

2

Kant e a arte contemporânea

Virginia de Araújo Figueiredo

1 Introdução

O que obras de arte nos suscitam? Experiências intelectuais sensíveis, que nos fazem falar e julgar? Ou emoções intensas, que nos silenciam e emudecem? Elas nos concedem alguma visão de mundo? São capazes de modificar o mundo? A essência da experiência estética é a crítica? Para Kant, juízos estéticos são reflexionantes. Mas o que será mesmo “refletir”? Será o mesmo que criticar? E criticar obras de arte será o mesmo que comparar, associar ideias? O que será “julgar”? Será condenar, enquadrar? Ou, como nos indica Luiz Camillo Osório (2008), julgar seria “produzir diferenças”? Intensificar o sentido de obras de arte?

Essas questões permanentes vão orientar este texto, que visa apresentar a atualidade da *Estética* de Kant. Ele será dividido em duas partes. Na primeira, tentarei caracterizar as condições de possibilidade da arte contemporânea. Na segunda, muito próxima do livro de Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, pretenderei relacionar o juízo deduvianiano “Isto é arte?” ao juízo reflexionante estético de Kant, tentando demonstrar que, acima de tudo, o legado da reflexão continua em vigor e não se intimida diante da arte chamada “pós-moderna”. Ainda nessa última parte do texto, reconhecendo que o juízo é a inegável marca da estética kantiana/deduviana, será necessário tentar sanear-lo, afastando dele o sentido metafórico, ao qual imediata e frequentemente ele nos induz, isto é, o sentido jurídico do tribunal, do julgamento, proferido de fora, como numa

condenação feita por um juiz imparcial aplicando a lei a um caso particular. Nessa tentativa de “reconstrução” da noção de juízo, gostaria de propor um julgar que converge para a crítica imanente, ao contrário dos Românticos (Schlegel, Novalis), e Benjamin na esteira deles, que entenderam o juízo como oposto ao princípio da crítica. No mesmo ensaio de Luiz Camillo Osório, já citado acima, há uma definição de juízo que nos interessa aqui:

A crítica é fundamental para se produzir esses deslocamentos, para criar essas passagens, sempre políticas, *entre o sem sentido e a criação do sentido, entre tudo poder ser arte e qualquer coisa não ser necessariamente arte*. O juízo é uma defesa diante da indiferença do niilismo, que diz que tudo é igual e nada faz sentido. Ajuizar é o compromisso com a *produção de diferenças* [...]. A crítica, assim como a política, procura um consenso, mas vive e habita o dissenso. Em um mundo onde a multiplicidade é a regra, a crítica é um exercício inacabado que impede que as diferenças se anestesiem ou que as identidades se fixem (OSÓRIO, 2008, p 193, grifos nossos).

Assim, gostaria de propor que o juízo crítico seja um exercício de convívio amistoso, prazeroso, quase amoroso, com a obra de arte. Sucintamente, poderia concluir que o crítico de arte é tão “amante” da arte quanto o filósofo foi, e é será, tradicional e etimologicamente, aquele que ama saber.

2 As condições de possibilidade da arte contemporânea

2. a Do não-limite objetivo: tudo pode ser arte!

Meu ponto de partida consiste em caracterizar as condições de possibilidade da arte hoje, como ocorrendo entre duas ilimitações, ou dois não-limites: do lado objetivo: tudo pode ser arte; e do subjetivo: todo mundo é artista. Poderia citar, para reforçar essas “duas teses” ou diagnóstico da produção contemporânea da arte, muitos filósofos contemporâneos, mas vou convocar apenas

e especialmente dois: o primeiro, norte-americano, hegeliano (pelo menos, em termos de Estética), Arthur Danto, e o segundo, o belga, kantiano, Thierry de Duve. Cito a frase de Arthur Danto (2006, p. 15), que está em seu livro *Após o fim da arte*: “O contemporâneo é [...] um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.” O nome que Danto dá a essa arte, que é nossa contemporânea, e que tudo pode apresentar, é: “pós-histórica”. Voltarei mais tarde a explorar um pouco o que se abriga sob esse nome. Antes disso, verifiquemos, se me for permitido colocar assim o problema, a “correção” do diagnóstico de Danto, a partir da instalação que a artista plástica brasileira, Iole de Freitas, fez no Museu Friedericianum no contexto da famosa exposição internacional, a Documenta de Kassel, em sua décima segunda edição.



Imagem 1 - Documenta 2. Instalação de Iole Freitas, In: Documenta 12- Kassel, Alemanha, 2007.

Fonte: <www.ioledefreitas.com/works.html>.



Imagem 2 - Documenta 6. Instalação de Iole Freitas, In: Documenta 12- Kassel, Alemanha, 2007.

