

EDITORA



UnB

Juízos estéticos: Kant e a arte moderna

Priscila Rossinetti Rufinoni



Juizados estéticos



Universidade de Brasília

Reitora
Vice-Reitor

Márcia Abrahão Moura
Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora

Germana Henriques Pereira

Conselho editorial

Germana Henriques Pereira
Fernando César Lima Leite
Beatriz Vargas Ramos Gonçalves de Rezende
Carlos José Souza de Alvarenga
Estevão Chaves de Rezende Martins
Flávia Millena Biroli Tokarski
Izabela Costa Brochado
Jorge Madeira Nogueira
Maria Lídia Bueno Fernandes
Rafael Sanzio Araújo dos Anjos
Verônica Moreira Amado



Juízos estéticos: Kant e a arte moderna

Priscila Rossinetti Rufinoni



**Coordenadora de produção editorial
Preparação e revisão**

Equipe editorial

Luciana Lins Camello Galvão
Tiago de Aguiar Rodrigues e Marco Antonio Rodrigues

© 2018 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:
Editora Universidade de Brasília
SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,
2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF
Telefone: (61) 3035-4200
Site: www.editora.unb.br
E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.



Esta obra foi publicada com recursos provenientes do Edital DEG/UnB nº13/2017.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

R926 Rufinoni, Priscila Rossinetti.
 Juízos estéticos : Kant e a arte moderna / Priscila Rossinetti
Rufinoni. – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2019.
 106 p. ; 23 cm. – (Série Ensino de Graduação).

ISBN 978-85-230-0969-4.

1. Kant, Immanuel, 1724-1804. 2. Estética. 3. Juízos estéticos. 4. Arte moderna. I. Título.

CDU 1(430)

*O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Porque pensar é estar doente dos olhos)
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo*

*Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é.
Mas porque a amo, e amo-a por isso,
Porque quem ama nunca sabe o que ama
Nem sabe por que ama, nem o que é amar...*

*Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...*

(Alberto Caieiro, O Guardador de rebanhos II)

Sumário

Introdução: os juízos estéticos segundo a arte moderna	9
Preâmbulo: a questão	9
Modernos <i>versus</i> antigos	15
Mas isso é arte?: arte como reflexão	23
Capítulo 1. As <i>Críticas</i> de Kant e o novo lugar da disciplina Estética..	29
A Estética na <i>Crítica da Razão Pura</i>	29
Uma outra forma da racionalidade: a <i>Crítica da Razão Prática</i>	35
A Estética na <i>Crítica do Juízo</i>	37
O belo e o sublime	42
As belas-artes na <i>Crítica do Juízo</i>	45
Arte como <i>sensus communis</i>	49
Uma região inexplorada	57
Capítulo 2. A herança moderna dos juízos estéticos	61
Entre gênero e gênio: o nascimento de uma estética moderna	61
Nos abismos do sublime: o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo, as abstrações	66
O que é moderno e o que não é moderno: várias interpretações da teoria de Kant no século XX	72

Para concluir.....	83
Glossário.....	89
Bibliografia comentada	97
Bibliografia.....	101

Introdução:

os juízos estéticos segundo a arte moderna

Preâmbulo: a questão

Não é incomum, ao se falar sobre arte, que alguém levante aquela anedota do visitante do museu, cuja atenção quase religiosa, e algo ridícula, o faz postar-se diante do extintor de incêndio, como se este também fosse passível de julgamento artístico. A indiscernibilidade formal, material, entre objetos, atos ou textos que podem ser ditos *comuns*, e aqueles a que damos o nome de *arte*, é uma das tópicas mais comentadas da nova concepção de arte moderna, ou, mais precisamente, da arte atual, contemporânea. Se essa prerrogativa vale especialmente para os objetos visuais, para as artes visuais, não deixa de ser também um elemento fundamental para a percepção de vídeos, músicas, filmes, textos nos quais a perspectiva documental muitas vezes se dissolve ou se confunde com a ficção, nuançando os limites entre o que é arte e o que não é. Ou mesmo colocando em xeque tais fronteiras. Essa visada um tanto anedótica explícita que o termo *arte* atualmente é uma zona em disputa, uma arena de julgamentos tensa, não apenas perceptual, *estética*, mas também social, política, na qual os acordos e as avaliações são ativos e móveis.

A nossa caricatura simpática do pobre filisteu da cultura instigado diante do extintor de incêndio pode ser apenas um gracejo leve, de salão. Mas a mesma questão, a da indiscernibilidade entre imagens que são ou não são arte, muda de tom se a localizarmos em outro contexto. Tomemos por exemplo as imagens da fotógrafa suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (1931-). A artista expôs nos anos de 1980, após longo trabalho antropológico, as imagens da série *Marcados* (1981-83), em que indígenas, crianças ou adultos, aparecem numerados à maneira de um grande inventário burocrático. O trabalho, exposto na 27ª Bienal de São Paulo como arte, na origem, era um levantamento dos Ianomâmis para fins de registros médicos, pois o sentido de nomeação, que nos é comum, não funciona para esse povo. *Marcados para viver*, como escreve a artista.¹ Ou seja, um trabalho que não necessariamente deveria parecer artístico. O deslocamento de uma perspectiva à outra convida-nos não apenas a ver a materialidade das fotos, nas quais há sem dúvida uma beleza involuntária, crua, mas também a colocá-las na linhagem de outras imagens, de outras formas, comparando-as e julgando-as. Por exemplo, alguém pode acionar a memória de outras imagens de indígenas, como as das gravuras dos livros dos viajantes europeus responsáveis pela iconografia tradicional do Brasil. Imagens muito parecidas – pessoas que nos fitam, em cuidadoso preto e branco, de um fundo inominado, cujo único elemento identificador é o número do inventário –, foram expostas tanto no prestigioso festival *Encontros fotográficos*, em Arles, na França, quanto no MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova York. Trata-se, neste outro exemplo, das fotos dos prisioneiros do Khmer Vermelho, no Camboja, numerados e marcados para morrer, em um grande arquivo fotográfico do S – 21, colégio utilizado como campo de extermínio no anos de 1970. Para um contemporâneo acostumado com as nuances de claro escuro da fotografia, as fotos, produzidas pelo fotógrafo oficial do regime, Nhem Ein, não deixam de parecer

¹ Conferir: MOLINA, Camila. Marcados para viver nas fotos de Claudia Andujar. *O Estado de S. Paulo*, 4 set 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,marcados-para-viver-nas-fotos-de-claudia-andujar,429311>. Acesso em: jan. 2018.

incômoda e desinteressadamente *belas*. Não nos importa aqui discutir se o belo é ou não histórico, veremos esta questão a seguir, e ela não é central nesse momento. Para o filósofo Thierry de Duve, cuja palestra *A arte diante do mal radical*² discorre sobre a exposição dos registros fotográficos do Khmer Vermelho, está claro que há todo um campo disciplinar teórico e prático – portanto historicamente construído – em torno da arte e dos museus. Há todo um debate técnico em torno das artes, da pintura, da fotografia, seja ele teórico, preceptivo (voltado ao processo prático do artista) ou histórico. Mas o juízo inicial, aquele que mais propriamente podemos chamar de estético, no sentido etimológico da palavra grega, sensível, mesmo que moldado historicamente, não deixa de carregar uma primeira espontaneidade, um primeiro despertar que nos condiciona a olhar, a comparar, por beleza ou curiosidade que seja. Um olhar pré-conceitual, quase corporal, em que vida e forma se afrontam. Um primeiro contato visual que instiga, devora. Esse primeiro olhar, esse momento *estético*, entretanto, é a ponta de um *iceberg*. Move, por assim dizer, outras camadas de compreensão, outros limites, põe em ação outras instâncias judicativas. Não há pureza ingênua ou natural em qualquer juízo humano, evidentemente. Diante do olhar do condenado, captado pelas técnicas artísticas do fotógrafo oficial do regime e exposto pelo curador ilustrado, o filósofo se questiona:

O que me leva a falar em denegação não é que Cajouille [curador da mostra das fotos do arquivo do Khmer Vermelho em Arles] tivesse agido de má-fé ou inconscientemente. É que julgamentos estéticos são involuntários e a frase “Isso é arte” expressa julgamento estético. A palavra “arte” nos vem à cabeça, possivelmente contra a nossa vontade, sempre que um artefato humano desencadeia uma reação estética que justifica uma comparação com a arte já existente. [...] Em toda minha vida, nunca senti que um julgamento estético podia pesar tanto nos ombros de alguém. Nem, tampouco, senti

² Palestra proferida no *II Simpósio Pensar a arte hoje/ Perspectivas crítica*, de 2005, na ECA/USP. O texto foi publicado na revista *Ars*, v. 7, n. 13, 2009.

tão imensamente que tinha a responsabilidade moral de fazer um julgamento estético. A experiência foi dolorosa, e naquele momento eu não podia explicar por quê. (DUVE, 2009, p. 80).

