

Kant e De Duve: crítica à recepção dos *readymades* de Duchamp

Alice Lino¹

Resumo: Em *Kant depois de Duchamp* (1996), Thierry de Duve concebe o *juízo estético moderno* a partir de certa alteração do juízo de gosto kantiano, com o propósito de uma crítica à recepção dos *readymades* de Marcel Duchamp. Nessa direção, o crítico propõe a substituição do termo “belo” por “arte” nos quatro momentos do juízo de gosto kantiano e na antinomia relativa a esse. A partir dessa releitura da estética kantiana, pretende-se, no presente artigo, uma análise acerca da coerência e relevância dessa apropriação, no sentido de verificar se há, de fato, contribuições significativas da estética de Kant para se pensar a fruição dos *readymades*.

Palavras-chave: crítica de arte, *readymades*, Duchamp, estética kantiana, De Duve.

Abstract: In *Kant after Duchamp* (1996), Thierry de Duve conceives the modern aesthetic judgment from a certain modification of Kantian judgment of taste, for the purpose of a critique of receipt of the *readymades* of Marcel Duchamp. In this sense, the critic proposes replacing the word "beautiful" by "art" in the four moments of the Kantian judgment of taste and in the antinomy of this. From that re-reading of Kant's aesthetics, it's intended, in this article, an analysis of the coherence and relevance of such appropriation, to check for, in fact, there are significant contributions of Kant's aesthetics to think about the fruition of *readymades*.

Keywords: art criticism, ready made, Duchamp, Kantian aesthetics, De Duve.

O juízo estético moderno foi concebido por Thierry de Duve, em *Kant depois de Duchamp* (1996), com o propósito de compreender a recepção dos *readymades* de Marcel Duchamp. No capítulo homônimo à obra, a *atualização* desse juízo se dá a partir da substituição do termo *belo* por *arte*, “onde quer que a palavra apareça na terceira crítica”². Tal substituição possibilita afirmar *isto é arte* ao invés de *isto é belo*. Vale a menção, contudo, de que os escritos kantianos sobre a *bela arte* não são considerados nesta substituição³. Por conseguinte, a relação entre a prática modernista e o

¹ Doutora em Estética contemporânea pelo Departamento de Pós-graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação do professor Dr. Ricardo Fabbrini, e professora nas Faculdades do Vale do Juruena - MT. Email: alice.lino@yahoo.com.br.

² DE DUVE, 1998, p.136.

³ De Duve afirma, em um primeiro momento, que não lhe interessa o que Kant escreveu sobre a *bela arte*. Mais adiante, na sua argumentação sobre a antinomia do gosto, ele utilizará certa definição do gênio kantiano, como veremos. C.f. *Ibidem*, p.135.

experimentalismo de Duchamp é pensada por meio dos quatro momentos⁴ que definem o *juízo de gosto* kantiano e mediante a antinomia relativa a este.

Como se sabe, em Kant, o ajuizamento estético não possibilita o conhecimento específico do objeto ao qual se dirige. O fundamento do juízo apresenta-se, portanto, na forma subjetiva, ou seja, refere-se aos sentimentos de prazer ou desprazer do sujeito diante do objeto ou da representação do mesmo. Logo, tem-se um juízo propriamente estético. Haveria, no entanto, distinções relevantes entre os sentimentos de prazer do *belo*, do *agradável* e do *bom*, o que estaria relacionado com o *interesse* envolvido no juízo. Melhor dizendo, o sentimento de prazer do belo se diferencia dos outros por não estar envolto em sensações e sentimentos particulares a cada indivíduo. O *agradável* “apraz os sentidos na sensação”⁵, enquanto a *sensação* é considerada pelo filósofo “uma representação objetiva dos sentidos”⁶. A diferença entre a sensação e o sentimento está no fato de que o último “tem que permanecer simplesmente subjetivo e [...] não pode constituir nenhuma representação de um objeto”⁷. O exemplo apontado por Kant são os prados, cuja cor verde é relativa à sensação objetiva, enquanto o agrado proveniente dela concerne à sensação subjetiva, que em hipótese alguma representa o objeto. A sensação subjetiva designa, portanto, o sentimento. A distinção entre o sentimento do *belo* e do *agradável* reside, então, no fato deste último despertar o interesse sobre o objeto mediante a sensação. Já no caso do *bom*, o prazer se dá a partir do quão útil o objeto pode ser ou por meio do que se mostra *bom* em si mesmo. Desse modo, é necessário conhecer para que serve tal objeto, em outros termos, deve-se compreender o conceito do mesmo. Tanto no *agradável* quanto no *bom* existe uma relação com a existência do objeto, o que determina o interesse no juízo. Segundo Kant, nesses casos, “o comprazimento pressupõe não o simples juízo sobre ele, mas a referência de sua existência a meu estado, na medida em que ele é afetado por um tal objeto”⁸. O sentimento do *belo* distingue-se por significar uma reflexão sobre o objeto que não determina um conceito específico do mesmo (*bom*), tampouco se assenta na sensação

⁴ Kant, na *Analítica do Belo*, caracteriza a “faculdade de ajuizamento <Beurteilung> do belo” (KANT, 1790/2005, 4, p. 47) em quatro momentos distintos, a saber: segundo a qualidade, a quantidade, a relação dos fins que nela é considerada e a modalidade de comprazimento no objeto. Analisaremos tais aspectos ao longo desse artigo.

⁵ KANT, 1790/2005, 7, p.50.

⁶ *Ibidem*, 9, p.51.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 52.

interessada (*agradável*).

Na sua atualização, De Duve propõe substituir o que concebe como o *juízo de gosto kantiano* pelo *juízo de gosto moderno*. Ambos determinam um tipo de prazer ou desprazer desinteressado mediante uma reflexão sobre o objeto. As distinções entre estes se darão a partir da substituição mencionada, que se justifica no fato de que simplesmente designar os objetos por meio do *belo* não necessariamente os determina enquanto *arte*. Assim, o *juízo de gosto kantiano* não se mostra suficiente para compreender os *readymades* no âmbito das artes.

É preciso considerar, evidentemente, que nesse momento histórico modernista está posto em discussão o estatuto da arte. Se, por exemplo, a *Pá de neve (In Advance of the Broken Arm/1915)*, de Duchamp, é considerada *bela*, o *juízo reflexivo*, no caso, refere-se somente ao *design* da pá. Logo, faz-se necessário um julgamento que determine tal objeto enquanto obra de arte. Os *readymades* requerem, portanto, o *juízo de gosto moderno*, visto que, no lugar da assertiva *isto é belo*, o *juízo* deve ser explicitado através da afirmação: *isto é arte*⁹.

Embora De Duve não discorra especialmente sobre o *desinteresse*¹⁰, pensemos na recepção dos *readymades* considerando este aspecto. De antemão, sabe-se que o *belo* apraz “imediatamente”¹¹ e que não se relaciona unicamente com o comprazimento dos sentidos, nem mesmo com a utilidade do objeto. Podemos dizer, então, que o *belo* se dá *gratuitamente* por meio da apreensão da forma do objeto. Dito isso, esse é o tipo de prazer que se espera sentir diante dos *readymades*? Ou poderíamos argumentar que os *readymades* provocam no público um prazer *interessado*, à medida que requerem a *compreensão* da ideia em torno do objeto, que determina o estatuto de arte do mesmo? Se formos um pouco mais longe, perguntaríamos: a recepção dos *readymades* diz respeito, de fato, à determinação de sentimentos?