Fonte: <www.ioledefreitas.com/works.html>.

Se elegi essa obra recente de Iole de Freitas não é apenas porque a considere um magistral exemplo de obra de arte contemporânea, na qual verificamos muitas características da produção da arte hoje, mas a selecionei, sobretudo, pelo amor que ela me desperta, o qual espero poder transmitir. Mal deparamos com essas lindas chapas flexíveis de policarbonato transparente que atravessam de modo irreverente e inesperado as paredes dos prédios onde foram instaladas, já compreendemos que nenhum limite tradicional foi ali “obedecido”: nem limite quanto à forma nem quanto à matéria, suporte do objeto, assim como também nenhuma fronteira quanto ao lugar de fabricação que, há muito tempo, deixou de ser o “ateliê do artista”. Também falarei um pouco mais adiante sobre esse ponto. Por enquanto, voltando ao par matéria e forma, comparemos a obra de Iole com a de um artista, revolucionário em sua época, como Jackson Pollock (1912-1956), ar-

tista expressionista abstrato, conforme a designação de Greenberg. Ainda que, revertendo tudo, colocando as telas no chão, usando os próprios tubos de tinta para pintar, ou mesmo pincéis, mas de maneira inédita, deixando a tinta gotejar e escorrer... Pollock ainda era um pintor, ainda estava relacionado às tintas, às telas... E seus quadros, mesmo que não representem mais nada, estão pendurados de maneira tradicional, contra as paredes dos museus.

Com as placas de policarbonato de Iole de Freitas, já não se trata mais de “crise da representação”, e suas instalações já deixaram para trás os antigos limites que separavam a pintura da escultura e da arquitetura. Sua obra (como quase toda produção contemporânea da arte) rejeita enfaticamente toda tentativa de classificação, exprimindo aquela liberdade, à qual Danto se referia. Pelo fato de essa obra propor um eloquente diálogo com o espaço, alguém poderia, com razão, querer aproximá-la da arquitetura, mas logo teríamos de recuar frente à sua explícita recusa de qualquer funcionalidade. Ao contrário, soubemos que a instalação de sua obra promoveu uma grande polêmica na cidade alemã Kassel, já que a população local tentou resistir àquilo que considerara uma espécie de violência contra um dos prédios-símbolo da cidade, pois, como pode ser observado nas imagens, para instalar sua obra no prédio histórico, onde funciona o Museu Fridericianum, os operários tiveram de furar as suas paredes !

Finalmente, uma última palavra sobre o lugar de produção e fabricação da obra, o qual não tem mais qualquer relação com o ateliê do artista, nem com as praças onde os impressionistas pintavam suas telas e, muito menos, com a cama no quarto (ambiente privado e solitário), onde os surrealistas dormiam e sonhavam, não sem antes pendurar uma plaquinha informando que eles “estavam trabalhando”. Lembro que essas belas e levíssimas peças foram produzidas no ambiente mais arredio à sensibilidade artística, que é o da indústria naval, não por acaso e justamente chamada de “indústria pesada”, pesadíssima. Essa indistinção

entre o “mundano” (laboratório, indústria etc.) e o “mundo da arte” (ateliê, galeria e museu), para a qual apontam as obras de arte contemporâneas, nada mais é, a meu ver, do que um simples corolário daquela condição (objetiva) geral, “tudo pode ser arte”. E talvez um dos resultados importantes dessa destruição de fronteiras seja o reencantamento ou repoetização do mundo.

Voltando ao livro de Danto, *Após o fim da arte*, e ao seu conceito de “arte pós-histórica”, investiguemos no que consiste a sua rejeição à denominação “pós-modernidade” para classificar a arte contemporânea. A meu ver, a adoção desse nome se deve, sobretudo, à herança hegeliana, cuja influência Danto quer deixar marcada. E o termo “arte pós-histórica”, como é indicado no título do livro, pretende enfrentar o filosofema hegeliano do “fim da arte”, ao qual Danto parece responder que foi a arte “moderna” que acabou junto com a história. Com outras palavras, a arte cuja possibilidade exauriu-se e chegou, portanto, ao fim não foi todo e qualquer tipo de arte, mas sim a “de Greenberg”, aquele que “inventou o modernismo como teoria estética”, isto é, a arte “moderna”. A que vem depois, isto é, a contemporânea, que é a “de Danto”, não é a “pós-moderna”, mas a “pós-histórica”. Contra Arthur Danto, que toma o movimento da Pop-Art norte-americana como sendo o momento de ruptura na história das artes plásticas, prefiro acompanhar Thierry de Duve e datar o nascimento desse “ilimitado objetivo”, isto é, “tudo pode ser arte”, com o ano de 1917, quando veio ao mundo a mais do que polêmica e famosa obra de Duchamp, *La Fontaine*.