Ambas as séries de fotos, as de Andujar e as de Nhem Ein, são formalmente muito parecidas: as séries trazem imagens de pessoas atônitas, cujas efigies parecem quase furtadas; as séries falam da catalogação numérica, da burocracia que marca, para vida ou para a morte. Ambas instigam o olhar, tanto pelo cuidado compositivo, quanto pela involuntária beleza ou crueldade. Se o extintor de incêndio, ou qualquer objeto comum, pode ser deslocado para instigar uma outra forma de julgar, o problema, que nesse caso é apenas formal, no caso das fotos é também ético. Mas, seria de se objetar, trata-se de um referente externo à imagem este que é convocado, trata-se de algo contextual, trata-se de saber os referentes de uma obra de arte. O problema posto por De Duve é exatamente este: o de uma instância judicativa poderosa, intensa, mas espontânea, imediata na sua apreensão da matéria viva que produz prazer, anterior ao *contexto*. É essa espontaneidade estética, sua potência quase irracional, pois pré-conceitual e involuntária, que se põe como problema para a filosofia contemporânea. Não se trata, portanto, apenas de um campo específico de atuação, fechado em suas referências e concernente a seus atores, como muitas vezes se entendem as artes. Coisas para especialistas, cujo interesse é um refinamento frívolo, quando não uma distração como qualquer outra, entretenimento, a ponto de se questionar atualmente se é ou não importante que se invista dinheiro público em obras artísticas. As artes, para os autores que leremos, são um campo de ação privilegiado do julgamento humano, no qual questões em disputa aparecem de forma muito mais candente, questões não abstratas, mas corporificadas, postas diante de nossos olhos, particulares, singulares e não gerais, em uma alteridade que impõe, para além dos jogos de salão de cada especificidade artística, um posicionamento. Um lugar incômodo, pois implica não juízos lógicos ou científicos facilmente objetivados, mas a espontaneidade estética que, uma vez acionada em sua capacidade de produzir

sentimentos, nos impele a experimentar *este* objeto como singularidade radical, como presença *aqui-agora*. Em certo sentido, essa alteridade única, essa apreensão sumamente singular que não permite respostas objetivas, nos desindividualiza, pois não nos dá o espelho de nossos sentimentos comezinhos. Diferente de um objeto que proporciona apenas entretenimento e distração, ou seja, mero prazer agradável ao indivíduo, a arte pode não ser satisfação pessoal, pode não nos aprazer em nosso desejo narcísico, mas nos pôr, ao contrário, em um estado de com-prazimento, de necessário prazer (ou desprazer) diante de algo que não sabemos o que é. Um estado tenso e problemático de ser social, pois esse julgamento anfíbio, ainda sensação e já pensamento, nos põe diante de um oceano comum de sentimentos, no qual acessamos laços humanos para além do estabelecido.

Não estamos julgando se algo é ou não “boa arte” no sentido que cabe ao especialista, e cuja função sem dúvida é central para a construção de um código histórico dos movimentos artísticos. A questão não é mostrar quem é um fotógrafo melhor no sentido técnico, quem melhor enquadra seu modelo ou melhor utiliza o claro escuro, no caso de Claudia Andujar ou Nhem Ein. Ou quem é mais representativo, mais canônico. Esse tipo de questionamento, apesar de possível e, talvez, quase natural a um fotógrafo ou curador de profissão, pode parecer, em nosso caso, até mesmo espúrio. A questão de qual o critério para julgar o que é ou não arte autêntica é um dos elementos que discutiremos a seguir, parte do problema e não seu termo final. Não se trata nem mesmo, e isso pode parecer paradoxal, de um questionamento ético quanto ao posicionamento da arte ou do artista no tecido social estabelecido. O julgamento que aqui descrevemos é aquele de todo o espectador, não só do homem culto ou do especialista. Um julgamento que, próprio ao ser humano, serve de inconsciente irrefletido a uma máquina de manipulação; mas um julgamento que, quando refletido, pode instigar um alargamento de nossa individualidade para uma intersubjetividade mais complexa, estranha e indeterminada. Claro que não esperamos, com este livro introdutório, propor soluções a todas essas questões, mas apresentá-las, e de modo o mais aberto possível, como *perguntas*.

Juízes estéticos: Kant e a arte moderna

Perguntas formuladas inicialmente por um escritor do século XVIII, Immanuel Kant, cujas questões ainda podem ser efetivas diante do espectador moderno e de seu julgamento sobre o que hoje cultuamos e chamamos de arte. Perguntas que estão no coração de uma modalidade de pesquisa filosófica relativamente recente, que nasceu com a modernidade, a Estética.

Figura 1: Série *Marcados*, de Claudia Andujar



Fonte: acervo da artista. Cortesia da publicação: Claudia Andujar.

Figura 2: Sem título/Prisioneiro #17 do Khmer Rouge, 1975-79, Ein, Nhem (b. 1959). Impressão em gelatina de prata, 1994, 26.2 x 26.1 cm. Arthur M. Bullowa Fund and Geraldine Murphy Fund. Acc. no.: 673.1995.



Fonte: New York, Museum of Modern Art (MoMA). © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence. Cortesia da publicação: Photo Archive Group.

Modernos *versus* antigos

No tópico anterior, deixamos propositalmente em aberto a questão da historicidade, do movimento interno ao conceito de belo, que agora aparece como um elemento conceitual da discussão. Esse ponto remonta à origem do termo estética, cuja aplicação a autores anteriores ao século XVIII só pode se fazer de maneira apropriada, aproximativa, pois anacrônica. Em seu livro sobre a evolução do conceito de belo, o historiador e teórico da arte Erwin Panofsky, ao tratar da “estética” de Platão, faz uma ressalva:

Platão avalia o valor das produções da escultura e da pintura em função do conceito de um conhecimento verdadeiro, isto é, *de uma conformidade com a Ideia* [...], uma estética das artes plásticas não pode encontrar lugar em seu sistema filosófico a título de domínio específico do espírito (aliás, somente no século XVIII irá se instaurar uma separação, fundada em princípios, entre a esfera da estética e as da teórica e da ética). (PANOFSKY, 1994, p. 8-9) .

A palavra estética remonta à Antiguidade clássica e sabemos que sempre houve textos sobre as artes e sobre o belo em todos os períodos da história. Há textos antigos que descrevem obras, prescrevem regras e normas aos artistas (nas chamadas “preceptivas”) ou investigam as relações do belo com o bem e com o conhecimento. Em certo sentido, todos são textos de “estética”. Em certo sentido, como diz Panofsky. O conceito de uma disciplina autônoma que estuda as obras, as normas e regras da arte, o belo e os nossos juízos “de gosto” não remonta à Antiguidade. Esta é uma disciplina que surge com a publicação dos dois volumes de *Aesthetica*, do filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, em 1750 e 1758, ou seja, com o que podemos chamar de filosofia moderna, porta de entrada do processo da “modernidade”, palavra provavelmente cunhada já no século XIX.

Talvez aproximar a filosofia moderna imediatamente ao conceito de modernidade seja um anacronismo. “Modernidade” é outro universo que precisa ser

desvendado, pois nos acostumamos demasiadamente a seus sentidos corriqueiros. De um modo geral, moderno, e seu procedimento padronizado, a Modernidade, referem-se, imediatamente, ao aspecto inovador, novo, do que está na última moda, *fashion*. Sem dúvida, a modernidade afixou ao adjetivo *moderno* muitas qualidades prezadas por nosso mundo: inovação, criatividade, originalidade; etimologicamente, trata-se do adjetivo que remonta à palavra latina “modo”, da qual também deriva o nosso termo “moda”, que, no movimento incessante do eterno retorno da novidade, já traduzimos por outro vocábulo inglês, mais “moderno” ainda, hiperatual, *fashion*. Ser moderno é ser de seu tempo, estar atento à última inovação, *up to date*, estar instalado em um agora imediato; em contraposição, não ser moderno corresponde a ser tradicional ou mesmo retrógrado, por vezes mesmo em um sentido *moral*, equivale a ser moralista, reacionário, conservador, ligado a costumes e laços antigos; na sua forma mais corrente, corresponde a ser *démodé*, cafona, brega (e não é pouco notável como esses próprios termos caem em desuso com rapidez). Tudo se passa como se o termo *modo* do latim já carregasse, em seu cerne, essa mágica agilidade contemporânea. Do ponto de vista histórico que nos interessa, é importante entender como o adjetivo *moderno* tornou-se essa palavra-valise em torno da qual se amalgamaram tantos elementos prezados em nossa acepção contemporânea. Vale lembrar que durante os séculos XV, XVI e XVII, o termo “moderno” se contrapunha, de forma muitas vezes deficitária, à suma Antiguidade.

Há inúmeros embates históricos nos quais modernos e antigos são confrontados. Para escolhermos apenas um desses momentos que nos interessa mais propriamente, pois tornou-se, com a historiografia do século XIX, uma espécie de origem da arte como nós a conhecemos no Ocidente, podemos recorrer ao que se convencionou chamar de Renascimento. O nome já explicita o embate de um ressurgimento do antigo no seio do novo. Mas faz parte de uma longa transformação a assertiva de um cronista renascentista como Giorgio Vasari, que compara as artes de seu tempo, o século XVI, às da Antiguidade, para vislumbrar uma superação destas por aquelas, a superação do antigo pelo moderno. Giorgio Vasari foi também

pintor, contemporâneo de Michelangelo, e é considerado por muitos autores como o primeiro historiador da arte, mesmo que a sua obra, concebida no século XVI, ainda fosse algo muito mais próxima da crônica do que da disciplina científica, produto posterior da modernidade, que hoje chamamos História. Vasari elabora uma argumentação retórica para o início da arte ocidental, um nascimento que emerge de um (re)nascimento, um mundo novo que vive, todavia, das forças reconfiguradas da norma antiga. Chamamos o texto de crônica para evitar o anacronismo de pensá-lo como história no sentido metodológico atual. Mas não se trata apenas de uma crônica social para o entendimento de um campo do qual o próprio autor, o pintor Vasari, seria personagem dileto. Vasari propõe uma espécie de *teleologia*, uma narrativa. Sem fazer uma relação que pode parecer apressada, a ideia de que há uma espécie de progressão entre os momentos históricos será fundamental para o avanço da noção positiva, evolutiva, de modernidade, e mesmo para a noção de História dos séculos vindouros. E esta palavra, teleologia, será importante para a estética de Kant e para a arte moderna. Por ora, para o século XVI, teleologia é apenas o processo em progressão para o mais excelente, que parte do “*lume do famosíssimo Giotto*” – *lume*, luz em contraponto à obscura Idade Média –, e passa de mão em mão pelos discípulos, “*desejosos de imitar com a excelência da arte a grandiosidade da natureza, para se aproximarem quanto pudessem desta suma cognição que muitos chamam inteligência.*” (VASARI, 2011, p. 75). Reconhecemos as premissas do Renascimento do século XV, quando se pensava que as artes e as ciências renasciam da obscura Idade Média, caminhando pouco a pouco para as luzes divinas da cognição da natureza; no caso das artes, seguindo a luz, o *lume* primeiro, do pintor Giotto. As duas citações foram tiradas do próêmio, da introdução, à vida de Michelangelo escrita por Vasari em 1550 e reformulada em 1568.