Ao referir-se à pintura, Duchamp afirma que “estava muito mais interessado em recriar ideias”¹² e que a “pintura não deve ser exclusivamente retiniana ou visual, ela

⁹ C.f. DE DUVE, 1998, p. 135.

¹⁰ O aspecto do “desinteresse” é tratado no primeiro momento da definição do gosto. “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante um comprazimento ou desprazimento *independente de todo interesse*. O objeto de um tal comprazimento chama-se belo” (KANT, 1790/2005, 16, p. 55).

¹¹ KANT, 1790/2005, 12, p. 53.

¹² No original: “was much more interested in recreating ideas” (DUCHAMP, 1975, p.125).

deve ter a ver com a massa cinzenta, com o nosso desejo de compreensão”¹³. A esse respeito, Octavio Paz diz que o artista, a partir de 1913, produz, em vez de imagens, a reflexão sobre as mesmas, numa tentativa de negação da pintura, considerada pelo próprio Duchamp como “olfativa (por seu odor a terebintina) e retiniana (puramente visual)”¹⁴. O crítico ainda afirma que, mesmo nos desenhos de 1911 para os três poemas de Jules Laforgue, Duchamp já mostrava que “desde o princípio foi um pintor de ideias e que nunca cedeu à falácia de conceber a pintura como uma arte puramente manual e visual”¹⁵.

De acordo com Paz, o que distinguirá Duchamp de artistas que também se propuseram a “pintar a ideia”, como Mondrian, Kandinsky ou Klee, é o fato de o primeiro expor “ideias sociais”, “públicas” e não aquelas concebidas no âmbito da subjetividade, da dita esfera privada. Esse aspecto social ou político o aproximaria dos muralistas mexicanos, embora, evidentemente, a distinção entre eles esteja na crítica de cunho “intelectual” de Duchamp, ausente em Diego Rivera ou Clemente Orozco:

A arte de Duchamp é intelectual e o que nos revela é o *espírito da época*: o Método, a Ideia crítica no instante em que reflete sobre si mesma [...] O antecedente direto de Duchamp não está na pintura, mas na poesia: Mallarmé¹⁶.

Ao fazer com que a pintura servisse aos seus propósitos, Duchamp afastou-se da “fiscalidade” da mesma, ou seja, das questões referentes à fatura da obra. Ele realizou uma crítica ao caráter retiniano da pintura, enfatizando sua dimensão conceitual e literária. O movimento dadaísta, no qual os críticos inscreveram os *readymades*, foi considerado pelo artista, nesta direção, como indissociável da literatura. Este se resumiria a uma “atitude metafísica” de enfrentamento ao “lado físico da pintura”¹⁷.

Para Duchamp:

Dada não estava mais preocupado com as artes plásticas propriamente ditas, não estava interessado em questões de técnica ou com os movimentos antes dele. Ele estava mais

¹³ No original: “painting should not be exclusively retinal or visual; it should have to do with the gray matter, with our urge for understanding” (*Ibidem*, p.136).

¹⁴ PAZ, 1997, p.8.

¹⁵ *Ibidem*, p. 10.

¹⁶ PAZ, 1997, p.48.

¹⁷ C.f. DUCHAMP, 1975, p.125.

interessado em literatura. Na verdade, ele era negativo, como uma recusa total¹⁸.

O fato de Duchamp, desde as suas pinturas, buscar a *representação* das ideias confundiu os críticos e o público. No tocante à fruição, o observador se indagava se haveria algo a ser compreendido e, neste caso, de que ideia se tratava, afinal. Diante dos *readymades*, devido à indiferença que suscitavam, o observador, muitas vezes, perguntava-se o que fazia desses objetos uma obra de arte.

A concepção de Octavio Paz sobre a recepção dos *readymades* é que “seria estúpido discutir sobre a sua beleza e ou feiura, tanto porque estão mais além da beleza e da feiura como porque não são obras, mas signos de interrogação ou de negação diante das obras”¹⁹. Na primeira parte dessa assertiva, teríamos um acordo com De Duve, porque ele pretende justamente afastar o *juízo estético* do âmbito da *beleza* ao propor a determinação do ajuizamento: *isto é arte*. O desacordo entre os críticos estaria no fato de De Duve conceber os *readymades* como arte, enquanto para Paz, o gesto gratuito de Duchamp na escolha do objeto implicaria a recusa da própria noção de obra de arte. Segundo o crítico mexicano, o *readymade* é, portanto,

[...] crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *readymade* é uma crítica de gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte²⁰.

Sob essa perspectiva, o *readymade* é concebido como um objeto neutro; assim, a sua fruição não permitiria impressões, sensações ou sentimentos. O objeto não deveria ser considerado sequer interessante. A dificuldade de tal gesto, segundo Paz, estaria na escolha de um objeto realmente neutro. Isso justificaria o número limitado de *readymades* criados pelo artista. Uma vez que

A repetição do ato acarreta uma degradação imediata, uma recaída no gosto [...] E ainda poderia acrescentar-se: o *readymade* não é uma obra, mas um gesto que só um artista pode realizar e não um artista qualquer, mas precisamente

¹⁸ No original: “Dada was no longer concerned with the plastic arts properly speaking, it wasn't interested in questions of technique or with the movements before it. It was more interested in literature. In fact it was negative, as total refusal” (*Ibidem*, p. 135).

¹⁹ PAZ, 1997, p. 22.

²⁰ *Ibidem*.

Marcel Duchamp”²¹.

Entretanto, se nos pautarmos em De Duve, são os sentimentos suscitados pelos *readymades* que os determinam enquanto obra de arte. Sabe-se que tais sentimentos não dizem respeito aos interesses particulares de cada um, ao mero comprazimento dos sentidos e, tampouco, à utilidade dos objetos. Essa singularidade do sentimento de prazer ou desprazer possibilita a reivindicação à universalidade do *juízo estético moderno*. Nesses termos, o sujeito que julga pode pretender o consentimento do outro, posto que seu juízo não se restringe aos seus interesses e inclinações. “Ele não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e neste caso fala da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas”²². Essa pretensa universalidade caracteriza-se como subjetiva (estética), pois não se funda em conceitos e refere-se aos sentimentos incitados no juízo²³. Não se trata, portanto, de um juízo privado dos sentidos, mas de juízos que reivindicam universalmente um acordo unânime²⁴. E é, justamente, a comunicabilidade universal “do estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem que fazer como fundamento do mesmo e ter, como consequência, o prazer no objeto”²⁵.

O estado de ânimo é definido pelas relações harmoniosas entre as faculdades de conhecimento: imaginação e entendimento, que se encontram, necessariamente, em um “livre jogo”. Há uma harmonia entre elas, de modo que o entendimento não subjuga a imaginação, ou seja, não há o estabelecimento de conceitos pelo entendimento a fim de limitar a imaginação e determinar um conhecimento particular. A relação harmoniosa entre estas faculdades possibilita o “conhecimento em geral” em torno da representação do objeto: “para que disso resulte conhecimento, pertencem a *faculdade da imaginação*, para a composição do múltiplo da intuição, e o *entendimento*, para a unidade do conceito que unifica as representações”²⁶. Dessa forma, a partir da representação dada, há a vivificação das faculdades capazes de determinar o *belo* e, conseqüentemente, o prazer para o qual se pretende a comunicação universal.

²¹ *Ibidem*, p. 24.

²² KANT, 1790/2005, 20, p. 57.

²³ C.f. *Ibidem*, 17-18, p. 56.