Tratando do problema com alguma grosseria didática, concluo que a escolha de Danto provém de sua perspectiva “objetivista” e “histórica”, a qual mantém uma inegável afinidade com a *Estética* de Hegel. Já para abordar o lado que designei como “ilimitado-subjetivo”, na caracterização das “condições de possibilidade da arte contemporânea”, convoco aquele outro autor que é o belga Thierry de Duve, que, ao contrário de Danto, está marcado por sua herança assumidamente kantiana, cuja

perspectiva seria, mantendo o tom grosseiro das classificações didáticas, justamente mais “subjetivista” e “crítica”.

2. b Do não-limite subjetivo: Todo mundo é artista!

Talvez, a história desta outra vertente, subjetiva, tenha começado, como Thierry de Duve mostrou, no período entre os Salões de 1851 e 1863 (*Salon des Refusés*). Momento histórico, no qual, segundo ele, ocorreu uma importante mudança do problema estético: o da transformação da pergunta “Isto é belo?” para a pergunta “Isto é arte?” Mesmo concordando com de Duve, acredito que essa história continuou e culminou com o famoso “postulado” (BORER, 2001), enunciado por Joseph Beuys (artista alemão, que viveu entre 1921-1986), que aqui vai nos servir de mote: “Todo mundo é artista!” Mas, antes de chegar a Beuys, citemos de Duve:

O Salon des Refusés (1863), apesar de seu caráter antiinstitucional, realizou-se sob os auspícios de Sa Majesté l'Empereur. Não há dúvida de que foi a demagogia e não o 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 [...] foi o “Richard Mutt Case”, de Duchamp, que no nível simbólico concedeu ao leigo o direito de produzir esteticamente (DE DUVE, Rio de Janeiro, 1998, p.144, grifos nossos).

Haveria muita coisa a comentar sobre o trecho acima citado. Dentre as mais interessantes está o fato de, num primeiro momento, o “povo” ter sido convocado a participar daquela mudança histórica do problema da arte, ou seja, o povo, que costumava estar excluído da cena da recepção de obras de arte, é chamado para ser o espectador

que julga e avalia. A primeira consequência da mudança de questão — do belo para a arte — parece então ter sido uma outra mudança ou deslocamento inevitável: o social. Se a questão sobre o belo havia sido decidida historicamente por um “jurado”, constituído pela elite cultivada, ao que parece, a questão sobre a arte foi melhor “distribuída” na escala social, mesmo se “demagógicamente”, como aponta de Duve, na medida em que ela requeria menos “antecedentes” com os quais o gosto estivera certamente envolvido. A ampliação numérica e social que resultou do fato de o povo ser convidado a participar como espectador, consistiu, então, no primeiro passo na história da recepção de obras de arte. O segundo momento dessa mesma história, nas palavras de Duve, “último elo daquela corrente”, teria ocorrido com Duchamp, quando se deu o último deslocamento possível: o da produção ou criação propriamente dita da obra de arte. Ainda segundo o diagnóstico do autor belga, chegamos ao final daquele processo inaugurado com os Salons do século XIX, quando, a partir de Duchamp, concedeu-se ao leigo não apenas o direito da recepção, mas também o da produção. Com a “arte” (“Intervenção”? “Gesto”? — é difícil designar a “produção”) de Duchamp, desapareceu toda e qualquer oposição ou distância entre o artista e o espectador, entre arte e estética, entre o gosto e o gênio.

Mesmo concordando que a ruptura na história das artes plásticas receba o nome de Duchamp, gostaria de acrescentar o postulado de Beuys (“Todo mundo é artista”) como um passo além, ou como um passo que, na pior das hipóteses, consolida e sintetiza o gesto de Duchamp e caminha na mesma direção desse processo que poderíamos chamar de “democratização do público” ou até: “democratização da arte”. Acredito que esse processo de “democratização (ou universalização efetiva) da arte” já esteja, de modo irrevogável, em curso, a ponto de constituir, como estou tentando analisar aqui, em suas vertentes objetiva e subjetiva, as condições de possibilidade da produção contemporânea da arte. Se me permitem expressar minha opinião: apesar de não ignorar

as ambivalências e dificuldades desse processo, não veria razão para resistirmos a essa liberação, o que não quer dizer que aceitemos como arte tudo o que se apresentar como tal, nem como artista todo aquele que se assumir como tal.