O próêmio explicita muito claramente a teleologia vasariana. A história da vida de Michelangelo funciona como um microcosmo da própria Renascença. Do seu nascimento, quando a conjugação favorável dos astros Mercúrio e Vênus na casa de Júpiter mostrava que Deus lhe concedia o gênio, à sua formação artística, momento

no qual o jovem enche seu mestre Ghirlandaio de “*stupore*”, a linha é ascendente (VASARI, 2011, p. 78). Michelangelo imitava com tanta perícia qualquer mestre antigo ou florentino que nem se distinguia a cópia do original. Tal maestria leva à superação de todos os “modernos” contemporâneos ao artista: “coisa admirável e na qual mostrou-se superior a qualquer moderno que então tenha trabalhado” (VASARI, 2011, p. 79). A narrativa atinge, então, o ápice dessa carreira, que é também o ápice da tradição Renascentista: a superação do antigo. Segundo Vasari, a superação ocorre com a “suprema perfeição” da escultura *Davi*. Se antes Michelangelo aparecia apenas enganando os conhecedores com suas obras à antiga, e de um certo modo emulando a Antiguidade, agora, coroadando o caminho de dois séculos iluminado por Giotto, Michelangelo supera o antigo. Pode-se dizer que é uma das primeiras supremacias do moderno sobre a norma antiga, excelência duramente conquistada que, a um tempo, coroa o processo e o fecha em si mesmo, em uma espécie de parábola, cujo termo marca necessariamente a decadência vindoura. Essa curva descendente será um signo da perda de um horizonte normativo, espécie de sombra para a modernidade.

Escolhemos apenas um exemplo de forma um tanto ilustrativa, haveria inúmeros outros, contemporâneos ou não a Michelangelo e Vasari. As mudanças históricas não são abruptas, não se dão em progressão como os esquemas retóricos ou como a História positiva. As disputas, as querelas entre formas antigas e desdobramentos modernos possuem múltiplas versões, na literatura, no teatro, na pintura, e se estendem pelos séculos seguintes. Ainda no século XVII, uma famosa disputa acadêmica entre dramaturgos, a *Querela dos Antigos e dos Modernos*, contrapõe as normas clássicas, os gêneros legados pela Antiguidade, pela *Poética* de Aristóteles principalmente, às novas formas teatrais. Nicolas Poussin, pintor símbolo da Academia Francesa nestes anos, dizia que Raffaello Sanzio era um gênio perto dos modernos e um asno ante os antigos.³ Dupla comparação com

³ Na verdade, quem atribui esta fala a Poussin é Roger de Piles, escritor do século XVII que escreveu vidas de pintores à maneira de Vasari.

que os “modernos” do século XVII tinham de se haver: com o grande pintor do Renascimento, Raffaello, e, por último, como norma de ouro, com a Antiguidade.⁴

Figura 3: O *Davi* (1501-04) de Michelangelo foi, segundo Vasari (2011), a primeira obra “moderna” que conseguiu ombrear-se com as dos antigos e até mesmo ultrapassar a perfeição da Antiguidade



Fonte: Foto por Tim Stringer. Disponível em: <http://www.pixabay.com>. Acesso em: 22 jun. 2019

⁴ Sobre esse tópico, pode ser interessante a complementação a partir do ensaio *Julgar sem preceptiva, julgar pelo universal, glosas modernistas a Kant*, publicado na revista *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 33, n. 2, p. 95-112, 2010. Muitas das ideias desse livro foram desenvolvidas por mim anteriormente nesse artigo. Peço desculpas se algumas formulações soarem muito parecidas.

O exemplo ilustra como os artistas modernos do século XVI ao XVII parecem confinados entre, por um lado, a autoridade e a norma consagrada pela Antiguidade, mesmo que essa tradição seja por vezes bastante diversificada, e, por outro, a possibilidade de aberturas a outras formas, a outras tradições, à liberdade. Os termos que surgem são fundamentais para entender as profundas mudanças: “autoridade”, “liberdade”, ou mesmo aquele “lume” que Vasari credits a Giotto. Essas palavras tomam conotações muito especiais no século XVIII, o século do lume, da luz, do Iluminismo, século da busca de uma maioria racional frente às normas tradicionais; da busca da liberdade frente à autoridade. Se o lume de Giotto ainda tem algo de divino, assim como a genialidade de Michelangelo é creditada aos seus numes astrológicos, o Iluminismo será a luz racional e secularizada do século XVIII, século ao qual o filósofo que estudaremos, Immanuel Kant, deu feições filosóficas precisas, nos campos da Teoria do conhecimento, da Ética e, como nos interessa mais propriamente, da Estética. A noção de autonomia, de uma norma autolegisladora racional, talvez seja aquela que mais claramente explicita os termos desse processo, e a devemos em certo sentido ao texto premonitório de Immanuel Kant, “Resposta à pergunta: o que é Esclarecimento?”, de 1763. Anterior ainda à Revolução Francesa, o texto expõe a noção de autonomia em suas várias jurisdições: a privada, ligada ao mundo político social, à pequena história; e a humana, pública, ligada aos processos em grande angular da História do ponto de vista da humanidade. Se do ponto de vista da pequena história pode-se obedecer a uma constituição instituída e manter-se nos limites das coações sociais de então, frente à grande História da humanidade, a razão deve ser autônoma, livre para dar normas a si mesma.

Não será estranho do ponto de vista da história das ideias – ou da grande História, como quer Kant –, que, nesses anos, os domínios da *aisthesis*, palavra grega que significava apenas sensação, sensibilidade, sejam deslocados, ampliados e demarcados até abarcarem não só a espontaneidade sensível, mas também os movimentos que esse julgamento convoca, em seus sentidos múltiplos, éticos, sociais, políticos e mesmo racionais. Nesse sentido, o termo Estética como o entendemos

nos dicionários e nos currículos de filosofia atuais, é tributário da modernidade em sua busca por repensar constantemente as normas artísticas sob um ponto de vista cada vez menos autoritário – autoridade da Antiguidade, do belo como bom, das preceptivas e normativas – e cada vez mais humano, racional, autônomo. Cada vez mais a estética pode ser pensada como uma teoria da recepção em que o sujeito que julga e a obra ou objeto que é julgado estão fortemente relacionados, implicando uma experiência de mediação de mão dupla, em que não está em jogo somente a característica formal e objetiva de uma obra, nem apenas os seus aspectos empíricos subjetivamente apreendidos pelos sentidos. E é nesta acepção que Kant fala em “juízos estéticos”, em julgamentos estéticos, e não em normas estéticas, em regras, ideias ou modelos, ou mesmo em juízos de gosto.

Claro que, quando tratamos de história(s), não se pode deixar de ponderar sua espessura própria, as coisas não se modificam de pronto, como se uma ideia tivesse força de transformar rapidamente processos há muito consolidados. Assim, sabemos que o próprio Kant manterá muitos dos pressupostos contra os quais a modernidade vai se bater. Por exemplo, Kant não inverte a relação entre belo natural e belo artístico, propondo sempre uma superioridade da natureza. Quem inverterá tal relação de forma cabal será Georg W. F. Hegel. E os textos que chamamos de “estéticos” em certo sentido anacrônico, já que o termo como o usamos apareceu no século XVIII, também farão parte dessa tradição moderna, como os clássicos sempre lembrados, Aristóteles e Platão. Mas, se é possível estudar textos antigos sob um ponto de vista surgido séculos depois, é ainda mais evidente que a Estética é contemporânea à arte do século XVIII, cuja ruptura com as normas dos modelos clássicos desencadeou vários movimentos artísticos contraditórios e em disputa. Menos dependentes de modelos, gêneros ou normas, tanto a Estética como a arte moderna passam a ser investigação das formas artísticas, dos juízos que fazemos sobre estas formas e de seus efeitos. Estética e arte moderna são duas faces da mesma moeda, duas faces de um mesmo processo de autocompreensão da razão humana e de seus produtos (sejam eles teóricos, técnicos ou artísticos) a que damos o nome de modernidade.