²⁴ C.f. *Ibidem*, 23, p. 59.

²⁵ *Ibidem*, 27, p. 61. Tratamos aqui do segundo momento do juízo de gosto, que pode se resumir na concepção de que o “Belo é o que apraz universalmente sem conceito” (*Ibidem*, 32, p.64).

²⁶ KANT, 1790/2005, 28, p. 62.

No tocante à determinação necessária do prazer no *juízo estético moderno*, De Duve observa que certas obras modernas suscitaram sentimentos distintos, tais como: *Quebra pedras* de Courbet, *Madame Bovary* de Flaubert, *Flores do Mal* de Baudelaire, *Olympia* de Manet, *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, *Sagração da Primavera* de Stravinsky, *Ulysses* de Joyce e os *readymades* de Duchamp²⁷. Segundo o crítico, a indignação diante dessas obras determinaria a recusa de um juízo estético. Nesses casos, é como se o público ou o crítico recusassem o exercício do julgamento estético ao atestar: *isto não é arte*. Entretanto, sabe-se que tais obras foram, posteriormente, malgrado este julgamento estético, consideradas obras de referência da arte de vanguarda.

Como De Duve pretende utilizar a estrutura do juízo de gosto kantiano, ele tem de resolver o fato da ocorrência dos sentimentos distintos de prazer diante de certas obras modernas. Embora, para Kant, haja a possibilidade da determinação dos sentimentos de prazer e desprazer, não estão previstos, segundo o crítico, os sentimentos de “repugnância” e “ridículo”. Logo, ter-se-ia apontada uma exceção para a regra, caso as obras de arte incitassem tais sentimentos. Em outros termos, se o ajuizamento ocorre mediante objetos capazes de incitar sentimentos de “repugnância” e “ridículo”, o *juízo estético moderno* apresentaria certa incoerência, haja vista que, no juízo de gosto kantiano, estes sentimentos não são considerados.

A justificativa para a exceção mencionada é apresentada por De Duve, em termos propriamente kantianos:

Na terceira crítica, Kant escreveu: ‘Um tipo de feiura sozinha é incapaz de ser representada de acordo com a natureza sem destruir todo o prazer estético e, conseqüentemente, a beleza artística, a saber, aquela que causa repugnância’. 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’²⁸.

Os argumentos atestam que, diante da representação, conforme a natureza, de uma feiura tal não é possível sentir o prazer estético. Assim, tem-se configurado o *repugnante*. A partir desse argumento, é plausível o entendimento de que estaríamos no âmbito do desprazer, também concebido no *juízo do gosto* de Kant. De modo coerente e

²⁷ C.f. DE DUVE, 1998, p. 135.

²⁸ DE DUVE, 1998, p. 136.

lógico, o desprazer não seria proveniente do *belo*, mas de uma desarmonia entre as faculdades de conhecimento, que incitaria um estado de ânimo que revelaria o *não belo* ou, nos termos de De Duve, a assertiva *isto não é arte*.

A solução apontada por De Duve, em um primeiro momento, é que, para toda e qualquer obra que incite a *repugnância* ou o *ridículo*, a afirmação *isto é arte* não significa *isto é belo*. Nesses casos, abandona-se Kant. Contudo, para todas as outras situações envolvendo outros sentimentos, mantém-se a substituição pretendida do termo *belo* por *arte*.

Destaque-se também a comparação de De Duve entre as recepções das obras citadas e dos *readymades* de Duchamp. Percebe-se certa astúcia retórica por parte do crítico, visto que ele pretende equiparar o gesto de Duchamp à dita genialidade que se atribuiu a artistas como Baudelaire, Picasso, Courbet e Joyce. Nesses últimos, observam-se ainda *estilos singulares*, determinados por meio de uma técnica apurada, que subverteram padrões no âmbito artístico. Duchamp, por sua vez, escolhe objetos comuns, visíveis no cotidiano, e os transporta para o campo das artes. O próprio artista afirma que essa escolha se daria por meio de “uma reação de indiferença visual e, ao mesmo tempo, em uma total ausência de bom ou mau gosto”²⁹.

O gosto é entendido por Duchamp como um hábito, o que se definiria, portanto, por meio da repetição. Nesse sentido, o bom gosto seria a repetição do que é aprovado pela sociedade, enquanto no mau gosto tem-se o movimento contrário. Para escapar aos padrões convencionais da pintura, determinados pelo gosto, o artista utilizaria “técnicas mecânicas”, pois, como afirma, “não existe gosto em um desenho mecânico”³⁰. E foi justamente “na tentativa de chegar a uma conclusão ou consequência da desumanização da obra de arte”³¹ que lhe ocorreu a ideia dos *readymades*.

O caráter conceitual ou literário já mencionado evidencia-se também nas pequenas sentenças, pseudoaforismos, que Duchamp inscreve em alguns objetos. “Essa frase, ao invés de descrever o objeto como um título, foi concebida para levar a mente

²⁹ No original: “a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste” (DUCHAMP, 1975, p. 141).

³⁰ No original: “A mechanical drawing has no taste in it” (*Ibidem*, p. 134).

³¹ No original: “in trying to draw a conclusion or consequence from the dehumanization of the work of art” (*Ibidem*).

do espectador para outras regiões mais verbais”³². Como exemplo disso, observa-se o *readymade Pente* (1916), cuja inscrição diz: “3 ou 4 gotas de altura não têm nada a ver com a selvageria”³³.

Octavio Paz comenta, a propósito dessas inscrições, que Duchamp era fascinado intelectualmente pelas questões linguísticas e que tal fascínio cresceu após o encontro do artista com Raymond Roussel e Jean Pierre Brisset. Duchamp exaltava suas “imaginações delirantes”, que influenciaram sua concepção de jogos de palavras, tais como *lapsus linguae*, paronomásias e anagramas. Entre esses jogos, destaca-se seu intento em “confrontar duas palavras de som semelhante, mas de sentido diferente e encontrar entre elas uma ponte verbal”³⁴. Contudo, esse jogo para o artista não se limitava ao plano verbal, mas também interessava o atrito deste com o “plástico” e o “mental”, sempre com corrosiva ironia. “Para Duchamp a arte, todas as artes, obedece à mesma lei: a *metaironia* é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa”³⁵.

De Duve, todavia, ignora esses aspectos literários e conceituais presentes nos *readymades* e não os leva em consideração na sua crítica, pois analisa a fruição destes tão somente a partir da noção kantiana de apreensão da mera forma. No *juízo de gosto*, cabe lembrar que o *belo* “é a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem a representação de um fim*”³⁶. De acordo com a perspectiva transcendental, o fim é o conceito atribuído ao objeto. Esse conceito deve apresentar-se como o fundamento real da existência do objeto. Já a causalidade do conceito com relação ao objeto é entendida como a *conformidade a fins* (*forma finalis*). E a consciência de tal causalidade no tocante ao estado do sujeito significa o próprio prazer³⁷.

O fato de a *conformidade* mostrar-se sem fim no *juízo de gosto* significa que referimos o nosso *juízo* somente à forma do objeto. Assim, não julgamos a partir de

³² No original: “That sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal” (*Ibidem*, p.141).

³³ No original: “3 or 4 drops of height have nothing to do with savagery” (*Ibidem*, p. 175). Observa-se que o jogo de palavras é percebido somente na frase em francês: “3 et 4 gouttes de hauteur (goûts d’auter) n’ont rien à voir avec la sauvagerie” (DE DUVE, 2008, p.310).

