⁹ E intuição significa percepção, uma apresentação oferecida precisamente aos sentidos no contexto do universo perceptivo.) Essa releitura, por sua vez, lança luz sobre as aporias do formalismo e do conceitualismo. Quando Greenberg reconhece a coincidência de estética e experiência artística enquanto “o grande serviço teórico do tipo de arte recente que luta para ser avançada”, ele acredita na Idéia estética cujo nome é arte “apresentável”, mesmo sendo apenas uma incerteza conceitual na distinção entre arte e não-arte. E quando Kosuth identifica a obra de arte com sua “idéia de arte” e essa, por sua vez, com arte em geral, ele acredita na Idéia racional

cujo nome é arte “demonstrável”, mesmo sendo apenas uma impossibilidade de escapar da apresentação *formal* do trabalho. Ambos sucumbem à mesma ilusão transcendental, que é acreditar, como diria Kant, na possibilidade de *uma intuição intelectual*. Quanto a Beuys, é o herdeiro direto da tradição que, começando com Fichte, talvez, e com Hölderlin e o jovem Schelling certamente, rompeu com Kant para reivindicar a realidade da intuição intelectual. Pode ser considerado um realizador tardio do *Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão*, que transformou a Idéia kantiana meramente reguladora em uma Idéia especulativa, embasou ambos, o mundo (natureza) e o trabalho humano, na própria consciência livre da *criação a partir do nada* e clamou por uma nova mitologia racional para educar a humanidade.⁶⁰ Daí, o apelo sistemático de Beuys à criatividade humana; daí sua concepção mitopoética de escultura como *Soziale Plastik*; daí sua afirmação “forma = supra-sensível.”⁶¹

O supra-sensível de Kant, naturalmente, jamais assume forma plástica. Como um postulado de puro entendimento, está além do sensível e lá se mantém. Como um postulado de pura razão prática, requer liberdade transcendental, mas não sustenta a ética, muito menos o mundo, na própria autoconsciência do sujeito, como havia feito para o autor do *Mais Antigo Programa Sistemático*. É por isso que, como veremos, uma leitura “kantiana-depois-de-Duchamp” da noção de criatividade de Beuys inevitavelmente trai o próprio Beuys. No entanto, oferece outra interpretação, radicalmente não-utópica, de sua afirmação “Todos são artistas.” Concretamente, o *sensus communis* de Kant poderia ser

recolocado, depois de Duchamp, como se segue: toda mulher, todo homem, educado ou não, qualquer que seja sua cultura, língua, raça, classe social, possui Idéias estéticas, que são ou podem ser, pelas mesmas razões, Idéias artísticas. Isso não pode ser provado; tem que ser suposto. Nem o “bom gosto” da classe dominante, nem o “mau-gosto” da classe oprimida, nem, aliás, as numerosas insurreições cujo objetivo era subverter essa hierarquia, provam que exista a faculdade de Idéias estéticas/artísticas compartilhada pelo gênero humano como um todo. Tampouco provam o contrário. O fato de toda mulher ou todo homem possuir “gosto” ou mesmo “gênio” é meramente um requisito da razão. Pode ser empiricamente negado com bases elitistas ou populistas, denunciado ou desconstruído enquanto ideologia que reflita interesses particulares de uma classe ou idealizado e adotado enquanto objetivo a ser atingido num futuro estado do gênero humano, liberado e emancipado. Não há, entretanto, uma solução empírica, sociológica ou histórica para a questão da existência de tal faculdade universal de julgamento/produção de arte por força do sentimento e não dos conceitos.

Existe, no entanto, uma correlação histórica para o mero pensamento sobre isso, incitada pela releitura de Kant depois de Duchamp: esse homem e essa mulher, a quem deve ser concedida tal faculdade de Idéias estéticas/artísticas, são o homem e a mulher modernos. Eles pertencem à era histórica que começa com o Iluminismo (ou pouco antes) e que termina (teria terminado?) com o *readymade* ou pouco depois, com sua referida recepção pela neo-vanguarda do pós-guerra. As bases da terceira *Crítica* de Kant foram preparadas pelos escritos de Roger de Piles e Abbé Dubos, que haviam reivindicado para o mero