Immanuel Kant deu forma filosófica a esse processo crítico de autoconhecimento racional. Nascido na pequena Königsberg, cidade da qual nunca saiu, à época pertencente à Prússia e hoje parte do território russo, Kant não era exatamente um grande conhecedor das artes de seu tempo. Vale lembrar que não havia outro expediente de divulgação de obras de arte que a gravura – não havia fotografia, evidentemente, nem exposições itinerantes. Kant não conheceu, a não ser por essas gravuras de reprodução, a Igreja de São Pedro em Roma – citada em sua análise do sublime –, não frequentou os círculos mais ilustrados de poetas, nem tomou parte atuante nos debates mais acalorados sobre os “modernos” *versus* os “antigos” nas academias de arte de seu tempo. A querela aparece, no texto de Kant, de forma bastante enviesada, quando o autor comenta que as “belas-artes”, como chamavam às artes em seu tempo, se valem de modelos como guias clássicos a partir dos quais a genialidade dá regras à produção artística, mas não há guias que compensem a originalidade indispensável ao artista, cujo espírito não pode ser de mera imitação (KANT, 1980b, p. 247, § 47).⁵ Cita, na Analítica do Belo, o cânone de Policleto, em seu *Doríforo*, como regra formal, *ideia-norma* da qual o característico é suprimido em favor de uma *forma*, que, no entanto, é apenas “academicamente correta” (KANT, 1980b, p. 230-234, § 17). Faz, assim, referência ao ideal acadêmico de seu tempo que tira suas forças de um cânone já há muito em disputa. Nesse nível, o autor só equaciona um acordo bastante comum entre norma, ideal acadêmico e liberdade, sem necessariamente polemizar com noções como modelo e original, o que ficará como problema para a geração romântica. Mesmo a escolha de seus exemplos, entre eles o do poeta Wieland como gênio de seu tempo, viria a ser criticada pelos seus continuadores como pouco acertada e mesmo francamente equivocada. Ainda assim, sua análise dos juízos estéticos como parte do edifício

⁵ O leitor notará que, ao citar as *Críticas* e demais obras de Kant, demos o número do parágrafo ou da seção, além da página. Essa é uma forma de citação usada para os clássicos da filosofia, que permite a consulta a várias edições e traduções ao mesmo tempo. Usaremos, como se verá, mais de uma tradução da *Crítica do Juízo* ao longo da explanação, referidas pelas datas de publicação 1980b e 2008.

da racionalidade humana será de grande importância, senão decisiva, para a consolidação do que chamamos de arte moderna.

Mas isso é arte? : a arte como reflexão

O grande problema era o ato de escolher. Tinha de eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir meu gosto pessoal a zero. É difícilimo escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio...

(DUCHAMP *apud* PAZ, 1977, p. 28)

Mas, afinal, o que é arte moderna, ou melhor, onde começar a mapear um processo de dissolução das normas que podemos chamar de triunfo do “tempo presente” ante as normas fixas da Antiguidade? Quando aparece esta arte que, tal qual a modernidade, no entender de Jürgen Habermas, precisa se autofundamentar a partir de si mesma, e não mais em fundamentos externos? Não é uma pergunta fácil, pois a história no mais das vezes é um aglomerado espesso de fatos discrepantes, que remetem a interpretações também discrepantes. É claro que a efigie da Antiguidade permaneceu ora como sombra da qual o moderno deve prevenir-se, ora como luz solar da tradição ante a dissolução da civilização. É claro que novas normas se delinearam e caíram no esquecimento em determinados momentos e locais. Quando falamos de “arte”, falamos de algo muito genérico, que engloba variantes regionais, sociais e técnicas. Para entender essa espessura da história, basta lembrar que, nos fins do século XVIII, em Minas Gerais, vive e cria Aleijadinho, contemporâneo – e também não contemporâneo, se pensarmos em suas obras –, da Estética de Kant. Estamos aqui fazendo uma construção, uma seleção de fatos, mais ou menos como Vasari fez em suas *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e*

arquitetos, da qual citamos especificamente a vida de Michelangelo (2011); mas, como “modernos” que somos, não podemos mais usufruir da ingênua certeza do século XVI. Sabemos que somos arbitrários e que nossa história tem de deixar para trás obras como as de Aleijadinho. Sabemos que fazemos uma narrativa específica, mas que ainda assim, sem ser totalizadora, pode ser dotada de sentido.

É possível mapear um início da “arte moderna” já no Renascimento? Ou arte moderna, como quer a maioria dos autores, é um fenômeno que engloba os séculos XIX e XX? Mas como desvencilhar o século XIX das conquistas do século anterior? Giulio Carlo Argan, por exemplo, inicia seu *A Arte Moderna* (1992) com os artistas ligados às revoluções estéticas e políticas do século XVIII. E não à toa o livro de Argan se inicia com um debate ao qual Kant deu contribuição decisiva: a relação entre dois modos de julgar, o belo e o sublime. E se é difícil mapear os inícios, onde podemos dizer que “termina” o processo da arte moderna? (Se é que tal processo não deve ser sempre “inacabado”...). Em meados do século XX? E a Estética de Kant, embebida de termos próprios ao século XVIII, ainda teria algo a dizer no final do século XX ou no século XXI?

Há muitas delimitações para arte moderna, as mais tradicionais marcam o início do processo no século XIX – no Impressionismo, geralmente – e o término com o advento irônico e autocorrosivo da *Pop Art*, fechando um ciclo de depuração formal em uma estridente piada que mistura arte e não arte. Esse hibridismo dá guarida à indiscernibilidade dos campos culturais que foi apagada por um gesto arbitrário de seleção do que é “artístico”. O Impressionismo, vale lembrar, buscava captar as nuances da luz em uma pintura que já não se fazia em um ateliê, mas em contato com a paisagem – Claude Monet talvez seja o exemplo mais conhecido; a *Pop Art*, por sua vez, tirava do dia a dia dos anos de 1950 e 1960 seus temas, reproduzindo partes de histórias em quadrinho, produtos de supermercado e ídolos do cinema em imagens coloridas, como nas séries de Andy Warhol.

Outros autores, como o citado Argan, preferem remontar mais além do Impressionismo, remontar à arte ligada à Revolução Francesa, perspectiva que enlaça a arte

moderna ao fenômeno mais geral da “modernidade”, o fenômeno do Iluminismo. Sobre o Iluminismo, podemos dizer, grosso modo, que foi um movimento intelectual, artístico e político que procurava, pela razão humana, esclarecer, iluminar todas as questões. Daí se dizer que o Iluminismo teve relação direta com o ideal da Revolução Francesa, movimento político contra a autoridade real e eclesiástica, contra o obscurantismo e a superstição, em prol de uma sociedade nova, mais racional, livre e igualitária. Claro que estes eram os “ideais” da Revolução, mas a história, como vimos, não é movida por meras ideias... O fim da arte moderna, neste segundo caso, corresponderia exatamente às críticas às conquistas da modernidade iluminista, levando em conta os fatos e elementos menos idealizados das revoluções. Por exemplo, a sua derrocada em um Estado burguês de modelo europeu. Neste caso, o fim da arte moderna é sua dissolução em fenômenos híbridos, culturais e sociais, que recebem a alcunha de pós-moderno. O teórico pós-moderno quer dar lugar às culturas e obras marginais tais como a de Aleijadinho, culturas que não puderam fazer parte da grande narrativa Ocidental da arte, esboçada pela primeira vez com Vasari. Alguns teóricos, por causa das conotações que tomou o termo pós-moderno, preferem falar apenas que, após o fim da arte moderna, temos algo que podemos chamar genericamente de “arte contemporânea”. Neste estudo, vamos seguir Argan em suas delimitações. Seremos, entretanto, permeáveis a outras análises, quando necessárias. E, mesmo escolhendo um caminho, há um artista que pode servir como ponto de inflexão às vertentes teóricas aqui delimitadas: Marcel Duchamp.

Já se tornou um lugar-comum visual a emblemática *Roda de Bicicleta*, que Duchamp produziu em 1913. Trata-se de uma roda de bicicleta *mesmo*, comum, engastada a um banquinho, também ele comum, um banquinho *mesmo*. A conjunção das duas partes cria uma espécie de máquina-monstro, sem interesse estético ou utilitário. Afinal, as duas coisas juntas não se harmonizam “esteticamente”, por assim dizer, e o deslocamento de seus lugares reais as tornam inúteis: uma roda virada para cima que não serve para rodar, um banco que não serve para sentar. Ambos os objetos são assim retirados da maldição da utilidade, tão comum ao mundo moderno.

Juízos estéticos: Kant e a arte moderna

Estamos em 1913, um ano antes da Primeira Guerra Mundial, em que as máquinas se encarregarão de uma destruição massiva nunca vista. A máquina-monstro de Duchamp talvez fale desse encanto – que um ano depois se mostrará sinistro – pela técnica que tanto iludiu o homem do início do século XX.

Dissemos que Duchamp é um ponto de inflexão que une muitas das leituras sobre a arte moderna. Realmente, Duchamp tanto põe em xeque o desenvolvimento formal que se inicia com o Impressionismo, como critica a razão iluminista em sua narrativa do que é cultura. Pode ser, então, tanto um precursor da *Pop Art* como do pós-moderno, ou da arte contemporânea... Não à toa, a sua obra é o emblema daquela pergunta, tão corriqueira atualmente: “mas isso é arte?”. E assim aquela nossa caricatura do burguês diante do extintor de incêndio não redundava em mero chiste que ridiculariza o filisteu inculto.

Figura 4: *Roda de Bicicleta*, concebida por Duchamp em 1913, põe a questão mesma da arte moderna: “mas isso é arte?”



Fonte: Foto por Christophe Ducamp.