³⁴ PAZ, 1996, p.16.

³⁵ *Ibidem*, p.11.

³⁶ KANT, 1790/2005, 61, p. 82. Isto sintetiza o “terceiro momento do *juízo de gosto*, segundo a relação de fins que nele é considerada” (*Ibidem*, 32, p.64).

³⁷ C.f *Ibidem*, 32-33, p. 64.

qualquer interesse particular, porque “não pomos as causas desta forma em uma vontade”³⁸. A reflexão sobre o objeto dá-se, então, somente a partir da apreensão da sua forma, sendo que não se confere a este nenhum conhecimento determinado. Isso implica dizer que tal juízo não se funda em conceitos; logo, o prazer mostra-se desinteressado e pretende a comunicação universal.

A consciência da *conformidade a fins sem fim* de um objeto, no jogo das faculdades de conhecimento, constitui o comprazimento no juízo de gosto. Tal juízo ainda é designado por Kant como *juízo de gosto puro*, visto que a sua determinação não é influenciada por nenhum atrativo e comoção dos sentidos, fundando-se somente na conformidade a fins da forma. De outro modo, o gosto mostrar-se-ia bárbaro, visto que “precisa da mistura de *atrativos e comoções* para o comprazimento, ao ponto de tornar estes os padrões de medida de sua aprovação”³⁹.

Kant prossegue a sua argumentação distinguindo entre dois tipos de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza aderente (*pulchritudo adhaerens*). Na primeira, não é necessário conhecer o fim do objeto. Nesse caso, tem-se determinado o *juízo de gosto puro*, visto que o *belo* não aparece justificado por meio dos conceitos e se mostra como por si subsistente. A beleza livre está, então, nos objetos que aprazem por si só. Os exemplos indicados por Kant são “flores”, “pássaros”, “crustáceos”, “desenhos que nada representam (*à la grecque*)” e as “músicas sem tema ou texto”⁴⁰.

A beleza aderente, por sua vez, requer o conhecimento do que o objeto deva ser. Dessa forma, o juízo de gosto *aplicado* pressupõe os fins dos objetos ajuizados e mostra-se justificado por meio dos conceitos. Esse tipo de beleza é condicionado e pode ser encontrado no ser humano, no cavalo ou em um edifício⁴¹.

De Duve não faz comentários específicos sobre as distinções apresentadas. Diante disso, supõe-se que o crítico utiliza o *juízo de gosto puro* e, conseqüentemente, a *beleza livre*, pois a substituição mencionada dirige-se ao juízo capaz de determinar o *belo*, conforme os quatro momentos deste. Ele espera, portanto, a determinação da *arte livre* face aos *readymades*.

³⁸ *Ibidem*, 33, p. 65.

³⁹ *Ibidem*, 38, p. 69.

⁴⁰ C.f KANT, 1790/2005, 49, p. 75.

⁴¹ C.f *Ibidem*, 50, p. 75.

Para a possibilidade do assentimento do outro no *juízo estético moderno*, há de se supor um fundamento comum a todos. Nesse sentido, no acordo sobre o que declaramos ser *arte*, o juízo deve “possuir um princípio subjetivo, o qual determine somente através do sentimento e não de conceitos, e contudo de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz”⁴². Esse princípio é denominado *sensus communis*. Ao supormos a existência do mesmo, sentimos “o efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento”⁴³. E, prossegue Kant, “somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal sentido comum o juízo de gosto pode ser proferido”⁴⁴. Com isso, o filósofo concebe a necessidade da comunicação universal dos juízos de gosto no acordo sobre o objeto. De outro modo, “não alcançariam nenhuma concordância com o objeto; eles seriam em suma um jogo simplesmente subjetivo das faculdades de representação, precisamente como o ceticismo o reclama”⁴⁵.

O *sensus communis*, condição para a comunicabilidade universal do sentimento, é utilizado por De Duve no sentido de Kant, ou seja, como fundamento do *juízo estético moderno*. O crítico se pauta, portanto, no *sensus communis* para a comunicação universal do juízo *isto é arte*. De acordo com Kant, o fato de o *juízo de gosto* pretender a universalidade permite a constituição

[...] de uma dialética da *crítica* do gosto (não do próprio gosto) com respeito a seus *princípios*, já que sobre o fundamento da possibilidade dos juízos de gosto em geral surgem natural e inevitavelmente conceitos conflitantes entre si⁴⁶.

Ao referir-se aos conflitos existentes no *sensu comum*, que podem impedir a determinação adequada dos *juízos de gosto*, Kant faz menção a duas proposições: *cada um tem seu próprio gosto e não se pode disputar sobre o gosto*. Na primeira, os sentimentos de prazer ou desprazer (princípios determinantes), incitados no juízo, mostram-se meramente subjetivos e, sendo assim, não se pode pretender o acordo unânime para tal. No segundo caso, o princípio determinante está fundado em conceitos determinados,

⁴² *Ibidem*, 64, p. 83.

⁴³ KANT, 1790/2005, 64, p. 83-84.

⁴⁴ *Ibidem*, p.84.

⁴⁵ *Ibidem*. Tratamos aqui do “quarto momento do juízo de gosto segundo a modalidade de comprazimento no objeto” (*Ibidem*, 62, p.82).

⁴⁶ *Ibidem*, 232, p. 182.

O que equivale a dizer que o princípio determinante de um juízo de gosto, na verdade, pode ser também objetivo, mas que ele não se deixa conduzir a conceitos determinados; por conseguinte, que nada pode ser *decidido* sobre o próprio juízo através de provas⁴⁷.

Para Kant, embora não se possa fundamentar o juízo de gosto em conceitos objetivos ou por meio de provas, pode-se discutir sobre o mesmo. O filósofo contraria, então, a primeira proposição mencionada com a seguinte afirmação: “*Pode-se discutir sobre o gosto (embora não disputar)*”⁴⁸. Há, portanto, no intuito da discussão, a possibilidade do acordo, que se dá devido ao afastamento do âmbito privado do sujeito.

Dito isso, segue a antinomia do princípio de gosto, conforme determinada por Kant. Nela, a tese determina: “[...] o juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia disputar sobre ele (decidir mediante demonstração)”⁴⁹; e a antítese estabelece: “[...] o juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois do contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo, discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo)”⁵⁰.

Na substituição pretendida por De Duve do termo *belo* por *arte*, as sentenças adquirem duas conformações. Tese: “a afirmação *isto é arte* não se baseia em conceitos”⁵¹; e a Antítese: “a afirmação *isto é arte* baseia-se em conceitos”⁵². Para fundamentar a afirmação *arte é baseada em conceitos*, o crítico menciona o ensaio *A arte depois da filosofia* (1969), de Joseph Kosuth. E como fundamento da assertiva *arte não é conceito*, reconstitui a argumentação de Greenberg sobre o “formalismo”. E sua solução para a antinomia do *juízo estético moderno* segue a solução kantiana, uma vez que mobiliza o “conceito indeterminado” na fundamentação do *juízo de gosto*, como veremos adiante.

Ao estabelecer a antinomia do *juízo estético moderno*, o intento de De Duve é verificar se os *readymades* promovem, de fato, uma mudança no tocante à *natureza* da arte. Essa mudança implicaria alterar a forma do ajuizamento estético, como propõe Kosuth, enquanto a negação dessa mudança, sustentada por Greenberg, proporia um juízo referido à mera forma. Nas palavras de De Duve,

⁴⁷ KANT, 1790/2005, 233, p. 183.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*, 234, p. 183.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ DE DUVE, 1998, p.136.