Antes de saltar para a segunda parte da minha apresentação, gostaria de analisar, ainda que brevemente, o engajamento, que não hesito em chamar de “artístico-político e/ou iconoclasta”, de Beuys com o seu postulado. Assim como o princípio “tudo pode ser arte” derrubou um dos poderosos pilares da arte, constituído por sua associação essencial com a técnica e o artesanato, o grande inimigo que Beuys tem de enfrentar e derrotar é outro desses pilares que sustentaram o lugar sagrado da arte desde a modernidade. Vocês já entenderam: trata-se do gênio. Não poderia aqui me dedicar a esse imenso capítulo da história e da filosofia da arte, mas vou me resignar a relatar a história que Alain Borer (que escreveu uma interessante introdução ao livro sobre Beuys) contou sobre esse polêmico artista alemão. Borer começa o seu relato citando uma conversa ocorrida em 1882, entre Balzac e Bertall, que ilustrou sua obra *La Comédie Humaine*. Nessa conversa, o escritor teria dito que “um dos princípios da arte consiste em não dar ao leitor a impressão de que ele seria capaz de fazer o mesmo” (BALZAC apud BORER, 2001, p.17). Borer, então, continua:

Destituído do seu antigo *status* de artesão, o artista ‘moderno’ distingue-se do comum dos mortais: ele [o gênio] tornou-se ‘inimitável’. Mas, diferentemente de um Salvador Dali, que incorporou e multiplicou os sinais de sua ‘genialidade’, até mesmo com detalhes como o bigode e a dicção, Beuys considerava os seus alunos e ouvintes como iguais. Ele não era um ‘mestre’, no sentido em que Perugino fora para Rafael, nem o Único, o romântico inspirado, expressando a alma do povo, mas um professor repetindo uma lição repetível — imitável: [...] “Toda pessoa é um artista’, asseverava Beuys incessantemente, recebendo na sua classe os 142 candidatos que tinham sido recusados por causa

do sistema de *numerus clausus*. Depois de ocupar a academia, em 15 de outubro de 1971, Beuys forçou o Ministério da Educação a admitir esses alunos, embora isso lhe tenha custado o emprego, um enorme debate público e depois um longo processo, que ele finalmente ganhou, em 1978. Este é o ponto nevrálgico da disputa com Duchamp: quem está habilitado a criar? A resposta de Duchamp foi: *aquele que inventa um signo; portanto eu [Duchamp] sou o único ou o maior ou o último artista*. Totalmente diferente foi a resposta de Beuys [à pergunta “Quem está habilitado a criar?”]: — *Aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu. Todos!*” (2001, p.17, grifos nossos).

Sem espaço para comentar essa estória emblemática do engajamento de Beuys, salto à segunda parte do meu texto.

3 Será o juízo “Isto é arte” um juízo estético reflexivo? Ou: da atualidade da Estética de Kant

Diante dessas, afinal, difíceis, difícilísimas condições de possibilidade, caracterizadas acima como suspensão de todo e qualquer limite, alguém poderia se perguntar, com todo direito, se ainda seria possível julgar, criticar. E, pior do que isso, julgar e criticar a partir de uma Estética, como a de Kant, dependente de noções como as de beleza (que significa, ao contrário do tudo pode ser arte, o quase nada pode ser arte ou ainda, o objeto belo é um objeto especial, que melhora, aperfeiçoa a realidade) de gênio (quase ninguém é artista). Seria muito difícil pretender atualizar proposições inegavelmente tributárias de uma Estética chamada, com acerto, de “Clássica” (DELEUZE, 1963), como as que acabo de mencionar, a saber: “a arte é um objeto especial (i.é., um objeto belo)” e/ou “o artista é um sujeito excepcional (i.é., um gênio)”, então, hoje, vou me restringir a duas noções: a de reflexão e a de crítica, cuja vigência, ousaria dizer, se manteve praticamente inalterada apesar da imensa distância que nos afasta da Estética kantiana.

A meu ver, a experiência da arte contemporânea não só não tor-

nou obsoletas essas duas contribuições insuperáveis e definitivas da Estética de Kant, como, ao contrário, ainda estendeu, ampliou e até intensificou a sua vigência. Pois o que seria do prazer do espectador se não fosse o seu vínculo estreito com um sentimento mediato que Kant chamou de “reflexão”? Qualquer um que se ponha diante da Fontaine de Duchamp, da Brillo Box Warhol (indiferentemente, isto é, diante de quase toda e qualquer obra de arte contemporânea, salvo algumas exceções, como considero ser a obra de Iole de Freitas, que ainda é indubitavelmente bela) há de concordar que, dificilmente, elas promovam alguma sensação imediata de prazer... Por outro lado, como a experiência da reflexão é feita por cada sujeito a cada vez que algo se põe diante dele reivindicando ser uma obra de arte, não hesito em chamar a essa “experiência” de “crítica”. E concluir que, devido à extrema liberdade estética que a nossa época vive, nunca foi tão necessário, e até imperativo, o exercício da crítica.