amateur o direito e a habilidade de julgar a arte esteticamente, isto é, pelo sentimento. Esse direito foi efetivado, na França, pelo menos, a partir do final do século 17, pelos Salões, onde, apesar de considerada arte, a prática de pintores e escultores vivos era anualmente aberta à apreciação e sujeita ao julgamento de “gosto” do leigo. Em meados do século 19, com a querela do Realismo de Courbet e depois com o Salon des Refusés, a recusa dos jurados em julgar esteticamente, e, portanto, denominar arte, o que eles consideravam repugnante ou ridículo era contrariada pela decisão institucional de apelar para o veredicto do leigo. Houve forte controvérsia entre os membros do júri com relação ao destino das nove pinturas que Courbet enviara para o Salão de 1851. Todas, menos uma, *O funeral em Ornans*, foram levadas para o andar superior e recusadas no Salon Carré. Com relação ao Salon des Refusés (1863), apesar de seu caráter antinstitucional, realizou-se sob os auspícios de *Sa Majesté l'Empereur*. Não há dúvida de que foi a demagogia e não igualitarismo cultural ou perspicácia estética o que motivou Napoleão III. O resultado, contudo, foi o mesmo; rompendo-se as amarras do júri, e, pela primeira vez na história, o povo foi convidado a decidir não apenas se as pinturas recusadas eram belas, mas se elas eram arte. A partir desse momento, era a arte que estava em questão, em vez de a beleza na arte. O último elo daquela corrente, que, no capítulo anterior, eu denominei história do julgamento estético institucionalizado, foi o “Richard Mutt Case”, de Duchamp, que no nível simbólico concedeu ao leigo o direito de produzir arte esteticamente, isto é, por força de um sentimento cuja origem – o que deve ser considerado com alguma restrição, com certeza – não continha apenas “gosto”, mas também “gênio”, no sentido provocativo de gosto repugnantemente plebeu e gênio ridiculamente doentio.

Naturalmente, essa conjunção de gosto e gênio não aconteceu de repente e nunca foi teorizada na forma aqui sugerida, enquanto requisito de um método arqueológico que procura dar sentido à estética kantiana sob a luz da história da arte subsequente. Isso foi de fato teorizado por pelo menos um esteta moderno, a saber Croce, como corolário de seu “teorema” – julgar um trabalho de arte esteticamente é “reproduzi-lo em si mesmo” –, consequência de sua convicção de que a intuição e a expressão são uma e a mesma coisa:

A partir desse teorema, fica nitidamente estabelecido que a atividade de julgamento que critica e reconhece o belo é idêntica àquilo que a produz. A única diferença repousa na diversidade das circunstâncias, já que num caso se trata de uma questão de produção estética e no outro, de reprodução. A atividade que julga é denominada gosto; a atividade produtiva, genius; gênio e gosto são, por consequência, substancialmente idênticos.⁶²

Não me surpreende muito o fato de ter sido Croce, talvez o filósofo de sua geração mais bem informado sobre a história da estética, quem chegou a essa solução. Não vejo, no entanto, sua teoria estética aplicável aos *readymades* de Duchamp. Ela é muito mais interessante enquanto indicador de como a conjunção de gosto e gênio foi ingrediente latente da cultura romântica e de fato acompanhou a passagem do romantismo para o modernismo. O que é notável para o olhar retrospectivo dos “arqueólogos” é o fato de quase todos os caminhos levarem a Freud, como se a psicanálise tivesse estabelecido nada mais do que a teoria do eu romântico, os “componentes” do que era, desde o início, o inconsciente e o *Witz*, ambos

Duchamp assim
como os impressionistas
não eram em si
talvez “belos” mas
foram tornados arte

variações sobre o tema do gênio enquanto algo de que, definitivamente, todos são dotados. A partir do momento em que Schelling sistematizou a noção de gênio de Kant, dom da natureza, como noção de inconsciente poder criativo, desconhecido do artista, o gênio começa a ser considerado o lado obscuro e inconsciente da natureza humana, no limite da insanidade. Mais uma vez, em Schopenhauer, em Hartmann, em Nietzsche, em Dostoyevsky, na poesia dos simbolistas e dos Décadents, a associação entre loucura e gênio foi estabelecida, até que se tornou, com Lombroso e Max Nordau, o clichê pseudocientífico mais gasto do pensamento do final do século 19. O fato de que a noção romântica de gênio, iniciada enquanto inocência natural na poesia de Hölderlin, possa, no fim do século, ter se tornado degeneração natural na criminologia de Lombroso é indício de que uma reivindicação de universalidade nela estava embutida desde o início. Certamente, para os românticos, gênio tinha que ser exceção – Schelling definiu-o como o poder que separava o homem de gênio dos demais –, mas exceção resultante do acaso da natureza e de distribuição aleatório de dons em vez de originada na ordem social. À medida que o século avançava e várias utopias artísticas/políticas já insinuavam – por exemplo, em *Carta sobre a Educação Artística do Homem*, de Schiller, em meio ao clima de boemia do final do romantismo –, loucura e gênio começaram a ser considerados formas de alienação que poderiam ser entendidas como sinais de exclusão do artista da sociedade burguesa. Aqui repousa uma das raízes românticas da antiarte; essa alienação aparecia e explicava paradoxal *sensus communis*, o contrário ao senso comum burguês, que se configurava enquanto gosto pelo marginal, o boêmio, o *Lumpen*, o socialmente desviante. Combinado a esse gosto, o poder irracional do inconsciente