⁵² *Ibidem*, p.136.

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’, ou não acreditamos que a natureza da arte tenha sido modificada de algum modo ou que o julgamento do gosto, tal como aplicado aos trabalhos de pintura e escultura modernistas tanto quanto a arte antiga como um todo perdeu seus direitos⁵³.

O crítico propõe, então, confrontar os argumentos de Greenberg, segundo critérios formalistas, com os de Kosuth referentes à arte conceitual. Entretanto, tal contraposição não se mostra original, pois já havia sido apresentada por Kosuth em *Arte depois da filosofia*. Nesse texto, o artista critica Greenberg por se limitar a uma análise morfológica das artes, como se segue:

A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que a sua condição artística é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética. Clement Greenberg é, acima de tudo, o crítico do gosto [...] E o que o seu gosto reflete? O período em que ele cresceu como crítico, o período “real” para ele: os anos 50. Dadas as suas teorias (se elas chegam a ter alguma lógica), como seria possível dar conta de seu desinteresse por Frank Stella, Ad Reinhardt e outros que seriam aplicáveis a seu esquema histórico?⁵⁴.

Em termos gerais, a tese defendida por Kosuth pode ser sintetizada na expressão “o fim da filosofia e o começo da arte”⁵⁵. A fim de fundamentar essa tese, o artista refere-se rapidamente às filosofias de Hegel e Wittgenstein: “O resultado da influência de Hegel foi que os filósofos contemporâneos, em sua grande maioria, são na realidade pouco mais do que *historiadores* da filosofia, Bibliotecários da Verdade, por assim dizer”⁵⁶. Sugere também certa desconsideração da filosofia continental, justificada a partir da compreensão do pensamento de Wittgenstein. Assim, “começamos a ficar com

⁵³ DE DUVE, 1998, p. 134.

⁵⁴ KOSUTH, 2009, p.215.

⁵⁵ *Ibidem*, p.212.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 211.

a impressão de que não há ‘nada mais para ser dito’⁵⁷. Desse modo, o artista alude a uma possível substituição da filosofia pela arte conceitual:

Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a habilidade da arte em existir vai depender não só de *não* executar um serviço – como entretenimento, experiência visual (ou de outro tipo) ou decoração -, que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch, mas também vai permanecer viável por *não* assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos. [...] Na verdade, a arte existe apenas para o seu próprio bem⁵⁸.

Sob essa ótica, Kosuth constata a necessidade da cisão entre “estética” e “arte”, visto que a conexão conceitual entre ambas é tida por ele como equivocada. A *arte* precisaria, então, libertar-se da *estética* e assumir uma função específica, distinta do *aspecto decorativo*⁵⁹. Os argumentos apresentados sustentam que esta relação dar-se-ia por meio de um hábito, devido ao fato de que, no passado, a arte se destacava devido ao seu “valor decorativo”: “assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com a ‘beleza’, e, portanto, com o ‘gosto’, era inevitavelmente obrigado a discutir sobre arte”⁶⁰.

Percebe-se, nesta passagem, a concepção restrita de Kosuth sobre *estética*, uma vez que ele concebe a arte da tradição moderna tão somente em função do aspecto decorativo das obras. Conforme já mencionamos, desde o século XVIII, Kant já diferenciava os sentimentos determinados mediante as *belas artes* e o que é considerado *útil* (bom) ou *agradável*, como decoração, por exemplo. Na fruição da arte considerada *bela*, não há o prazer proveniente somente da sensação, como naquilo que se define como *agradável*, à medida que o prazer provém da reflexão, do juízo reflexionante. Como afirma Kant, a *bela arte* apresenta-se como “um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades de ânimo para a comunicação em sociedade”⁶¹. Essa comunicabilidade de caráter universal é determinada pelo fato de o prazer provir da reflexão e não da sensação. A

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, p.225.

⁵⁹ Por *decorativo*, entendemos o caráter retiniano da pintura, conforme apontado anteriormente por Duchamp. Nesse particular, percebemos uma aproximação entre esses artistas, haja vista a crítica dirigida ao *aspecto decorativo* da pintura. Para ambos, tanto a fruição da pintura quanto de outros objetos ditos artísticos, como os *readymades*, não se limitaria à mera percepção sensorial.

⁶⁰ KOSUTH, 2009, p.214.

⁶¹ KANT, 1790/2005, 179, p. 151.

conformidade a fins, por sua vez, refere-se à forma da obra e deve mostrar-se como se não estivesse submetida a nenhuma regra coercitiva, aparentando, assim, ser tal como um produto da natureza:

Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela contudo não tem que parecer intencional; isto é, a arte bela tem que *passar por natureza*, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte”⁶².

Tendo em vista as especificidades descritas, mediante a *bela arte* há a determinação do prazer. Por conseguinte, segundo Kant, a relação entre *arte* e *estética* está no fato de a primeira incitar sentimentos de prazer a partir da apreensão da forma do objeto pelo sujeito. Pode-se supor aqui um juízo subjetivo (estético), embora este vise à comunicação em sociedade. Não se pode, assim, limitar o sentido da *estética* à noção de utilidade da arte como ornamento.

Kosuth, portanto, distancia-se da concepção kantiana ao pretender a cisão entre *arte* e *estética*, ao conceber a *estética* tão somente como ornamento. As suas críticas à análise morfológica de Greenberg consideram, na mesma direção, a arte formalista como a *vanguarda da decoração*. Segundo o artista, como a crítica formalista restringe-se a “uma análise dos atributos físicos de certos objetos em particular”⁶³, ela nada acrescenta à compreensão da função da arte. Kosuth afirma ainda que

O motivo exato pelo qual eles (os críticos formalistas) não fazem comentários acerca do elemento conceitual nos trabalhos de arte é, justamente, que a arte formalista se torna arte apenas em virtude de sua semelhança em relação ao trabalho de artes anteriores⁶⁴.

A análise estética das obras, para Kosuth, não seria suficiente para compreender a função ou mesmo a “natureza” da arte, cujas funções não sejam estritamente estéticas (de decoração). Essa concepção sustenta que esses objetos requerem, portanto, a necessidade da substituição de um ajuizamento relacionado à mera apreensão da *forma* para um relativo à função, na medida em que os juízos devem considerar as obras a

⁶² *Ibidem*, 180, p. 152.

⁶³ KOSUTH, 2009, p.216.

⁶⁴ *Ibidem*.

partir da sua funcionalidade. Nessa passagem, é digno de nota que, segundo o artista, a arte deve servir somente a si mesma, quer dizer, a função da arte é ser arte⁶⁵.

Desse modo, Kosuth exaltou o papel de Duchamp, posto que, com os *readymades*, esse artista questionou a natureza da arte, ou seja, problematizou a concepção tradicional da pintura como uma linguagem artística, feita de cores e formas. Ainda de acordo com Kosuth, o valor do papel do artista passa agora a ser considerado por meio do modo como ele veicula um dado conceito na forma artística, quer dizer, a valoração do artista resulta do modo pelo qual cada obra, considerada em si mesma, altera as concepções já existentes sobre arte. É neste sentido que Kosuth ressalta:

Realmente é a Marcel Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria. (Decerto se pode enxergar uma tendência em direção a essa autodeterminação da arte começando com Manet e Cézanne, até chegar ao cubismo, mas as obras deles são tímidas e ambíguas em comparação com as de Duchamp) [...] Com o *readymade não assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de ‘aparência’ para a ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte ‘Conceitual’⁶⁶.