Considero tão estratégica a noção de “reflexão” que chego a atribuir a ela o direito de permanência até os nossos dias da Estética de Kant. Foi a reflexão que permitiu a Kant sustentar o universalismo (sem abrir mão da singularidade da experiência de cada um) do juízo estético, de modo contrário ao das Estéticas Empiristas que, indiferentes à universalização, ligavam o prazer estético aos sentidos imediatos. Assim, é graças à reflexão que Kant tem a possibilidade de classificar o prazer estético como nem imediato nem sensível, sem ter, contudo, de negociar seu aspecto subjetivo. A meu ver, o caráter reflexionante do juízo estético kantiano constitui, sobre os demais, uma vantagem inigualável para a avaliação e a crítica contemporâneas da arte.

Gostaria de examinar aqui a possibilidade de identificar o juízo interrogativo dedutivo (“Isto é arte?”) com o juízo reflexionante estético. Será que o juízo “Isto é arte?” poderia ser classificado como um juízo de reflexão? Ou, ainda, o que significaria, qual seria o interesse de qualificar o juízo “dedutivo” como um juízo de reflexão? Quero dizer, no sentido em que era

precioso e importante para Kant, isto é, distinguindo-o de um juízo meramente objetivo, conceitual, numa palavra, intelectual? Em que medida a experiência estética contemporânea não se transformou numa experiência exclusivamente conceitual e intelectual? Não seria, hoje, legítimo dizer que experimentar uma obra de arte significa apenas encontrar uma definição conceitual do que seja arte? Os artistas conceituais não promulgaram que a obra de arte nada mais era senão uma proposição analítica, uma indagação sobre o conceito “arte”? (WOOD, 2002).

O que pretendo defender será uma opinião contrária ao reducionismo intelectual exacerbado que marcou esse movimento da década de 70, que tentou reduzir a obra de arte a uma proposição analítica, e, por conseguinte, a experiência estética a algo de estritamente conceitual. Que a característica específica e marcante da obra de arte moderna/contemporânea consista em incluir como sua parte essencial a questão filosófica “O que é arte?”, com isso todos concordam: Thierry de Duve, Arthur Danto, ao exaltarem a obra de Andy Warhol, e muito antes dos dois, faça-se justiça, Adorno, logo nas primeiras páginas da sua *Theoria Aesthetica*. Mas concordar com essa afirmação não implica necessariamente concluir o mesmo que aquele grupo de artistas conceituais, para quem a arte não passava de uma tautologia, análoga à proposição “O triângulo é uma figura que tem três lados”. Quero dizer, se se constata na contemporaneidade um aumento da afinidade entre arte e filosofia, isso não significa reduzir a obra de arte a um mero conceito. Pretendo defender que a experiência do espectador da arte contemporânea seja mais do que apenas solucionar uma charada, atividade que mobiliza exclusivamente a sua inteligência.

A partir dessa resistência à redução intelectual da experiência estética é que se renovou meu interesse pela Estética de Kant e pela possibilidade de “atualizá-la”, na medida em que uma de suas noções mais importantes, a de reflexão, nos permite qualificar o prazer estético como distinto, não somente da mera sensação empírica,

como também distinto da operação exclusivamente intelectual. É a insistência kantiana de que o juízo estético não é capaz de nos fornecer um conceito o que a torna estranhamente atual. Pois, a meu ver, todo e qualquer critério objetivo ou conceito prévio, seja ele de belo, de feio, ou de sublime, está fadado ao fracasso na sua tentativa de apreensão filosófica da produção recente da arte. Num ambiente em que “tudo pode ser arte”, a necessidade de uma reflexão singular, caso a caso, só se agrava. Mesmo sem, ou exatamente porque não dispõe de qualquer critério ou conceito estabelecido a priori (daí decorre uma das grandes dificuldades das condições contemporâneas da experiência estética), o espectador não pode permanecer passivo, acatando tudo o que lhe colocam diante dos olhos, como se fosse arte. Mais do que nunca, o espectador está “obrigado” ao exercício da crítica, mais do que nunca, ele tem de se perguntar, como de Duve nos indicou: “isto é arte?”

Tentando fazer a correspondência que propus no título desta segunda parte, cito uma importante passagem que se encontra no *apêndice de a Crítica da razão pura* (B 317, A261), “Anfibologia dos conceitos da reflexão”, na qual Kant nos concede uma definição de “reflexão transcendental”.