deveria ser o potencial liberador para todos, à exceção dos “burgueses”, cuja vingança, não surpreendentemente, ocorre sob a forma de criminologia. Seria injusto com Freud colocá-lo ao lado de Lombroso; mantém-se, contudo, o fato de as mais heurísticas idéias da psicanálise fundaram-se na convicção *Zeitgeist* de que o segredo do mais excepcional talento criativo deveria ser buscado na neurose, o destino mais usual do homem comum. E o fato de, para Freud, talento e neurose traírem-se igualmente em lapsos de linguagem, piadas e trocadilhos – em outras palavras, em *Witze* – é também herança indireta do romantismo, mais precisamente, da tendência mais filosófica do início do romantismo, a de Iena e do *Athenaeum*⁶³. Levou um século ou mais para que o *Witz*, definido por Friedrich Schlegel como “genialidade fragmentar”, se tornasse uma questão de senso comum (ou *nonsense*), analisada abertamente em *Psicopatologia da Vida Cotidiana*. Os tempos, então, já estavam amadurecidos para um Duchamp; para o juízo do leigo ser considerado arte, e para a esperta e irônica redefinição freudiana (mesmo lacaniana) por Duchamp do eu romântico: “O coeficiente pessoal de ‘arte’ é como uma relação aritmética entre o não-expresso, porém intencionado, e o não-intencionalmente expressado⁶⁴.”

Tal é o “coeficiente pessoal de arte” que, segundo Duchamp, individualiza o ato criativo. É apresentado como se fosse a razão quantificável entre intenções reprimidas e malsucedidas, idiossincrasias e preferências, por um lado, e, por outro, a volta do reprimido, dos malsucedidos lapsos e atos freudianos – em outras palavras, a razão entre (repugnante) “gosto” e (ridículo) “gênio”. Se a razão em si é quantificável, as duas quantidades envolvidas devem ser mensuráveis também, como amostras das duas faculdades presentes em qualquer pessoa. O “coeficiente pessoal

de arte” dimensiona o ato criativo individual, mas *criatividade* é a pressuposta faculdade universal de produzir arte. Agora, criatividade é precisamente o termo, moderno, dado à conjunção de gosto e gênio e suas várias relações “aritméticas”. O fato de ser quantificável, e, portanto, poder ser aumentada com o progresso cultural, configura a crença fundamental de todo modernista e de toda utopia de vanguarda. Para Duchamp, entretanto, era apenas uma analogia, um “se fosse verdade”: “o coeficiente pessoal de arte é como...” No entanto, essa analogia é necessária não porque seja verdadeiro o fato de que todos homens e mulheres da Terra tenham gosto e gênio, mesmo que um pouco, nem porque seja uma nobre razão da cultura permitir a todos, mesmo que potencialmente, se tornarem artistas; em vez disso, a analogia é necessária porque todos já são considerados artistas. Assumir esse fato, afinal, nada mais é do que um requisito da afirmação que atribuiu aos *readymades* o caráter de arte. A menos que a antinomia entre formalismo e conceitualismo, entre *ACT* e *ART*, entre modernismo e vanguardismo, entre o modo tradicional e a “tradição do novo”, ou entre a linhagem da arte moderna de Picasso – e do Dadaísmo –, deva permanecer para sempre sem solução, e o dilema histórico resultante não possa afrouxar seu poder sobre o atual universo da arte hoje, a afirmação “isto é arte”, por meio da qual um *readymade* tanto é produzido como trabalho de arte quanto julgado como tal, deve ser entendida como um julgamento estético reflexivo com reivindicação de universalidade no mais estrito sentido kantiano.

Moderno ou pós-moderno?

A antinomia do julgamento estético moderno está, portanto, resolvida. Sua solução pode ser apresentada da seguinte forma:

Tese. A afirmação “isto é arte” não se baseia no conceito de arte, mas no sentimento estético/artístico.

Antítese. A afirmação “isto é arte” assume o conceito de arte; assume a Idéia estética/artística.

Na tese, “conceito” refere-se a um conceito determinado que deveria ser afirmado teoricamente, e “sentimento”, a todos os sentimentos envolvidos no amor à arte, incluindo repugnância e ridículo. Na antítese, “conceito” não se refere a um determinado conceito de entendimento, mas, sobretudo, à Idéia indeterminada de razão. Não pode ser teoricamente provado, já que é “inapresentável”, e não pode ser demonstrado empiricamente, já que é “indemonstrável”. Pode, entretanto, ser exemplificado analogamente diante de qualquer objeto designado pelo termo “isto” na afirmação “isto é arte”. No lugar do “isto” você deve colocar sua obra de arte favorita e endossar qualquer doutrina, qualquer Idéia de arte que escolha. Se sua doutrina for rígida e você achar que possui um conceito de arte, então sua idéia de arte é determinada, mas destinada a ser contrariada pela Idéia de qualquer outra pessoa. Se sua doutrina é de gosto, então sua idéia de arte é indeterminada e apela para exemplos singulares, mas, ainda assim pode ser contrariada tanto por aqueles que não compartilham de seu gosto quanto por aqueles que pensam que a arte não é uma questão de gosto. No meu caso, existem muitas obras de arte que eu talvez queira colocar no lugar do “isto”, sendo o urinol de Duchamp a que considero mais exemplar. Ao denominá-lo arte, endosso certa Idéia de arte moderna ou de vanguarda que não é apenas indeterminada, mas que se faz representar por sua própria indeterminação.