As considerações de Kosuth no tocante à utilidade da arte conceitual referem-se ao “esforço capaz de preencher aquilo que outra época chamou de necessidades espirituais do homem”⁶⁷. Essa arte deveria, então, voltar-se sobre si mesma em um exame acerca dos fundamentos do conceito da arte em geral.

Malgrado as críticas de Kosuth a Greenberg, ambos apresentam posições semelhantes ao pretenderem demarcar um campo próprio de atuação para a arte em geral e a pintura, respectivamente. Curiosamente, no que se refere à arte conceitual Kosuth tem propósitos semelhantes às intenções de Greenberg em relação à pintura moderna, uma vez que ambas deveriam, cada qual ao seu modo, voltarem-se sobre si mesmas a fim de enfatizar seus meios essenciais, na expressão de Greenberg, ou os meios que definem sua função, como quer Kosuth.

⁶⁵ C.f. *Ibidem*, p.225.

⁶⁶ KOSUTH, 2009, p.217.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 225.

Greenberg define o modernismo como análogo à “intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant”⁶⁸. Kant foi considerado pelo crítico como “o primeiro verdadeiro modernista”, já que ele teria “sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica”⁶⁹. Nesse sentido, o filósofo teria se perguntado sobre a possibilidade do conhecimento, sobre os limites para o que se pode, de fato, conhecer por meio das leis da razão pura.

Por analogia, pode-se argumentar que a pintura modernista também examinou suas condições de possibilidade dirigindo críticas a si mesma no plano da forma artística. Seria, então, a autocrítica a característica que define a pintura moderna em termos essenciais. À autocrítica cabe subtrair de cada arte aquilo que não pertence à sua identidade, visando especificar o que há de único e irreduzível em cada linguagem artística. Determinar-se-ia, assim, a “pureza” dessas linguagens, o que há de único na *natureza* de seus meios, sobretudo com a pintura ou a escultura.

Assim, as respostas dos dois autores à questão da especificidade da arte são distintas. A arte conceitual, segundo Kosuth, dirige-se a si própria ao estabelecer um questionamento sobre a sua “natureza”. Nesse caso, o propósito é a intensificação da dimensão conceitual da arte, o que implicaria considerá-la não mais no tocante à “morfologia”, mas sim no que se refere à sua “função”. Já no caso de Greenberg, que ficou restrito ao plano morfológico, seriam as formas puras que definiriam a essência do modernismo, visto que, na arte moderna, as formas de representação tornam-se o objeto da representação, o que significa dizer que “o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte”⁷⁰. É nesse sentido que se pode afirmar que as pinturas de Manet teriam sido as primeiras modernistas “em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas”⁷¹; ou ainda, que “os impressionistas, seguindo Manet, repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos e potes”⁷²; ou, por fim, que “Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela”⁷³. São

⁶⁸ GREENBERG, 1997, p. 101.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ GREENBERG, 1997, p. 102.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*

⁷³ *Ibidem*.

exemplos de que a “planaridade” da superfície tornou-se, segundo Greenberg, a característica fundamental da pintura moderna.

Retomando: as semelhanças entre Greenberg e Kosuth estariam no fato de ambos definirem a “natureza” dos meios da pintura e da arte em geral respectivamente. A diferença está, obviamente, no fato de o crítico e de o artista dirigirem-se a objetos distintos no campo artístico. A análise de Greenberg refere-se à morfologia das telas de Manet, Cézanne, Pollock, entre outros. Nesses casos, entendemos que o aspecto central das obras ainda seria a singularidade das formas artísticas, ou seja, o que há de específico na pintura ou escultura. Kosuth, por sua vez, não se interessa pelas possibilidades meramente formais, visto que, para ele, o artista deveria se voltar para a investigação da dimensão conceitual da arte em geral. Assim, na arte conceitual, não haveria a limitação a uma tela plana, porque qualquer objeto poderia veicular um conceito, como já mostraram, inclusive, os *readymades* de Duchamp.

É exatamente essa diferença entre Greenberg e Kosuth que possibilitaria, segundo De Duve, compreender a antinomia do *juízo estético moderno*, pois com Greenberg seria possível sustentar a “tese: arte não é conceito”⁷⁴ e, com Kosuth, a “antítese: arte é conceito”⁷⁵. Para resolver essa contradição, como já mencionamos, o crítico adota a resolução kantiana da antinomia do gosto.

Cabe lembrar que o juízo de gosto, segundo Kant, deve apresentar como fundamento um conceito, pois, de outro modo, não poderia reivindicar a comunicação universal. Entretanto, esse conceito é *indeterminado*, ou seja, não se presta à fundamentação objetiva do juízo, nem tampouco determina um conhecimento sobre o objeto. Dessa forma, dissolver-se-ia a contradição entre as duas proposições da antinomia. As palavras de Kant são determinantes:

[...] o juízo de gosto funda-se sobre um conceito (de um fundamento em geral da conformidade a fins subjetiva da natureza para a faculdade do juízo), a partir do qual, porém, nada pode ser conhecido e provado acerca do objeto, porque esse conceito é em si indeterminável e inadequado para o conhecimento; mas o juízo alcança justamente por esse conceito validade para qualquer um (em cada um na verdade como juízo singular que acompanha imediatamente a intuição), porque o seu princípio determinante talvez se situe no conceito daquilo

⁷⁴ DE DUVE, 1998, p. 136.

⁷⁵ *Ibidem*.

que pode ser considerado como o substrato suprassensível da humanidade⁷⁶.

O conceito indeterminado refere-se ao “simples conceito racional puro do suprassensível”⁷⁷. Para De Duve, o suprassensível postula um princípio que, embora seja subjetivo, não se mostra pessoal, de modo que pode ser compartilhado com outros seres humanos. Ainda segundo o crítico, o princípio capaz de determinar aquilo que compraz ou não por meio do sentimento, sem utilizar conceitos e ainda assim apresentar validade universal, é denominado, por Kant, *sensus communis*⁷⁸: “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”⁷⁹.

De Duve resolve, portanto, a contradição da antinomia do *juízo estético moderno* entre as proposições *arte é conceito* (Kosuth) e *arte não é conceito* (Greenberg), com base no conceito indeterminado do *sensus communis*: o substrato suprassensível da humanidade, conforme descrito por Kant. O crítico ainda afirma a equivalência entre este juízo e o *sensus communis*, à medida que o último é entendido como o próprio sentimento de prazer, comunicável universalmente, sem, contudo, ser justificado em conceitos.

Segundo essa perspectiva, a determinação da assertiva *isso é arte* acerca dos *readymades* fundamenta-se sobre um conceito que se mostra indeterminado, ou seja, nos sentimentos de prazer. Nesses termos, existe algo no objeto que incitaria um jogo harmonioso entre as faculdades da imaginação e do entendimento, no qual não haveria a determinação de conceitos. Em tal juízo, não se conhece, portanto, o objeto, embora se possa discutir sobre ele. E o que torna possível a pretensão à universalidade ou o assentimento entre outros é o *sensus communis*, a base de determinação do conceito indeterminado, que, por sua vez, faz com que a faculdade de julgar a arte apresente-se como um sentimento comum a todos os homens e mulheres.