Muitos especialistas em arte torcem o nariz para perguntas desse tipo, como se elas fossem pouco formuladas ou como se elas estivessem apenas atentando contra a “cultura”. Entretanto, elas atentam contra essa “cultura” que Duchamp soube tão bem ironizar, “cultura” que não deve, nunca, funcionar como argumento de autoridade, tomando o lugar da norma do antigo, nem servir de camarote elevado do qual ridicularizamos o homem “sem gosto”. O próprio Kant escreveu na *Crítica da razão pura* que o saber formular uma questão racionalmente já é prova de inteligência (KANT, 1980a). Sua filosofia pode ser vista, em última análise, como uma crítica ao que se pode querer saber, ao que se pode perguntar de modo racional. O termo *crítica*, para Kant, designa a investigação da possibilidade e dos limites em geral da razão.

Exatamente quando as contraposições à modernidade mais se acirram, e mais se recorre à ironia duchampiana como uma forma de crise da arte moderna e da filosofia que a teria embasado, um filósofo como Thierry de Duve retoma Kant, e retoma-o exatamente para entender Marcel Duchamp. A *Roda de bicicleta* e outras dessas coisas comuns transformadas em objetos artísticos por Duchamp receberam o nome de *ready-made*. Na análise de Thierry de Duve, o que o *ready-made* convoca não é um juízo de gosto que procura assimilar o objeto artístico a uma regra, não é exatamente a pergunta “isto (a *Roda de bicicleta*, por exemplo) é algo que posso ajuizar como belo, como de bom gosto e, portanto, como arte?”; ao contrário, o próprio Duchamp escreveu que um *ready-made* é a ausência total de bom ou mau gosto, pois a arte de uma época não é o gosto (ou seja, as regras de julgar) de uma época (DUVE, 1998). *Ready-made* seria a total supressão do bom ou do mau gosto, a beleza da indiferença, como escreve o artista. Objetos simples, de uso cotidiano, escolhidos com indiferença controlada, às vezes apenas apresentados em contexto diverso, outros modificados com ironia. É um objeto sem significação, antiobjeto artístico e antiobjeto industrial, um enigma, mas que sabemos sem solução. Enigmas que se autoanulam. “Desalojado de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde bruscamente todo o significado e se transforma

em um objeto vazio” (PAZ, 1977, p. 24). Estes trabalhos, injetados de ironia, são uma crítica constante à arte e a sua valorização, uma crítica ao gosto, muito própria a um artista que lia os céticos gregos. Mas, como também se arriscam os céticos na oposição constante entre discursos dogmáticos, o *ready-made* é uma faca de dois gumes. Muitos dos continuadores de Duchamp transformaram este objeto crítico em arte ou “gesto artístico”, em uma volta aos padrões de gosto.

Sem nos demorarmos na análise da cristalização do gesto de Duchamp em norma artística, podemos dizer que o *ready-made* pergunta pelo nosso julgamento do que é arte e não pela adequação de um objeto a regras externas de bom ou mau gosto; ou seja, pergunta pelo funcionamento crítico de nossa faculdade de julgar, como diria Kant, e não por uma teoria qualquer, por uma norma, seja ela a da Antiguidade ou qualquer outra. Pergunta quais os limites e possibilidades da razão humana para julgar, exatamente o que Kant denomina *crítica*, palavra fundamental que dará título às suas três obras principais: *Crítica da Razão Pura*; *Crítica da Razão Prática* e, por fim, aquela que nos será de maior interesse, a *Crítica do Juízo*.

As Críticas de Kant e o novo lugar da disciplina Estética

1

A Estética na *Crítica da Razão Pura*

Estamos aqui falando de Estética de Kant, mas devemos retomar um pouco o que era englobado por esta disciplina nos anos 1700. *Aisthesis*, *aisthetikhé*, o termo grego do qual deriva o nosso moderno “estética”, como dissemos, é um termo que etimologicamente remete à sensação, ao conhecimento por sensações, e, nesta acepção restrita, à sensibilidade. Acostumamo-nos a dar ao termo “sensibilidade” conotações mais intelectuais, já próprias à estética pós-kantiana, mas, se voltarmos ao sentido estrito da palavra, “sensibilidade”, “sensível” remetem ao que recebemos pelos *sentidos* em seu nível empírico e atomizado – os cinco sentidos, cada qual com uma apreensão própria do mundo. Baumgarten, nos volumes de *Aesthetica* escritos em 1750-58, desloca a conotação original de estética como sensação para englobar os juízos que fazemos das sensações, ou seja, busca fazer uma *crítica filosófica do gosto*, algo como uma ciência do sensível.

Por essa característica que não descarta de seus níveis mais corporais, antropológicos e empíricos, as questões do gosto mereceram considerações empiristas. São os filósofos de língua inglesa que, na época de Kant e Baumgarten, se

preocupam com questões acerca de nossos hábitos inatos ou adquiridos, de nossos sentidos de prazer e desprazer, de nossos gostos. Autores como o escocês David Hume ou o irlandês Edmund Burke, ambos fundamentais como contraponto ao pensamento de Kant, tratam de pensar como os homens adquirem noções que a filosofia toma muitas vezes por inatas. Hume vai, por exemplo, demonstrar que nosso conceito de causa e efeito, aquele conceito tão caro à filosofia de que um efeito pressupõe sua causa, não é de forma alguma dado pela racionalidade, mas por hábito. Dizemos que o sol nascerá amanhã não porque fazemos deduções causais, mas apenas porque assim sempre ocorreu e nada necessariamente, a não ser este nosso hábito, fundamenta a assertiva como necessária. Já Burke se preocupará com nossos sentimentos acerca do belo e do sublime, de como eles se formam, se são inatos ou adquiridos. Preocupar-se-á, portanto, com o que se chamava à época de *crítica do gosto*. Hume e Burke, descurando-se da simplificação que todo o rótulo possui, podem ser entendidos como *empiristas*, ou seja, filósofos preocupados com o entendimento humano, com a experiência, a empiria, e não com questões metafísicas tradicionais tais como aquelas que perguntam pela causa de todas as coisas.

Kant, no início de sua investigação crítica, quando escreve a *Crítica da Razão Pura*, em 1781, tenta responder a Hume quanto à fundamentação de relações *a priori* (isto é, uma fundamentação que antecede e mesmo prescinde da experiência, pois é anterior a esta), demonstrando que, se Hume está correto quando fala das perguntas que nossa razão pode dirigir às coisas, não o está se pensarmos que há perguntas que podemos dirigir às nossas percepções das coisas, aos fenômenos. Ou seja, como comentamos ao falar de Duchamp, trata-se de como formulamos as perguntas. Se não há, ou pelo menos não podemos saber se há, causa e efeito na natureza, se não podemos saber se o sol nascerá ou não amanhã, quando a natureza aparece para nossa razão, pelo menos neste âmbito, o do fenômeno, há como pesquisar relações *a priori* que fundamentam a experiência, que são sua *condição de possibilidade*. A pesquisa, como percebemos, deixa de se relacionar às coisas e passa a se relacionar ao sujeito em relação a seu conhecimento, à sua razão. Esse sujeito

do conhecimento é o que Kant chama de *sujeito transcendental*. Em um outro livro, no qual Kant apresenta de forma mais condensada seu pensamento crítico, *Prolegômenos a toda metafísica futura* (ou, em outra tradução, a que utilizamos, *Prolegômenos a qualquer metafísica que possa apresentar-se como ciência*, na tradução de 2014), a dívida com Hume aparece descrita como um despertar:

Admito sem hesitar: a recordação de David Hume foi exatamente aquilo que, há muitos anos, primeiro interrompeu meu sono dogmático e deu uma direção completamente diversa às minhas investigações no campo da filosofia especulativa. (KANT, 2014, p. 28, IV 260).

Kant encena esta dívida com Hume para incluir, em seu pensamento, um outro oponente, o empirismo ou ceticismo inglês. Em alemão, o termo traduzido por “sono” é *Schlummer*, que se aproxima mais de uma letargia, uma modorra, uma paralisia. Uma modorra dogmática pairava sobre a metafísica tradicional. De que paralisia congelada nos compêndios de metafísica lhe despertava este cético (e, vale lembrar, Kant era professor de metafísica)? Paralisia que criava falsos dogmas, e, por conseguinte, uma ciência que tinha por objetos miragens e simplesmente “tateava” (como diz o próprio Kant na introdução à *Crítica da Razão Pura*)?

Hume partiu essencialmente de um único, mas importante conceito da metafísica, a saber, o da conexão entre causa e efeito (juntamente com seus conceitos derivados de força e ação e etc.). Ele desafiou a razão, que pretende ter gerado esses conceitos em seu regaço, a explicar-lhe com que direito julga que algo possa estar de tal modo constituído que, uma vez posto, alguma outra coisa também tivesse de estar posta necessariamente, pois isso é o que diz o conceito de causa. Ele provou de modo irrefutável que é inteiramente impossível para a razão pensar essa conjunção *a priori* por meio de conceitos, pois ela contém a necessidade, e não pode ver de nenhum modo como, do fato de que algo exista, alguma outra coisa deva também necessariamente existir, e como, portanto, se poderia introduzir

a priori o conceito dessa conexão. Disso inferiu que a razão está de todo enganada quanto a esse conceito, tomando-o falsamente como seu fruto ao passo que não é senão um bastardo da imaginação que, fecundada pela experiência, reuniu certas representações sob a lei da associação e tomou erroneamente uma necessidade subjetiva que daí resulta, isto é, um hábito, por uma necessidade objetiva provinda do conhecimento. (KANT, 2014, p.25, IV 258).