Tese e antítese são compatíveis, de acordo com Kant e Duchamp, e harmônicas no moderno espaço cultural delimitado pelos nomes de Kant e

Duchamp. Se você se lembra, entretanto, existia uma definição mais condensada e geral para a antinomia. Ela também contém uma solução, ainda que sem harmonia com a modernidade:

Tese. Arte não é um conceito; é um nome próprio.

Antítese. Arte é um conceito; é a Idéia de arte enquanto nome próprio.

Expliquei essa solução no primeiro capítulo. Agora gostaria de sublinhar a sutil mudança que a antinomia solucionada recebe dessa segunda definição e de sua época. Considerando que foi o *readymade* de Duchamp o que me levou a substituir a palavra “belo”, na terceira *Crítica*, pela palavra “arte”, a oposição entre formalismo e conceitualismo, ou entre *ACT* e *ART*, no final dos anos 60 e início dos 70, foi o que me levou a interpretar essa oposição como uma nova versão da antinomia de gosto de Kant. Há muito tempo vem-se evidenciando para mim a existência de dois, e somente dois, grandes pontos de disputa entre Greenberg e seus opositores conceitualistas (e minimalistas), Kosuth em particular. Um era o lugar de Duchamp ou, melhor, sua posição na história da arte; o outro, a estética kantiana. Greenberg nunca repudiou seu kantianismo⁶⁵, tampouco nunca compreendeu Kant. Era por demais empírico para poder ver que a arte revela um campo transcendental “devemos realmente preencher com Idéias”. Ele era um excelente fenomenólogo, mas, justamente por essa razão, sua estética é *empírico crítica*, não kantiana. Até onde sei, a maioria dos críticos de Greenberg, dos conceitualistas em diante, aceitou sua interpretação de Kant como certa e rejeitou a estética kantiana juntamente com a equivocada interpretação greenberguiana. Esse é o primeiro elemento de um grande mal-entendido. O outro diz respeito ao fato de Greenberg

começar a perder prestígio como crítico de arte exatamente quando a estrela de Duchamp começa a subir com a nova geração de artistas. É sintomática a quantidade de artigos, de meados dos anos 60 em diante, em que ele declara guerra a Duchamp, acusando-o do desastroso afrouxamento dos parâmetros de gosto que ele considerou resultado da *pop art*, do minimalismo e do conceitualismo.⁶⁶ Isso, entretanto, só demonstra que Greenberg compartilhava das mesmas condições de recepção ao trabalho de Duchamp que os artistas a quem se opunha e que considerou suas interpretações do *readymade* sem questionamentos, assim como eles o fizeram com sua interpretação de Kant. Não obstante o gosto pessoal de Greenberg, sua relutância em julgar além do gosto só se comparava à relutância de seus oponentes em ver que o julgamento que atribuiu ao *readymade* o “status de arte” é estético, embora não de gosto. Em retrospecto, a interpretação pop do *readymade* em termos de apropriação, sua interpretação minimalista enquanto arte do real ou do literal e sua interpretação conceitualista enquanto conceito e *status* institucionais parecem tão impregnadas de ingenuidade quanto a rejeição de Greenberg dos trabalhos legitimados por tais interpretações parece impregnada de má fé. Talvez as condições de receptividade do *readymade* não permitissem outra leitura. Mas isso foi há 30 anos, e o dilema que resulta das aporias dos anos 60 ainda não relaxou seu poder sobre o universo da arte, donde resulta a relevância da época de resolução da antinomia. Interpretar Kant depois de Duchamp não é exatamente a mesma coisa que reinterpretar Duchamp de acordo com Kant. Existem, assim, como pudemos ver, dois modos de registrar a solução da antinomia; a primeira é moderna, a segunda, pós-moderna.