Essa seria a primeira resolução da antinomia do *juízo estético moderno* elaborada por De Duve, pois, em seguida, o crítico articula conceitos relacionados ao gênio kantiano com as proposições já contrapostas. Ele relaciona, então, o formalismo de Greenberg à *Ideia estética* e o conceitualismo de Kosuth à *Ideia racional*, ambas de

⁷⁶ KANT, 1790/2005, 236-237, p. 185.

⁷⁷ *Ibidem*, 236, p. 184.

⁷⁸ Cf. DE DUVE, 1998, p. 140.

⁷⁹ *Ibidem*.

Kant. Como veremos, o propósito é equiparar o juízo estético à criação artística, o que seria possível após a inserção dos *readymades* no âmbito das artes. Nesta direção, De Duve afirma: “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 fundam em uma mesma e única faculdade”⁸⁰.

Para De Duve, o *readymade* “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*”⁸¹. Dito isto, o descarte de uma técnica apurada na produção da obra asseguraria a possibilidade de o sujeito pouco familiarizado com as práticas artísticas transitar no campo das artes. E, ao afirmar *isto é arte*, o sujeito estaria apenas repetindo o que de algum modo já foi enunciado pelo artista, pois, para tal afirmação, “a capacidade e o conhecimento requeridos são nulos; acessíveis ao leigo. Kant, obviamente não poderia prever essa perfeita coincidência entre arte e estética”⁸².

Desta forma, o crítico propõe uma relação necessária entre *gênio* e *gosto*. Contudo, as distinções conceituais entre estes termos são nítidas em Kant, pois, segundo o filósofo, o sujeito apto para o juízo de gosto não é necessariamente o gênio, muito embora o gênio apresente uma relação necessária com o gosto. No que se refere às diferenças conceituais, De Duve argumenta estar “lidando com as consequências formais da mera substituição das palavras, não com seus conteúdos”⁸³. Entretanto, contrariando a si próprio, ele utiliza as *Ideias estéticas*, que definem o gênio, usando o seguinte argumento: “uma vez que Kant define gênio como ‘a faculdades das ideias estéticas’ somos levados a projetar essa definição na de gosto”⁸⁴.

Ao equiparar o ato de julgar esteticamente com a criação artística, De Duve assume certa distância em relação às definições de gênio e gosto kantianas, pois, obviamente, na obra de Kant esses conceitos têm significados distintos e não se

⁸⁰ DE DUVE, 1998, p.142.

⁸¹ *Ibidem*, p.141.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ DE DUVE, 1998, p.142.

⁸⁴ *Ibidem*. Esta passagem em De Duve não é clara, haja vista a nítida contradição em sua argumentação. Em um primeiro momento, para não ter problemas com as diferenças conceituais de Kant entre *gênio* e *gosto*, ele afirma estar lidando somente com as consequências formais da substituição destes termos e não com seus conteúdos. No entanto, em seguida, faz uso das *Ideias estéticas*, que definem o gênio, para sustentar certa definição do gosto. Neste caso, ele deveria admitir lidar também com os conteúdos conceituais, mesmo que estes sejam utilizados somente quando convêm às suas intenções.

resumem a uma mesma ação. De todo modo, o crítico se apropria do conceito de “Ideia estética”, que define o gênio kantiano, a fim de determinar o sujeito apto para o juízo estético moderno e para a criação artística. Tais ideias compõem o “espírito” do gênio, à medida que vivificam as forças presentes no ânimo. Melhor dizendo, o “espírito”, sob a concepção estética, “significa o princípio vivificante no ânimo”⁸⁵, que, por sua vez, “não é nada mais que a faculdade da apresentação de *ideias estéticas*”⁸⁶.

A partir dessa concepção, o leigo é dotado de *Ideias estéticas*, tal como o gênio kantiano. Na ótica de De Duve, Duchamp, ao propor a *Fonte*, concede ao público leigo o direito à produção, pois todo objeto, a partir deste momento, poderia ser considerado arte. Assim, o gesto de Duchamp determina que a mera pronúncia da assertiva *isso é arte* transforma “quem a pronuncia – profissional ou leigo – em ‘artista’”⁸⁷, pois ela serve tanto para produzir uma obra de arte quanto para um ajuizamento estético. Argumenta o crítico:

Diante de um ready-made, 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 o seu *métier*, e, se o acesso a ela não é limitado por alguma barreira – seja institucional, social ou financeira – deduz-se que qualquer um pode ser artista se assim desejar⁸⁸.

Como, de acordo com De Duve, julgar é o mesmo que produzir arte, as *Ideias estéticas* e *racionais* kantianas são conduzidas, de modo vertiginoso, à antinomia do *juízo estético moderno*. Nessa nova formulação, mantém-se a oposição entre Greenberg e Kosuth acima referida, acrescentando-se a ela os conceitos de *Ideia estética* e *Ideia racional* respectivamente.

Para Kant, a *ideia* refere-se à representação da faculdade da imaginação a partir de critérios subjetivos ou objetivos, “de modo que, segundo ela, na verdade tomamos emprestado da natureza a matéria, a qual, porém, pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber, para aquilo que ultrapassa a natureza”⁸⁹. No que se refere ao critério subjetivo, tem-se uma representação intuitiva a partir da relação harmoniosa entre as

⁸⁵ KANT, 1790/1995, 192, p.159.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ DE DUVE, 1998, p. 129.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 128.

⁸⁹ KANT, 1790/1995, 193, p.159.

faculdades da imaginação e do entendimento e, em sendo assim, o produto reelaborado pela imaginação não encontra seu correspondente no conceito. Por conseguinte, não há a determinação do conhecimento acerca do objeto. A *Ideia estética* apresenta-se, portanto, com o propósito da vivificação das faculdades de conhecimento do gênio. De modo inverso, há a *Ideia racional*, cujo conceito não se mostra apropriado para uma intuição. “Nesse caso, o conceito é um conceito *transcendente*, que se distingue do conceito do entendimento, ao qual sempre pode ser atribuída uma experiência que lhe corresponda adequadamente e que por isso se chama *imane*nte”⁹⁰. Em tal processo, assim como ocorre nas *Ideias estéticas*, não há a elaboração do conhecimento, visto que se trata de um conceito suprassensível, para o qual não há uma intuição conveniente. Nos termos de Kant, entende-se por *Ideia estética*

[...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contrapartida <Pendant> de uma *ideia da razão*, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada⁹¹.

Greenberg, de acordo com De Duve, teria acusado Duchamp, em meados da década de 1960, pelo “desastroso afrouxamento dos parâmetros de gosto que ele considerou resultado da pop art, do minimalismo e do conceitualismo”⁹². Com base em tal suposição, o crítico belga sustenta que Greenberg acreditaria na possibilidade de uma *Ideia estética apresentável*, de modo a contrariar a incerteza conceitual proposta por Kant.

Kosuth, por sua vez, ao pretender estabelecer a arte como ideia, “acredita na Ideia racional cujo nome é arte demonstrável, mesmo sendo apenas uma impossibilidade de escapar da apresentação *formal* do trabalho”⁹³. Nesse sentido, De Duve refere-se às pretensões da arte conceitual em demonstrar uma ideia. Afirma, então, o crítico que ambos estão equivocados por acreditarem, contrariando a concepção kantiana, em uma arte *apresentável e demonstrável*, respectivamente.

⁹⁰ KANT, 1790/1995, 240, p.187.

⁹¹ *Ibidem*, 193, p.159.

⁹² DE DUVE, 1998, p.147.

⁹³ *Ibidem*, p.143.