[A reflexão] é a consciência da relação de representações dadas às nossas diversas fontes de conhecimento, mediante a qual unicamente pode ser determinada corretamente a sua relação entre si. Antes de todo posterior tratamento das nossas representações, a primeira pergunta é a seguinte: a que poder de conhecimento pertencem todas elas em conjunto? Aquilo, ante o qual elas são conectadas ou comparadas, é o entendimento ou são os sentidos? Vários juízos são admitidos pelo hábito ou ligados por inclinação, visto, porém, que esses juízos não são precedidos por nenhuma reflexão ou pelo menos não seguem criticamente a ela, devem ser considerados como tendo obtido a sua origem no entendimento. Nem todos os juízos necessitam uma investigação, isto é, uma atenção sobre os fundamentos da verdade, pois, se são imediatamente certos, como por exemplo, entre dois pontos pode haver somente uma linha reta,

não pode ser indicada a seu respeito nenhuma característica mais imediata da verdade além da que eles mesmos expressam. Entretanto, todos os juízos, antes, todas as comparações necessitam uma reflexão, isto é, uma distinção da capacidade de conhecimento à qual pertençam os conceitos dados. O ato pelo qual aproximo a comparação das representações em geral com a capacidade de conhecimento, em que aquele é instituído, e pelo qual distingo se tais representações são comparadas entre si como pertencentes ao entendimento puro ou à intuição sensível, denomino-o reflexão transcendental (KANT, 1980, p. 162-163).

A reflexão transcendental, tal como definida acima, consiste na capacidade de discriminar e separar as representações, classificando-as como provenientes do entendimento ou da sensibilidade, função essa a que Lyotard, em seu livro *Leçons sur l'analytique du sublime*, deu o nome de "heurística". A reflexão goza de um direito que nenhuma outra faculdade (será uma faculdade ou ato do espírito? Nunca fica muito bem esclarecido esse ponto) recebeu: a liberdade de ir e vir entre as diferentes faculdades. Foi certamente em virtude daquela característica, repetindo, a de caminhar livremente entre faculdades tão distintas e heterogêneas como são o entendimento e a sensibilidade, que Lyotard chamou a reflexão de "faculdade crítica por excelência".

Além daquele primeiro sentido crítico, divisor ou distribuidor da reflexão transcendental, tentemos investigar um pouco o outro sentido da reunião ou da conexão entre o inteligível e o sensível; tentemos verificar se aquela outra operação que caracterizava a conduta da reflexão transcendental, e que é a comparação, ainda pode ser "aplicada" aos juízos contemporâneos sobre a arte. Retomemos aquele trecho grifado da citação acima da CRP e, ao lado dele, um trecho do capítulo 9 da *Crítica da faculdade do juízo*, não para abordar aquela questão que Kant afirmava ser a chave da crítica do gosto, mas para examinar se algo ali nos é dito que elucide o sentido da "reflexão":

Ora, se o fundamento determinante do juízo sobre essa comunicabilidade universal da representação deve ser pensado apenas subjetivamente, ou seja, sem um conceito de objeto, então ele não pode ser nenhum outro senão o estado de ânimo, que é encontrado na relação recíproca das faculdades de representação, na medida em que elas referem (poderia dizer: “compara”) uma representação dada ao conhecimento em geral (KANT, 1999, p. 59).

Compartilhemos da perplexidade manifestada por Thierry de Duve que chamou a atenção para o fato de serem os juízos estéticos “comparativos, mesmo que seja inútil tentar dizer precisamente o que eles comparam” (DE DUVE, 1999, p. 59) , pois todo mundo há de concordar que é estranho comparar uma “representação com o conhecimento em geral”. Se forem heterogêneos os termos da comparação, como efetuar a operação? Como será possível comparar mesas com cadeiras, peras com maçãs? Em que medida essa função de totalização e unificação que a reflexão desempenha na ordenação do sistema da experiência kantiana de mundo, a qual é exclamada no juízo contemplativo: “Isto é belo!” ainda permaneceria ao enunciarmos, na contemporaneidade e no modo interrogativo, junto com Thierry de Duve, o juízo estético: “Isto é arte?” Com certeza, quanto à indeterminação, podemos aproximar os dois tipos de juízo, já que o “belo” era, para Kant, tão indeterminado quanto hoje permanece o conceito de arte, se aceitamos a proposta deduviana de substituição do juízo sobre o belo pelo juízo sobre a arte. Sob qual homogeneidade, subsumiremos as obras de arte? Ninguém discorda de que é impossível encontrar “notas comuns” que nos permitam reunir obras dentro de um conceito determinado de “arte”. Se aquele diagnóstico das condições de possibilidade (objetivas) da arte contemporânea estiver correto e considerarmos que, simplesmente, tudo pode ser arte, então, quando você aponta, indica “Isto é arte”, você não está conferindo qualquer sentido preciso à palavra “arte”; você não está subsumindo a coisa (“Isto”) sob

qualquer conceito... Daí poderemos concluir que a operação do espectador contemporâneo coincide com o procedimento a que Kant chamou de “reflexão”? Operação essa que consiste muito simplesmente numa comparação entre termos... heterogêneos?