Esta é a consequência da definição moderna. Considerada após Duchamp, a

Idéia kantiana de supra-sensível, ou seu *sensus communis*, considera um requisito da razão o fato de qualquer pessoa ser dotada, *de jure*, se não *de facto*, da habilidade de produzir arte. Não apenas o gosto, mas também o gênio ou, melhor, usando o termo moderno resultante de sua congruência, a *criatividade* deve ser assumida como habilidade compartilhada pela humanidade – ela mesma, aliás uma Idéia de razão – a fim de que a exigência de objetividade conceitual apresentada pelo julgamento “isto é arte” – meramente estético e subjetivo, no entanto – esteja fundamentada e justificada; a fim de que sejam significativos a busca modernista de ontológica definição da arte, seu esforço por uma teoria e sua redução auto-referencial a convenções essenciais; a fim de que não sejam vãos nem o entusiasmo com que tantos artistas modernos profetizaram o advento da linguagem universal, nem seus esforços pedagógicos nesse sentido; a fim de que retenha seu valor emancipatório a tendência de tantos movimentos de arte e antiarte no sentido de unir seus destinos aos de uma revolução, material, espiritual ou cultural; em resumo, a fim de que a Idéia de vanguarda seja mantida – ou guardada, eu diria – e não drenada dos trabalhos de vanguarda, agora que eles se tornaram “históricos”. Seja a criatividade, como Kant disse sobre o gosto, “faculdade original e natural ou apenas a Idéia de uma faculdade artificial ainda por ser adquirida”, é obrigação ética supor que dela todos são dotados.

Está é a consequência da definição pós-moderna. Considerada depois de Kant (por sua vez, considerado depois de Duchamp), a Idéia duchampiana de arte como nome próprio, ou seu *nominalismo pictórico*, afirma que é requisito da razão, hoje, o fato de que deveríamos ter suposto, antes, a existência de uma faculdade compartilhada pela humanidade como um todo denominada criatividade.

Caso contrário, as utopias essencialistas e universalistas da modernidade não teriam sido mais do que *Schwärmereien*; caso contrário, os impulsos destrutivos e as esperanças revolucionárias da vanguarda – alguns dos quais geraram inesperados monstros – teriam sido perigosos presunção e irresponsável otimismo; caso contrário, o nome da arte, em risco na prática moderna, nada teria significado além de *status* social cinicamente adquirido. Existe a criatividade, como algo inscrito no código genético da espécie humana, por exemplo, ou, por outro lado, como ilusão meramente útil, como um guia para a pedagogia ou política culturais, é obrigação intelectual supor que foi uma fértil Idéia reguladora para a modernidade.

Ainda é fértil? Temos que escolher entre as definições moderna e pós-moderna para a resolução da antinomia? Entre a esperança de Habermas de que a modernidade seja um projeto inacabado e o desencantado distanciamento do historiador que olha para trás e finge entender o que se perdeu? Essa escolha não é uma questão de gosto; é uma questão de convicção. No entanto, convicção equivale a fé, e o sistema de crença que sustentou a modernidade foi abalado. Falta de convicção, por outro lado, equivale a cinismo ou nihilismo, e o ecletismo pós-moderno parece muito próximo do melancólico distanciamento de Nero, assistindo à queima de Roma, para ser confiável. A paralisia moral parece ser inevitável. Bem, talvez essa escolha seja falsa. A obrigação moderna, como esboçada pelo encontro de Kant e Duchamp, é ética; a pós-moderna, intelectual. Elas são, então, heterogêneas, e a grande lição do *criticismo* kantiano é a de que nós não devemos confundir a razão ética com a intelectual, a razão prática com o entendimento teórico, o universo da segunda *Crítica* com o da primeira. Não foi, entretanto, mérito da terceira *Crítica* a construção do ponte.

sobre a lacuna entre as duas primeiras? E não é função do julgamento, do julgamento estético meramente reflexivo, atestar simbolicamente a necessidade dessa ponte? Faz parte da herança pós-moderna da modernidade a garantia de que esse julgamento seja de qualquer um, e, portanto, meu julgamento não será melhor do que o seu. O que fazer com nosso passado moderno não pode e não deve ser decidido por um acordo coletivo. A afirmação “isso é arte” é pronunciada individualmente e se aplica a trabalhos individuais. Dependendo da convicção de cada um, a herança moderna irá incluir a tradição dadaísta – ou de Picasso – ou eclética amostragem de ambos, ou uma coleção pessoal de trabalhos selecionados não com base em rótulo estilístico ou filiação ideológica, mas julgados convincentes por seu próprio direito. Convicção não é base para julgamentos mas um resultado reflexivo do julgamento. “Gosto” e, depois, “arte” representavam esse tipo de convicção. Que nome terá no futuro, eu não sei. E não posso listar aqui todos os trabalhos da modernidade que pessoalmente considero convincentes; mas com certeza o urinol de Duchamp está entre eles. Seu valor exemplar é mais do que estético; é simbolicamente ético, como deveria ser. É também teórico, o que me leva a afirmar minha última convicção, que não posso provar, mas que está tão próxima de Kant quanto da ciência contemporânea. Se criatividade existe e será fértil para a cultura pós-moderna ou se é meramente uma Idéia reguladora que foi fértil para a cultura moderna, não posso dizer, mas estou convencido de que, se ela existe, é uma faculdade tanto inata quanto adquirida, ou melhor, já codificada em nossos genes e ainda por ser adquirida ao longo da história, porque é inseparável do fato de que os humanos são “programados” para nascer prematuramente, inseparáveis da incompletude de seu sistema nervoso central e da decorrente, frágil e seletiva

vantagem que, para o melhor ou o pior, força todo homem e mulher a relacionar seu crescimento pessoal ao progresso cultural da espécie. Sob esse ângulo, é falsa a escolha entre moderno e pós-moderno; ambos são e sempre serão prematuros.