Em suma, a resolução final da antinomia do *juízo estético moderno* é determinada nos seguintes termos: “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 Ideia estética/artística”⁹⁴. Destaca o próprio crítico que o termo *conceito* na primeira assertiva designa “um conceito determinado, que deveria ser afirmado teoricamente”⁹⁵, enquanto, na segunda, refere-se à *ideia racional*, logo, a um conceito indeterminado. “Este não pode ser teoricamente provado, já que é ‘inapresentável’ e não pode ser demonstrado empiricamente, já que é ‘indemonstrável”⁹⁶. Na segunda parte da tese, De Duve pretende sustentar como sentimento estético artístico “todos os sentimentos envolvidos no amor à arte, incluindo repugnância e ridículo”⁹⁷.

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” Ideia estética, quanto a uma “indemonstrável” Ideia racional⁹⁸.

Seguindo o raciocínio de De Duve, os argumentos erigidos por meio da resolução da antinomia podem ser compreendidos da seguinte forma: a assertiva “isto é arte” assume um conceito indeterminado, na medida em que se baseia em “todos os sentimentos envolvidos no amor à arte”, inclusive os de repugnância e ridículo. Esse conceito não pode ser teoricamente provado, nem tampouco empiricamente demonstrável, visto que se refere a uma *ideia estética e racional*, conforme a concepção kantiana. “Pode, entretanto, ser exemplificado analogamente diante de qualquer objeto designado pelo termo ‘isto’ na afirmação ‘isto é arte”⁹⁹.

De acordo com o crítico, “no lugar do ‘isto’ você deve colocar sua obra de arte favorita e endossar qualquer doutrina, qualquer Ideia de arte que escolha”¹⁰⁰. A ideia poderá ser determinada (segundo o modelo da resolução da tese), ou indeterminada (segundo o modelo da resolução da antítese). No primeiro caso, tem-se um conceito de

⁹⁴ DE DUVE, 1998, p.146.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*, p.142.

⁹⁹ *Ibidem*, p.146.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.146.

arte rigidamente estruturado, mas ainda assim esse poderá ser contrariado por outra ideia. Já no segundo, a ideia indeterminada refere-se a uma doutrina do gosto, que também 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”¹⁰¹. A obra escolhida por De Duve para ocupar o lugar do *isto* é a *Fonte* de Duchamp. Assim, o *juízo estético moderno*, quando dirigido ao urinol, determina a assertiva *isto é arte*, sendo que tal ajuizamento baseia-se em “todos os sentimentos envolvidos no amor à arte”, os quais não podem ser provados segundo critérios objetivos, como argumentou Kant.

A partir do exposto acima, é possível concluir que os aspectos conceituais ou literários não são considerados por De Duve na sua crítica à fruição dos *readymades*. Conforme se evidenciou, o *juízo estético moderno*, aos moldes do *juízo de gosto kantiano*, refere-se meramente à forma do objeto. No entanto, malgrado De Duve, entendemos que tanto o aspecto formal, quanto o conceitual devem ser considerados na fruição dos *readymades*, até porque é consenso entre artistas, críticos e teóricos da arte que esses objetos, embora sensíveis, estão associados a uma ideia.

Por conseguinte, a antinomia proposta por De Duve entre Greenberg e Kosuth não se dissolveria no *conceito indeterminado* ou, mais genericamente, em “sentimentos envolvidos no amor à arte”¹⁰², uma vez que a compreensão dos *readymades* enquanto *arte* ultrapassaria a esfera dos sentidos e a determinação dos sentimentos. O juízo requerido para a determinação dos *readymades* como *arte*, em outros termos, compreende aspectos externos, como o movimento no mercado das artes, o jogo entre artistas, críticos, marchand, galeristas e museus, além de contar com certo conhecimento da história das artes para, enfim, concluir a possibilidade da inserção destes objetos no âmbito artístico. Em suma: não se pode negar que, contrariamente às pretensões de Duchamp, os *readymades* possam suscitar sentimentos, o que evidenciaria seu estatuto de arte; contudo, a crítica dirigida à fruição desses objetos deve levar em conta, mantendo-se fiel ao intento do artista, seu aspecto conceitual e literário.

Insistimos que certos *readymades* podem suscitar algum sentimento em seu público, pois, conforme argumentos do próprio Duchamp, o gosto se traduziria em

¹⁰¹ *Ibidem*, p.146.

¹⁰² *Ibidem*.

hábito. Então, devido ao fato desses objetos circularem em museus e exposições, o gosto, de algum modo, vai sendo formado. Contudo, ainda assim, parece-nos que o crítico, ao analisar a recepção dos *readymades*, deveria considerar a necessidade de certo desenvolvimento do gosto na cultura e na experiência estética para a compreensão desses objetos no âmbito das artes. De Duve deveria, portanto, levar em conta que um olhar amador dificilmente compreenderia o “urinol” (*Fonte*) no meio artístico. Dito isso, o *juízo estético moderno*, assumindo a posição de De Duve, não seria suficiente para abarcar toda a complexidade implicada na recepção dos *readymades*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- DE DUVE, Thierry. O Tempo do *ready-made*. In: GRIMBERG, Debbie (Org.). *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte"*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Buenos Aires: Fundación Proa, 2008, p.301-313.
- _____. Kant after Duchamp. In: *Kant after Duchamp*. Massachusetts: MIT Press, 1996, p. 283-325.
- _____. Kant depois de Duchamp. *Revista do mestrado em história da arte Eba UFRJ*. Rio de Janeiro, ano V, n.5, p. 125-152, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. Apropos of “Readymades”. In: SANOUILLET Michel; PETERSON, Elmer P (Ed.) *The Essencial Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1975, p.141-142.
- _____. The great trouble with art in this country. In: SANOUILLET Michel; PETERSON, Elmer P. (Ed.) *The Essencial Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1975, p.123-126.
- _____. “Regions which are not ruled by time and space...” In: SANOUILLET Michel; PETERSON, Elmer P (Ed.) *The Essencial Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1975, p.127-137.
- _____. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Calvim Tomkins (Org.). Nova York: Badlands Unlimited, 2013.
- FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. O paradoxo sublime ou a alforria da arte. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*. Rio de Janeiro, v. VIII, p. 130-163, 2014.
- _____. Kant e a Arte contemporânea. *Especiaria*. Santa Catarina, v. 11, p. 25-43, 2008.
- _____. Os três espectros de Kant. *O Que nos Faz Pensar*. Rio de Janeiro, v. 18, p. 65-100, 2004.
- _____. O gênio kantiano ou o refém da natureza. *Impulso*. Piracicaba, v. 15, n.38, p. 47-58, 2004.
- _____. Observações sobre a Estética de Kant. In: Duarte, Rodrigo. (Org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, v. 01, p. 252-262.
- GREENBERG, Clement. Arte abstrata. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 61-66.

- _____. Vanguarda e Kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.27-44.
- _____. Pintura “à americana”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 75-94.
- _____. A crise da pintura de cavalete. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.164-167.
- _____. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 37-45.
- _____. Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 127-31.
- _____. O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 75-85.
- _____. O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 47-63.
- _____. Convenção e inovação. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 95-109.
- _____. Pintura modernista (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 101-10.
- _____. Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 65-74.
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.
- _____. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2008.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). 2ª ed. *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p. 210-234.
- LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. O lugar do juízo (e da crítica) na arte contemporânea. In: *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- ROCHE, H.P.; WOOD B.; DUCHAMP M. The Richard Mutt Case. In: *The blind man*, New York, n.2, p.5-6, maio de 1917. Disponível em: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>. Acesso em 11/10/2011.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.