Thierry de Duve nos propõe, então, tratar a arte como um “nome próprio”, como Maria, Joana e Antônio; como um conjunto que jamais pode ser fechado, já que, a cada dia, pode-se acrescentar um novo elemento. Conclui de Duve que, quando dizemos que “Isto é arte” nós referimos a coisa a todas as outras que julgamos através do mesmo procedimento, em outras épocas (tempos) e em outros lugares (espaços). A meu ver, trata-se aqui de uma interessante tentativa de interpretação do que talvez Kant tenha querido dizer com a passagem (cap. 9, CFJ) acima citada. Com outras palavras, continua de Duve, muito embora não possa, a cada “hic et nunc da experiência”, ter acesso à totalidade do que chamo de arte, ou, pelo menos, à consciência dessa totalidade, posso manter que “juízos estéticos comparam coisas comparáveis quando ele confronta um sentimento presente à reatualização de sentimentos passados” (DE DUVE, 1999, p. 60).

Cito, para concluir, a passagem inteira na qual a frase se encontra:

Nada é mais deformado, traído, às vezes embelezado, às vezes obscurecido do que a memória de um sentimento. Mas mesmo assim é possível sustentar que o juízo estético compara coisas comparáveis quando ele confronta um sentimento presente com a reatualização de sentimentos passados. Pois a lembrança de um sentimento é sempre um sentimento, enquanto a memória de um conhecimento não é necessariamente um conhecimento (alguém pode se lembrar de ter conhecido trigonometria e ter esquecido totalmente dela; alguém pode lembrar de ter amado e talvez mesmo ter esquecido o que sentiu, mas não, sem, ao menos, um sentimento de melancolia pelo esquecimento e pela indiferença (DE DUVE, 1998, p. 60).

Notas

- ¹ De fato, a caracterização de Arthur Danto como “hegeliano” só é legítima se consideramos sua atividade como filósofo da arte, pois, antes de se dedicar à Estética, teríamos de “classificá-lo” como “wittgensteiniano” ou mesmo como um filósofo “analítico”, para sermos justos.
- ² Já em 2000, no Centro Hélio Oiticica (RJ), e em 2004, no Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha, ES, as paredes externas dos museus também tinham sido perfuradas para “abrigar” suas instalações. Em 2005, na exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, foi a vez das paredes internas, que foram derrubadas para receber as imensas placas de policarbonato transparentes que, não escondendo seu local de nascimento, nos hangares da indústria náutica, mais se assemelham a quilhas de embarcações flutuando num mar quimérico e celestial.
- ³ Cf. Danto, 2006. Virginia Aita, em seu posfácio, chama a atenção para esse diálogo que opôs os dois grandes nomes norte-americanos da teoria da arte: de um lado, Clement Greenberg, moderno, kantiano, “inventor” do expressionismo abstrato que “celebrizou”, nas suas palavras, “num átimo, pintores antes pouco conhecidos como Kline, Rothko, Pollock e de Kooning” (p. 282); de outro, Arthur Danto, contemporâneo, hegeliano, pensador, sobretudo, da arte pop e do Surrealismo (inaceitáveis — ambos? — por Clem).
- ⁴ Recentemente, numa conferência, no Congresso Internacional “Estéticas do Deslocamento”, Thierry de Duve anunciou, de modo até brutal, sua posição estético-política como sendo radicalmente “anti-hegeliana”.
- ⁵ Borer indicou que a atividade pedagógica à qual Beuys dava grande importância, pressupunha “três idéias principais, que vão contra a corrente”, as quais ele chamou de “postulados de reversão” (p. 14). O primeiro deles consiste na presença do artista na obra e faz referência ao costume de Beuys de se envolver com explicações e comentários sobre sua própria obra. Numa atitude extremamente oposta ao silêncio de Marcel Duchamp, Beuys professava o princípio da “conferência permanente” (p. 14). O segundo postulado de reversão consiste na tentativa de “retornar a um saber elementar que se perdeu”. Foi seguindo esse postulado que Beuys passou a trabalhar com matérias “pobres” como feltro, gordura, enxofre, mel, sangue, ossos [...] Materiais que até então eram indignos da arte (p. 15). Finalmente, o terceiro postulado de reversão indica que “Toda pessoa é um artista” (p. 17).
- ⁶ A obra que, segundo P. Wood, “representou um ponto chave na evolução da arte conceitual: o nec plus ultra do reducionismo modernista e, simultaneamente, uma indagação, enquanto arte, com respeito ao que era arte” (p. 43) foi a de Joseph Kosuth (artista conceitual norte-americano), para quem “a ‘mais pura’ definição de arte conceitual seria a de que ela é uma indagação dos fundamentos do conceito ‘arte’” (grifo nosso).
- ⁷ É interessante notar que, embora a Crítica da Faculdade do Juízo seja o âmbito da reflexão, do juízo reflexionante, desconheço se há nela alguma definição explícita da noção de “reflexão” propriamente dita. Há algumas ocorrências do termo, principalmente na Lógica de Jäsche, mas a passagem da CRP, a meu ver, é a que melhor sintetiza os aspectos mais importantes.
- ⁸ Aí o conceito de reflexão é analisado sob duas “rubricas”: em primeiro lugar, a heurística que, retomando o conceito de reflexão transcendental da CRP, consiste na função de conduzir ou domiciliar as representações das distintas faculdades do conhecimento; em segundo lugar, a tautegórica, que são “sensações que informam