tradução Andrew Stockwell

revisão Glória Ferreira e Monica Mansur

*Thierry De Duve nasceu em 1944, na Bélgica, e lecionou estética e semiologia em Bruxelas. É professor de história da arte moderna e contemporânea, e de estética, na Universidade de Ottawa a partir de 1982 e, atualmente, na Universidade da Filadélfia. É também diretor de programa no Colégio Internacional de Filosofia. Entre suas principais publicações destacam-se: *Nominalisme pictural* (1984), *Essais datés* (1987), *Au nom de l'art* (1989), *Resonances du readymade* (1989), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (1991), *Kant after Duchamp* (1996) e *Clement Greenberg entre les lignes* (1996).

Notas

¹Jack Burnham, “Problems of criticism”, in Battcock, *Idea Art*, p.69, publicada pela primeira vez na *Artforum* 9, nº. 5, 1971.

²Joseph Beuys, “Interview with Irmeline Iebker”, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 4, 1980.

³Joseph Beuys, “Interview with Bernard Lamarche-Vadel”, *Canal* 58-59 (inverno 1984-1985).

⁴Beuys, id. P. 176

⁵Clement Greenberg, “Seminar one”, p. 44.

⁶Para fazer justiça a Greenberg, sinto-me compelido a citar a passagem completa, mas evitarei comentários muito pedagógicos. (Já fiz isso em outra ocasião, em “Les tremblés de la réflexion. Remarques sur l'esthétique de Clement Greenberg”, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 45-46 [Outono-Inverno 1993].) Já que toda palavra tem seu peso e é extraordinariamente superdeterminante, o único comentário adequado teria que ser dentro da natureza de

uma leitura nos limites da psicanálise. Basta dizer que as linhas que tentei seguir no capítulo anterior e que vou manter neste, sobretudo as que tratam do meio e sua especificidade, estão aqui entrelaçadas e que a constante oscilação de Greenberg entre duas compreensões de meio, como forma e como acordo, é altamente indicativa dos problemas abordados ao longo deste livro: Se qualquer coisa ou todas as coisas podem ser intuitivas esteticamente, então qualquer coisa e todas as coisas podem ser intuitivas e experimentadas artisticamente. O que concordamos em denominar arte não pode ser decisiva ou definitivamente separado da experiência artística como um todo. (Tal fato só começou a ser percebido ultimamente, graças, em grande parte a Marcel Duchamp, o que não diminui sua importância. A noção de arte, colocada à prova da experiência, mostra que depende de comprovação; não do fazer especializado (como sustentavam os antigos), mas do ato de distanciamento para o qual chamei a atenção. Arte, coincidindo com a experiência estética, em geral significa simplesmente, apesar de não tão simplesmente, uma distorção de postura em relação à própria consciência e seus objetos. Se assim é, então aparece algo como arte em geral: arte que é, ou pode ser, realizada em qualquer lugar, em qualquer momento e por qualquer um. Na maior parte (posto de maneira minimalista), arte em geral é realizada inadvertida e solitariamente, como arte que não pode ser comunicada de forma adequada pela pessoa que realiza ou "cria". A intuição estética de uma paisagem, quando não traduzida por meio de linguagem, desenho, música, dança, mímica, pintura, escultura ou fotografia, só pertence a você; no entanto, o fato de você não comunicar sua intuição por meio viável não a priva de seu *status* de arte. (Crocé teve uma visão disso.) A diferença entre arte em geral e o que o mundo até agora concordou em denominar arte está entre o não comunicado e o comunicado. Não considero, porém, essa diferença auto-sustentável. Tudo o que atinge a consciência pode ser comunicado de um modo ou de outro, mesmo que apenas parcialmente. A diferença crucial não está entre o comunicado e o não comunicado, mas entre arte que está fixada em formas convencionalmente reconhecidas como artísticas e arte que não está fixada em tais formas. Num lado, existe o não-formalizado, o transitório, a arte "crua",

no outro existe arte que é registrada, já que está expressa por algum meio em geral reconhecido como artístico, porém mesmo essa diferença é tênue: uma diferença de grau, não de uma essência experimentada ou de *status* demonstrável. Você não pode apontar e, muito menos, definir as coisas ou o lugar onde a arte formalizada acaba e a arte não-formalizada começa. (Desse modo, o arranjo floral e a arquitetura paisagística podem ser considerados pertencentes a ambos os casos, ainda que, de minha parte, eu reivindicar que ambos pertençam definitivamente à arte formalizada. Existem outros casos. É o grande serviço teórico do tipo de arte que luta para ser avançada que nos despertou a consciência para o quanto são incertas estas diferenças: a diferença entre arte e não-arte, assim como entre arte formalizada e arte não-formalizada.) ("Seminar One," p.44-45)

⁷Novalis, Werke, (Munich, 1969) p. 310,367. Ver Max Reithmann, Joseph Beuys, *La mort me tient en éveil*, (Toulouse: Arp, 1994)

⁸"Der mensch ist das kreative wesen."