Vale comentar: é pela conexão entre causa e efeito que a metafísica, desde pelo menos a escolástica de Tomás de Aquino, ascende da razão humana às suas causas, ascende do “que é” para o “pelo que é” – do efeito para a dita causa eficiente, e desta para a causa final. Ou seja, é pela relação entre o efeito (o criado) que se ascende à sua causa (o criador). Daí Deus, alma, etc., os objetos tradicionais da metafísica que Kant (e Hume) chama aqui de “miragens”, pelo menos nos termos postos até o momento. Mas também não parecia a Kant indicado abandonar a viagem do conhecimento, apodrecendo no porto do ceticismo (ou do empirismo), onde Hume ancorara seu barco e não fora além. Para Kant, parar no nível de conhecimento dado pela experiência era o mesmo que aceitar a impossibilidade da razão, o mesmo que o ceticismo, outra *modorra*.

A crítica kantiana já foi comentada. Hume não foi além, pois parou em um nível sensualista, ligado à estética em seu sentido estrito. Realmente, das coisas mesmas, da coisa-em-si, não se pode extrair o conceito *a priori* de causa. Tal relação causal não está nas coisas, mas em nosso entendimento, é uma condição do entendimento humano para julgar as coisas. E essas coisas mesmas são, para o nosso pensamento, exatamente o que a ele aparece (*fenômeno*, na acepção mais etimológica do termo *phainomenon*, o que aparece, o que brilha). As condições para uma metafísica que se quer ciência seriam, então, estudar a arquitetura da razão humana em suas possibilidades de conhecer os fenômenos. Além deste plano, sem se fazer uma crítica apurada, só há miragens.

Antes desta que chamamos sua fase “crítica”, que se inicia com a *Crítica da Razão Pura*, Kant já havia se interessado pelos autores de língua inglesa anteriormente, tendo escrito, inclusive, um pequeno ensaio à maneira do de Burke, *Observações sobre o*

sentimento do belo e do sublime, em 1764, ao qual retornaremos. E, se Kant, evidentemente, critica o empirismo que pretende parar a investigação filosófica no nível da sensibilidade, seria de se esperar que, já em 1781, abarcasse em sua crítica a nova noção de estética que Baumgarten propõe. Mas não é assim que o termo aparece no primeiro livro em que Kant empreende a crítica às possibilidades da razão. Na primeira *Crítica*, estética é ainda sensibilidade em seu sentido restritivo, é o estudo de nossa capacidade de *intuir* objetos, que depois serão esquematizados pela imaginação para se tornarem, então, alvo da nossa faculdade de conhecimento. Nas palavras de Kant:

A capacidade (receptividade) de obter representações mediante o modo como somos afetados por objetos denomina-se sensibilidade. Portanto, pela sensibilidade nos são dados objetos e apenas ela nos fornece intuições; pelo entendimento, ao invés, os objetos são pensados e dele se originam conceitos. (KANT, 1980a, p. 39, §1).

Quando somos afetados por um objeto, o efeito imediato é uma *sensação*, e a intuição daí derivada é *empírica*. O objeto da sensação, ainda indeterminado pois não referido ao entendimento, é o *fenômeno*, o que nos aparece. Percebamos que, aqui, ainda estamos no mesmo porto do ceticismo de Hume...mas há uma parte da Estética que não pertence à *empíria*, à sensação, pois não a podemos derivar de nada, são apreensões que ocorrem *a priori* na mente, sem precisar de qualquer objeto real dos sentidos, são as *intuições puras*, ou as *formas* com que as experiências sensíveis são intuídas pela sensibilidade. Essa é a *estética transcendental*, ou seja, a estética que diz respeito não à sensação empírica, mas ao sujeito do conhecimento, às formas puras de nossa razão. As formas da estética transcendental são condição de possibilidade da experiência, isto é, o que torna possível ao sujeito intuir objetos, experimentar os dados empíricos. As duas formas da sensibilidade *a priori*, intuições puras que prescindem de toda a experiência e funcionam com condição de possibilidade dela, são o *tempo* e o *espaço*. Kant demonstra como não podemos intuir tempo e espaço a partir de sensações e que, ao contrário, nossas sensações *se dão no tempo e no espaço*.

Estética não é a disciplina que estuda *apenas* aquele porto cético do qual não podemos escapar, pois estamos presos à nossa condição de seres empíricos, mas a disciplina que estuda *também* as formas *a priori* da razão na sua capacidade de intuir objetos.

Voltemos a Baumgarten, e ao primeiro parágrafo do seus *Prolegômenos à Aesthetica*, escritos em 1750:

Aesthetica (a teoria das artes liberais, o estudo das percepções inferiores, a arte das ideias em um estilo refinado, a arte da analogia racional) é a ciência das percepções que são adquiridas por meio dos sentidos. (BAUMGARTEN *apud* HARRISON; WOOD; GALGER, 2003, p. 489-490).

Quanto a esta ideia baumgartiana de Estética, conceito que nos parece familiar, pois é como nós a entendemos atualmente, algo mais próximo da crítica do gosto, Kant faz uma ressalva em nota:

Os alemães são os únicos a agora usarem a palavra estética para designar o que os outros denominam crítica do gosto. Esta denominação funda-se numa falsa esperança, concebida pelo excelente pensador analítico Baumgarten, de submeter a avaliação crítica do belo a princípios racionais e de elevar as regras da mesma ciência. Este esforço é, entretanto, vão, pois tais regras ou critérios são, com respeito às suas principais fontes, meramente empíricos e, portanto, jamais podem servir como leis *a priori* determinadas pelas quais teria que regular o nosso juízo de gosto; este último constitui, muito antes, a pedra de toque da correção das primeiras. Em vista disso, aconselha-se deixar por sua vez de lado esta denominação, reservando-a à doutrina que seja verdadeira ciência (deste modo aproximar-nos-emos da linguagem e do sentido dos antigos, para os quais a divisão do conhecimento em *aistheta kai noeta* [as sensações e os pensamentos ou os conceitos] era bastante famosa), ou partilhar tal denominação com a filosofia especulativa e tomar a estética ora em sentido transcendental, ora em significado psicológico. (KANT, 1980a, p. 40, § 1, nota).

Estética e pensamento são distintos. Não há ciência “estética”, pois são formas opostas de conhecimento, pelo menos para a tradição que remonta à filosofia antiga, como bem marcou Panofsky, citado na nossa introdução. Há estética transcendental, mas não no sentido de uma ciência do juízo de gosto que daria regras às noções de belo. Estética transcendental ainda é estética neste sentido antigo, ligada à sensibilidade e diversa do pensamento, que seria um segundo passo após a síntese da sensação do objeto pela intuição transcendental. Seria o momento em que a intuição viria a ser determinada, *pensada* pelos conceitos *a priori* do entendimento. Essa capacidade de pensar um dado sensível, de pensar, senão a natureza mesma, um fenômeno sintetizado a partir de formas e conceitos puros, Kant chamará de *juízo sintético a priori*. Ou seja, juízos de conhecimento nos quais há uma associação entre intuição e conceito que se dá racionalmente, por juízos do entendimento, e não por mero hábito.

Percebemos que, pelo menos no início de sua *Crítica*, Kant está pouco interessado em pensar o que hoje chamamos de estética, menos ainda o que chamamos de arte e o século XVIII chamava de belas-artes. Na verdade, ele chega a dizer que tal empreitada é um esforço vão, pois, na tradição que vem da filosofia clássica, não há como fundamentar algo que é apenas sensível, apenas estético, apenas e tão somente empírico, o *gosto*. Nesse campo, devemos seguir o uso comum dos ingleses e franceses e nos contentar com uma perspectiva ora de aproximação retórica das obras, ora de análise psicológica e antropológica de seus efeitos. Nunca aspirar a uma perspectiva filosófica de ciência do sensível.

Uma outra forma da racionalidade: a *Crítica da Razão Prática*

O interesse da primeira *Crítica* de Kant é pelo sujeito que conhece, que determina as sensações esquematizadas pela imaginação a partir dos conceitos do entendimento. Mas, se seu projeto era pensar uma “metafísica futura”, distante tanto das miragens dogmáticas como do ceticismo, faltavam aspectos da razão humana que não se resumiam à faculdade do conhecimento por conceitos. Faltava pensar não

apenas no homem como sujeito de conhecimento, mas também como sujeito *moral*. Em 1788, Kant publica, então, uma *Crítica da Razão Prática*, em que estuda a faculdade das apetições. “Faculdade da apetição” foi a forma escolhida por alguns tradutores para o termo alemão *Begehrungsvermögen* porque Kant costumava usar esse sinônimo latino em suas cartas;¹ o termo vem do latim *appetitus*, e seria uma tendência para a ação. Outros tradutores empregam formas mais usuais e traduzem por *faculdade de desejar*. Desejar, entretanto, para nós tem muitas conotações que se agregaram à palavra posteriormente; *apetição* tem assim a vantagem de ser um termo estranho, que nos leva a ponderar seus sentidos. A tradução por *faculdade de desejar* nos levaria logo a pensar em uma faculdade ligada à sensibilidade, aos prazeres, mas é o contrário o que se dá, como veremos. Esse desejo imediato pelo aprazível é próprio do homem como ser sensível, mas a *Crítica* busca pensar além deste plano empírico, busca aquele sujeito do conhecimento transcendental, ou, no caso da razão prática, busca aquele ser suprassensível.