o pensamento sobre seu estado” (p. 22). A partir desta duplicidade, Lyotard vai distribuir dinamicamente assim aquelas duas rubricas: “A força da fraqueza reflexiva vem de sua função heurística; a estética, totalmente tautegórica, não partilha senão a fraqueza desta força” (p. 18).

- ⁹ “[...] é no juízo que se terá de investigar os fundamentos da conexão entre o inteligível (legislado pela razão) e o sensível (construído formalmente pelo entendimento). Mas como faculdade intermediária, a sua função é conectar os dois mundos entre si, i.e., descobrir como é possível que o objeto natural seja estruturado a partir da liberdade ou como a moralidade pode configurar a natureza.”
- ¹⁰ O problema, cuja solução é “a chave da Crítica do Gosto”, segundo o próprio Kant, consistirá na “decisão” se é o juízo de gosto ou o sentimento de prazer o que vem primeiro. Sabe-se que a resposta kantiana foi a difícil precedência do juízo.
- ¹¹ “*Aesthetic judgments are always comparative, even though it would be useless to try to say precisely what they compare*”.
- ¹² “Objetos de todos os tipos são materiais para a nova arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outras coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas [...]. Um odor de morangos amassados, uma carta de um amigo [...]; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um *flash* ofuscante em *staccato*, um chapéu de jogador de boliche — tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta.”
- ¹³ “*In calling this thing art, you are not giving out its meaning [...] You don't subsume it under a concept; you don't justify it by means of a definition; you refer it to all the other things you have judged through a like procedure, in other times and other places.*”
- ¹⁴ “*Nothing is more deformed, betrayed, at times embellished, at times darkened by time, than the memory of a feeling. But it remains that aesthetic judgment compares comparable things when it confronts a present feeling to the reactualization of past sentiments. For the remembrance of a feeling is always a feeling, while the memory of a piece of knowledge is not necessarily a piece of knowledge (one can remember once having known trigonometry but have forgotten it; one can remember having loved and perhaps having forgotten how it felt, but not without at least feeling the melancholy of oblivion and indifference)*”.

Referências

BORER, A. Um lamento por Joseph Beuys. In: BORER, A. **Joseph Beuys**. Tradução de Betina Bischof e Nicolas Campanário. São Paulo: Cosac & Nayfi, 2001.

DANTO, A. **Após o fim da arte**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odsseus, 2006.

DE DUVE, T. **Kant after Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 1999.

_____. **Kant depois de Duchamp**. Revista do Mestrado em História da Arte, Rio de Janeiro, v. 5, p.144, jul. – dez. 1998.

DELEUZE, G. **L'idée de g nese dans l'esthétique de Kant**. Revue d'Esthétique, [Paris?], v. 16, no. 4, p. 113, oct.1963.

DOCUMENTA 2, trabalho de Iole de Freitas para o Documenta 12/ Fride-ricianum Museum. Kassel, 2007. 1 fotografia, p&b. Disponível em:<www.ioledefreitas.com/works.html>. Acesso em: 20 jun. 2007.

DOCUMENTA 6, trabalho de Iole de Freitas para o Documenta 12/ Fride-ricianum Museum. Kassel, 2007. 1 fotografia, p&b. Disponível em:<www.ioledefreitas.com/works.html>. Acesso em: 20 jun. 2007.

HERRERO, F. J. O  bergang da liberdade à natureza na Filosofia da História de Kant. **Síntese**, v. 33, n. 105, p. 8, jan. 2006.

LYOTARD, J. F. **Leçons sur l'analytique du sublime**. Paris: Galil e, 1991.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradu o de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradu o de Valério Rohden e Udo Baldur. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

KAPROW, A. **O legado de Jackson Pollock**. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). Escritos de Artistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OSÓRIO, L. C. Para que arte e para que crítica? Encontros e desencontros. In: LOPES, A.; PESSOA, F. (Org.). **Arte em tempo indigente**. Vila Velha: Museu Vale, 2008.

WOOD, P. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

Recebido em: 13 de setembro de 2007.

Aprovado em: 30 de novembro de 2007.