⁹Existe, claro, forte tendência na crítica de arte atual de interpretar as vanguardas históricas como radicalmente anti-humanistas. Não creio que essa interpretação coincida com o pensamento dos artistas envolvidos nem sequer que – salvo alguns ultra-nietzschianos – coincidiria com o pensamento dos autores "pós-estruturalistas" ou "desconstrutivistas" (Jacques Derrida e Michel Foucault), cuja análise, especificamente contextualizada, a respeito da "morte do homem" é ensaiada *ad nauseam* para apoiar a interpretação anti-humanista.

¹⁰Isso é o que revela a arte de Andy Warhol, na qual o primeiro anonimato *underground* de *Factory* e a publicidade feita sobre o nome e a fama do artista resultaram em *pop-dandyism*. É altamente sintomático que, aos olhos da nova geração de artistas, a imagem de *superstar* de Warhol só se iguale ao carisma de Beuys. Ambos forçaram radicalmente suas artes e vidas (no caso de Warhol, estilo de vida) até o ponto em que se tornaram, eles próprios, sintomas vivos, revelando a verdade da crise da modernidade. Onde Beuys pensou ter uma solução, entretanto, Warhol sabia que poderia tornar exemplares apenas os sintomas.

¹¹Aqui, refiro-me à necessidade de atribuir uma base social às práticas artísticas

alternativas, uma necessidade que não precisa ser contextualizada nos termos de uma luta de classes globalizada; ela pode parecer atraente aos vários grupos de minorias e à recodificação (ver Hal Foster, *Recoding*, Seattle: Bay Press, 1985) de seus interesses ideológicos específicos em formas culturais viáveis (feminismo, movimento homossexual, antiracismo, etc...). Ainda que as denominações de tais grupos e suas subculturas certamente determinem "o leigo", que de outra forma se manteria um termo acobertador, o problema da generalização que une estes grupos sob uma coerente perspectiva sócio-cultural não pode ser evitado. Quando é (e eu receio que a noção de "intelectual específico" de Foucault, ou a noção de "intelectual orgânico" de Gramsci são usadas para tal fim), então os espantalhos "o burguês" ou "capitalismo", que também são termos acobertadores, estão obrigados a reaparecer para ocupar o vazio. Daí a exclusão simbólica do "burguês", mais uma vez, e o retorno de um mito revolucionário ao estilo do século 19 em contradição óbvia com as possibilidades atuais de resistir ao "mundo da arte" como ele é.

¹²Clement Greenberg, "Seminar six", *Arts Magazine* 50, (junho 1976): p. 93. (tr. br. in Ferreira, Glória, e Cotrim, Cecília, Clement Greenberg e o debate crítico, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 p.141).

¹³Greenberg, "Counter-Avant-Garde", p. 129.

¹⁴Clement Greenberg, "Seminar Seven", p. 97.

¹⁵Greenberg, "Counter-Avant-Garde", p. 129.

¹⁶Greenberg, "Post-Painterly Abstraction", p.64.

¹⁷"À propos of Readymades", in SS, p. 141.

¹⁸Ver Capítulo 3. Para a investigação da impossibilidade da escolha ver meu "Authorship Stripped Bare, Even", in Res 19-20 (1990-1991): 234-241.

¹⁹Entrevista inédita com Harriet e Sidney Janis, 1953.

²⁰Frase supostamente atribuída a Duchamp, que a teria escrito em uma carta para Hans Richter, citada in Hans Richter, *Dada Art and Anti-Art* (New York: McGrawhill, 1965), p.208. Estudos mais recentes revelaram que o próprio Richter

teceu tais comentários, e não Duchamp. (Ver William Camfield, "Marcel Duchamp's *Fountain*: Aesthetic Object, Icon, or Anti-Art", in de Duve, *Marcel Duchamp*, p.179 n.53).

²¹Kosuth, "Art after Philosophy I and II" p. 76.

²²Ver Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger, 1973). P. 66-67

²³Ibid., p.181

²⁴Ibid., p. 98.

²⁵Ibid., p. 78.

²⁶Ibid., p. 11.

²⁷Kosuth, "Art after Philosophy I and II", p. 80.

²⁸Ibid., p. 82.

²⁹Immanuel Kant, *Crítica do Juízo*, tr. Tania Maria Bernkopf, Paulo Quintela, Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores). §56 [nota da revisão: o autor utilizou as traduções, em inglês, de J.C. Meredith (Oxford; Clarendon Press, 1952) e de J.H. Bernard (New York: Hafner, 1951). Utilizamos aqui a tradução brasileira a cima referida e as traduções utilizadas pelo autor, bem como a tradução francesa por A. Thilonenko (Paris, Vrin, 1989)].