O homem da *Crítica da razão prática* não remete os objetos ao entendimento, determinando-os por suas relações, entre elas a de causa e efeito, este outro julgamento é feito pela razão e remete não às leis da causalidade da natureza, mas às leis da liberdade humana; não ao sensível, mas ao suprassensível. As causas, pela perspectiva do entendimento, são ditas causas eficientes, pois elas presumem um efeito de maneira mecânica, a partir daqueles juízos *a priori* de que já falamos; já as causas segundo a razão e a liberdade não são mecanicistas, elas visam a uma finalidade, uma lei moral, um dever suprassensível que está fora da mecânica da natureza, e pressupõem um plano maior, o plano geral dos fins; um plano *teleológico*, ou seja, um plano em que a lógica geral será dada pela racionalidade humana, em que os fatos não se relacionam a suas causas imediatas, mas à causa final. Nesta segunda *Crítica*, a função “estética” propriamente dita fica ainda mais relegada a um plano inferior, pois a razão segundo a liberdade não opera com intuições sensíveis,

¹ Os tradutores, no caso, são Valério Rohden e Artur Morão.

mas com conceitos suprassensíveis. Ou seja, a moral de Kant não se dá a partir de exemplo da experiência, do qual a razão retiraria seus conceitos. Não é uma moral no sentido de um conjunto de preceitos ou de costumes socialmente pactuados. Não, a moral kantiana é um dever *a priori*, uma lei da liberdade humana que julga a experiência, mas dela não pode ser retirada. O homem sensível, da perspectiva da segunda *Crítica*, é regido pelo homem inteligível (pelo suprassensível), para o qual o dever moral é um imperativo categórico, um *a priori* que legisla sobre a vontade:

Mas porque o mundo inteligível contém o fundamento do mundo sensível, e, portanto, também das suas leis, sendo assim, com respeito à minha vontade (que pertence totalmente ao mundo inteligível), imediatamente legislador e devendo também ser pensado como ser pertencente ao mundo sensível, terei, como inteligência, de reconhecer-me submetido à lei do mundo inteligível. (KANT, 2007, p. 104, grifo nosso).

O homem sensível é regido pela vontade inteligível. Quando há um ato contra a moral, este deve-se à característica falha do ser sensível, que busca excetuar-se da lei moral geral, à qual, no entanto, reconhece como soberana. Mesmo o pior facínora, dirá Kant, mesmo este conhece a lei moral com a qual deve julgar de uma perspectiva não particular e não sensível, de uma perspectiva geral, teleológica.

A Estética na *Crítica do Juízo*

Mas o julgamento estético encerra, na minha perspectiva, um segredo muito mais importante que o da doutrina, o segredo da maneira (mais do que do método) pelo qual o próprio pensamento procede em geral. (LYOTARD, 1993, p. 13).

Kant delimita, então, duas jurisdições diversas para a razão: uma ligada ao entendimento e outra à liberdade. Uma julgando segundo a causalidade mecânica, eficiente; outra segundo uma causa final, teleológica. Mas é evidente, e os críticos

não deixaram de notar, que esse edifício da razão humana não forma um todo coeso, há uma espécie de abismo entre os dois espaços. Qual seria a faculdade que poderia funcionar como mediadora, como uma ponte, nas palavras do próprio Kant? A faculdade humana de formular juízos, sejam eles os do entendimento ou os da razão. Entender como tal faculdade pode se autofundamentar *a priori* mostraria, então, como a racionalidade, apesar de possuir várias jurisdições, é um edifício único, o que o autor fará na sua terceira *Crítica*, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, escrita em 1791, também chamada, por alguns tradutores, simplesmente de *Crítica do Juízo*.

O juízo, diferentemente do entendimento e da razão, não elabora conceitos ou ideias, não tem uma parte *objetiva*, interessa por seu funcionamento interno, autorreferido. Daí alguns críticos entenderem que ele nem sequer é uma *faculdade*.² Ou seja, o importante na *Crítica do Juízo* é entender como o ato de julgar põe em relação as várias partes da razão e como se dá, a partir dessas relações, um procedimento *subjetivo* de ajuizamento, um procedimento *a priori* no qual entendimento, imaginação e razão podem concordar entre si. Nesse sentido, não se trata de uma outra ordem de objetos a serem apreendidos, esquematizados e julgados, não se trata de uma outra jurisdição, ou de uma *faculdade*, mas de entender as condições de possibilidade que fundamentam a atividade do juízo em suas múltiplas funções, sejam práticas ou teóricas, entender os movimentos que fundamentam o ânimo [*Gemüt*] judicativo transcendental. Para dar conta dessa instância judicativa em sua totalidade, Kant precisa atentar a outras ordens de julgamentos, aqueles sobre o belo e sobre a natureza como sistema. Dito de outro modo, se da *Crítica da razão pura* chegamos aos juízos sintéticos *a priori* do entendimento que determinam as intuições particulares em conceitos universais e, da razão prática, chegamos a juízos *a priori* conforme a lei moral, há também outros juízos que nada determinam, que não reportam a uma lei, que apenas procuram conciliar o particular da intuição a algum universal, entre eles os juízos estéticos. Os juízos do entendimento são *determinantes*, os estéticos são

² Como, por exemplo, Rubens Rodrigues Torres Filho, tradutor de partes da terceira *Crítica* para *Os Pensadores*.

ditos *reflexionantes*. O princípio dos juízos reflexionantes é fazer concordar, mesmo que de forma indeterminada, os particulares da natureza a alguma unidade e, assim, adequar a natureza aos fins de nossa razão. Talvez possamos pensar que esses juízos abertos, incompletos, pois nunca determinados, têm a capacidade de mostrar-se como puro ânimo judicativo, explicitando o próprio fundamento da atividade de julgar em si mesma, em seu formalismo sem objeto. São juízos nos quais é possível apreender o fundamento *a priori* do próprio julgamento. Mesmo que a natureza não tenha fim algum, ela precisa aparecer como tendo uma finalidade para nossa razão, esse princípio de apreensão, a *conformidade a fins*, é o princípio do juízo.

O juízo como conformidade a fins não se refere à faculdade do conhecimento ou à da apetição, mas ao sentimento de prazer e desprazer, que também não é objetivo, não acrescenta nada ao objeto apreendido, mas subjetivo, pois diz respeito apenas ao modo como o sujeito é afetado pelos fenômenos. O prazer é a concordância da natureza com a nossa faculdade de conhecimento, é o sentimento de *conformidade a fins*; o desprazer, por sua parte, é uma representação da natureza que, de antemão, nos dá uma heterogeneidade inapreensível, uma natureza informe e não sistêmica, apenas empírica, sem qualquer lei ou finalidade, uma natureza bruta que escaparia assim da experiência e da razão.

E, enquanto juízo subjetivo, essa conformidade a fins nada acrescenta ao objeto apreendido, não o determina, mas o apresenta [*darstellt*, de *Darstellung*, pois não se trata de uma re-presentação, uma re-cognição, *Vorstellung*] à razão como algo que tem uma finalidade, como algo que possui uma técnica. Kant diz que o juízo produz uma “especificação da natureza” para a nossa razão. Por exemplo, quando dizemos “o coração tem por função bombear sangue ao organismo”, estamos fazendo uma especificação da natureza como se ela tivesse um plano geral, teleológico, como se ela fosse uma técnica em que cada parte, cada multiplicidade, funciona segundo um fim. O juízo pode, assim, fazer a passagem da natureza mecanicista para a natureza finalista, do entendimento à razão, operando subjetivamente sobre os objetos e apresentando-os não só como multiplicidade empírica, mas também como algo que

tem uma finalidade, como *arte*. Mas para entender o mecanismo de julgar, com a finalidade de entender esses juízos teleológicos que pensam a natureza como arte, Kant precisará dar conta também dos juízos de gosto, dos juízos estéticos. Aqueles mesmo juízo de gosto que Baumgarten procurava em vão estudar, segundo Kant?³ Em que sentido está Kant usando o termo estética nesta terceira *Crítica*? Kant mudou radicalmente, sem se dar conta da contradição?

Há o juízo estético sobre o aprazível, o meramente agradável, que é um juízo sobre dados empíricos impossível de se tornar necessário. E um julgamento do sujeito sensível, não do sujeito transcendental. Muito embora quase todos julguem agradável o mel, não há como tornar esse julgamento necessário e não seria de todo estranho que para alguma sensibilidade o mel parecesse desagradável ao paladar. Nesse nível, o do meramente aprazível, estamos no domínio da empiria. Nas palavras de Kant:

Estabelecer *a priori* a ligação do sentimento de um prazer ou desprazer, como um efeito, com qualquer representação (sensação ou conceito) como sua causa é pura e simplesmente impossível; pois isso seria uma relação causal que (entre objetos da experiência) só pode ser conhecida, cada vez, *a posteriori* e por intermédio da própria experiência. (KANT, 1980 b, p. 223, § 12).