³⁰Ibid., §1. *Critique of Judgment*, trans J.H. Bernard (New York: Hafner, 1951), p. 37. I have sometimes used the Bernard and sometimes the Meredith translation. References will hereafter be indicated by the translator's name.

³¹Ver Capítulo 1.

³²Ibidi.

³³Immanuel Kant, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, São Paulo: Papirus 1993.

³⁴Essa segunda definição deriva direta ou indiretamente da primeira: diretamente quando a afirmação "Isso é arte" se baseia (ou não) no conceito de arte em si; e indiretamente quando se baseia em algum outro conceito. No último caso, arte é instrumental em relação a seu conceito de base e deve, então, ser um conceito também.

³⁵Greenberg. "Seminar II", p. 72.

³⁶Kosuth, "Art after Philosophy I and II", p. 83.

³⁷Clement Greenberg, "Can Taste Be Objective?" *Artnews*, February 1973, p. 23.

³⁸Ver "Les tremblés de la réflexion."

³⁹O conceito de jurisprudência, com o qual defini o "consenso ao longo dos tempos" no Capítulo I, é válido aqui.

⁴⁰Greenberg, "Can Taste Be Objective?", p. 92.

⁴¹*Ibid.*, p. 23.

⁴²Kosuth, "Art after Philosophy I and II", p. 83.

⁴³*Ibid.*, p. 85.

⁴⁴Ver Richard Selaiani, "What Kind of Nonsense is This?" *Journal of Aesthetics and Na Criticism* 33 (1975): 455-458.

⁴⁵*Ibid.*, §57.

⁴⁶*Ibid.*, §57.

⁴⁷*Ibid.*, §57.

⁴⁸*Ibid.*

⁴⁹*Ibid.*, p. 11.

⁵⁰A partir de agora vai capitalizar a palavra "Idéia" (mesmo na citação de Kant) cada vez que quiser me referir a uma Idéia transcendental no sentido que acabo de definir.

⁵¹*Ibid.*

⁵²*Ibid.*, §22.

⁵³*Ibid.*, §40.

⁵⁴*Ibid.*, §57.

⁵⁵*Ibid.*, §48.

⁵⁶*Ibid.*, §48.

⁵⁷*Ibid.*, §57.

⁵⁸*Ibid.*, §58.

⁵⁹"Reduzir uma representação a conceitos é a mesma coisa que expandi-la [*exponieren*]" (Bernard, p. 189) "*Demonstrar* [*demonstrieren*, em oposição a *beweisen*] (*ostendere, exhibere*, é equivalente a apresentar um conceito em intuição... Se a intuição... é empírica então

o objeto é colocado de uma forma em que a realidade objetiva esteja de acordo com o conceito" (Bernard, p. 188)

⁶⁰*The Oldest Systematic Program of German Idealism* (O mais Antigo Programa Sistemático de Idealismo Alemão) é um curto e incompleto manuscrito de Hegel, escrito de próprio punho, encontrado em 1917 entre seus papéis por Rosenzweig, que deu-lhe este nome. A data da transcrição de Hegel é, provavelmente, 1796, mas sua autoria é incerta: possivelmente o próprio Hegel, mais provavelmente Schelling, ainda possivelmente Hölderlin. Para uma boa análise deste texto como a encruzilhada filosófica onde o legado de Kant expõe a possibilidade do Romantismo, de um lado, e do Idealismo especulativo, de outro, ver Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *L'Absolu Littéraire* (Paris: Editions du Seuil, 1978) pp. 39-54. Para uma interpretação convincente das fontes de Beuys sobre o texto, ver Reithmann, *Joseph Beuys*, pp. 235 ff. ⁶¹Joseph Beuys, *Unveröffentlichtes Manuskript*, partly reproduced in Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys* (Düsseldorf, 1987), p. 80-81. See also Reithmann, Joseph Beuys, p. 278.

⁶²Benedetto Croce, *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic* (Boston: Nonpareil Books, 1978), p. 120.

⁶³Ver Lacoue-Labarthe e Nancy, *L'absolu littéraire*.

⁶⁴Marcel Duchamp, "The creative act", *Inss*, p. 139. Marcel Duchamp, *O Ato Criador*, in Battcock, Gregory, *A Nova Era*, São Paulo: Perspectiva, 1975 p. 73.

⁶⁵Nem mesmo "Can Taste Be Objective?". De fato, Greenberg acredita poder obter um caso empírico a partir do *sensus communis* de Kant para fundamentar as bases da objetividade do "gosto".

⁶⁶"Seminar One" e "Seminar Six" contêm um ataque *ad hominem* a Duchamp, e todos os outros "Seminars" contêm um ataque indireto. Os mais representativos do julgamento de Greenberg contra Duchamp são os já citados "Counter-Avant-Garde" e sua palestra sobre John Power, em Sydney, em 1968, intitulada "Avant-Garde Attitudes".