Já quando dizemos que uma flor é bela, não julgamos como o botânico, que pensaria no todo técnico da natureza do qual a planta é parte, julgamos *esteticamente*. Mas, enquanto o mel é agradável por parecer doce ao paladar, por *experiência*, no caso da beleza da flor, não há uma relação direta com a sensibilidade neste plano empírico. Tudo se passa como se a beleza da flor tivesse uma conformidade a algum fim, que não é o mesmo que o botânico antevê, nem o que o paladar ou a visão proporcionam, mas um fim como conformidade do juízo a si mesmo, como

³ Muito embora não seja desprezível a dívida de Kant para com Baumgarten. Conferir Tolle (2015).

forma. A beleza aparece como finalidade, pois é agradável às nossas faculdades, mas como uma finalidade sem fim. E vale lembrar: esse nosso juízo nada acrescenta ao conhecimento do objeto flor, pois refere-se apenas ao sentimento do observador em relação ao belo, refere-se apenas a essa conformidade subjetiva transcendental. Nessa finalidade sem fim, a imaginação entra em jogo com o entendimento, criando um acordo agradável, mesmo que não determinado. A imaginação apresenta a flor ao entendimento como um objeto particular, mas que se subsume *a priori* sob alguma regra universal que não determinamos. Sendo um jogo das nossas faculdades, o juízo do belo é universalizável. Ou seja, é possível, senão determinar um conceito para o belo, pelo menos tomar como necessário tal sentimento, tal ânimo de fazer concordar o particular a um universal. O belo é uma espécie de sentimento comum [*sensus communis*], um sentimento comunitário, que une todos os sujeitos que julgam (KANT, 1980b, p. 235, § 20). Se não é possível dizer que o belo é um conceito do objeto e que o juízo de gosto é um juízo de conhecimento, ainda assim podemos pensar em algum fundamento *a priori* para o juízo. Nas palavras de Kant:

Estamos autorizados a pressupor universalmente em cada homem as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós, e, ainda, que sob estas condições subsumimos corretamente o objeto dado. (KANT, 2008, p. 137, § 38).

Por outro lado, o belo também não pode ser ajuizado como o bom, pois no segundo caso há como determinar a finalidade última, que é a moralidade humana. O belo não pode visar à utilidade e nem mesmo à perfeição, como se espera do bom, pois estes seriam fins determinados. Desse ponto de vista, o belo seria um conceito, uma finalidade que cessaria, assim que determinada, com a relação reflexiva do juízo consigo mesmo. Se o juízo estético é fundamentado segundo a conformidade a fins, e se refere não ao objeto mas a sua própria ação reflexionante, ele não pode determinar nada sobre o objeto, não pode encontrar um termo a seu ânimo reflexivo. Enquanto o bom pode ter um fim, um interesse, o belo é sempre *desinteressado*.

Nas palavras do próprio Kant:

Belo é aquilo que, sem conceito, apraz universalmente.

Beleza é a forma da finalidade de um objeto, na medida em que, sem representação *de um fim*, é percebida nele.

Belo é aquilo que, sem conceito, é conhecido como objeto de uma satisfação necessária. (KANT, 1980b, p. 221; 224; 237, §9, §17 e §22).

Assim, Kant garante uma passagem da estética como sensibilidade (juízo do aprazível e da experiência) para uma estética que, se não pode ditar regras para o juízo e para o belo, pode pensar como formamos ajuizamentos necessários (*a priori*) acerca da beleza. Para Kant há duas formas de se fazer crítica do gosto: ela pode ser arte, quando parte de exemplos e julga psicologicamente, mas ela é ciência quando está preocupada com a natureza da faculdade de julgar no plano geral da razão. Essa segunda forma de crítica torna possível aquela estética que, como dissemos na introdução, não é um conjunto de normas para se atingir a perfeição, mas um juízo reflexivo e subjetivo. Não uma doutrina, ou um método, mas um modo estético de operação, um procedimento do pensar, sua propedêutica, ou, como escreve Lyotard (1993), sua maneira.

O belo e o sublime

A imaginação deve ser violentada porque é por sua dor, pela mediação de sua violação, que se obtém a alegria de ver, ou quase ver, a lei.

(LYOTARD, 1993, p. 169).

Além de ajuizarmos algo como belo, encontramos ainda outra forma de juízo estético, aquele que se dá quando algo é muito grande, intangível à imaginação, ou quando deparamos uma potência tal que nos parece arrasadora, dinâmica, como escreve Kant. Nesse instante, a imaginação, o sensível, não dá conta da forma do objeto para entrar em conformidade com o entendimento. A imaginação é débil diante do infinito, ou da imensidão dinâmica do mar. Nem mesmo aquele jogo proposto pelo belo pode

dar alguma finalidade a esse sentimento de impotência da sensibilidade. Diante desses sentimentos, não há prazer no sentido de conformidade a fins, há um momentâneo desprazer. Este sentimento é aquele que a tradição chama de *sublime*.

Kant mesmo reconhece sua dívida com outros pensadores desta tradição, principalmente com o já citado Edmund Burke. Burke também conceitua o sublime como esse desprazer momentâneo causado por visões aterradoras, por grandezas infinitas, tais como a das catedrais. Um desprazer a que logo se segue um deleite, pois o sentido de autoconservação, segundo Burke, nos leva a experimentar esta sensação assim que percebemos que estamos excluídos de tal terror ou de tal infinito sem forma. O sublime é um sentimento psicológico (ou fisiológico, como corrige Kant na 2ª edição de sua *Crítica do Juízo*) para Burke, algo que experimentamos empiricamente e que é possível remeter a um mecanismo de proteção do entendimento humano, a autoconservação. Para Kant, como já sabemos, se o sublime é um juízo estético como o belo, deve possuir também um fundamento *a priori* que não é possível intuir a partir de nenhuma experiência, nem mesmo do sentimento psicológico de autoconservação. É a partir deste fundamento *a priori* que o desprazer pode tornar-se prazer, levando o sentimento de sublime a ter alguma conformidade a fins como o belo. Mas, se a conformidade a fins no caso do juízo do belo é um acordo entre imaginação e entendimento, no caso do sublime, essa conformidade só pode se dar quando, na impotência da imaginação, a razão humana apresenta-se como finalidade (também sem fim) para o sentimento de sublime. Ou seja, no momento de maior desprazer ante uma potência natural informe, grande demais para nossa sensibilidade, a razão mostra que o homem possui um outro padrão de medida, suprassensível, racional, que pode dar conformidade a fins, e prazer, até ao que parece inapreensível. O terror divino e supersticioso que aterrizava os povos primitivos, no homem que sabe fazer uso de sua racionalidade, é esse sentimento superior, moral, a antevisão da lei. Daí Kant dizer que o sublime é uma apresentação negativa da racionalidade, que se dá pela ausência de forma e de intuição sensível. Kant separa, então, juízos sobre o belo e sobre o sublime:

Belo é o que apraz no simples ajuizamento (logo não mediante a sensação sensorial segundo um conceito do entendimento). Disso resulta espontaneamente que ele tem de comprazer sem nenhum interesse. Sublime é o que apraz imediatamente por sua resistência contra o interesse dos sentidos [...] Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira: ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina o ânimo a imaginar a inacessibilidade da natureza como apresentação de ideias. (KANT, 2008, p. 114, § 29).

E, desse modo, por esse acordo entre uma imaginação abismada e a razão, o sublime também possui uma legitimidade *a priori* e também é um sentimento comum a todo homem que faz uso autônomo de sua faculdade de julgar. Também ele não é um sentimento egoísta e incomunicável, mas uma arena para aquele *sensus communis*. Nas palavras do próprio autor:

[...] a nossa exposição dos juízos sobre o sublime da natureza era ao mesmo tempo sua dedução. *Pois quando decomposemos nós mesmos a reflexão da faculdade do juízo, encontramos neles uma relação conforme a fins das faculdades a priori do conhecimento, que tem que ser posta a priori como fundamento da faculdade dos fins (a vontade) e por isso é ela mesma a priori conforme a fins: o que, pois, contém imediatamente a dedução, isto é, a justificação da pretensão de um semelhante juízo a validade universal necessária.* (KANT, 2008, p. 127, § 30).

Na própria exposição de um juízo que encontra conformidade a fins mesmo diante de um objeto sem forma, fica explícito que o fundamento não pertence ao que é julgado, mas às faculdades do conhecimento.

Tanto para Burke como para Kant, as artes visuais não são capazes de apresentar essa negatividade. Mas não é difícil perceber que boa parte da arte posterior, arte que Kant nem poderia imaginar, caminhará nesse espaço aberto por uma presença negativa, muito mais ligada à liberdade que à sensibilidade. Jean-François Lyotard, filósofo do século XX, entende que, no caso do sublime, a imaginação sofre uma violência, sua

Capítulo 1. As Críticas de Kant e o novo lugar da disciplina Estética

capacidade é diminuída, para forçar-se a expor algo sem forma, pelo avesso, às custas de sua própria denegação. No caso propriamente ligado às artes, Lyotard comenta a “pintura sublime” de Barnett Newman, pintor norte-americano, a qual, do ponto de vista de Kant, poderia parecer um contrassenso, pois uma imagem do que não tem imagem:

Não se pode, escreve [Kant], apresentar no espaço e no tempo o infinito da potência ou o absoluto da grandeza, que são puras Ideias. Mas podemos ao menos fazer alusão a elas, “evocá-las”, através daquilo que ele batiza de uma “apresentação negativa”. Deste paradoxo de uma apresentação que não apresenta nada, Kant dá como exemplo a proibição das imagens pela lei de Moisés. Isso não passa de uma indicação, mas anuncia as saídas abstracionistas e minimalistas através das quais a pintura procurará evadir-se da prisão figurativa. (LYOTARD, 1990, p. 91).

Como no evento bíblico, Deus não se mostra a Moisés senão por uma denegação de sua própria imagem. Lembremos de como Moisés esconde o rosto diante da face que o aniquilaria, enquanto o fogo fatal brilha na sarça ardente. Mas voltemos ao século XVIII, ainda falta saber o que Kant, homem de seu tempo e distante de ser um profundo conhecedor das obras artísticas, mesmo as de sua época, tem a dizer sobre as artes, dentro desta arquitetura racional que suas *Críticas* construíram.

As belas-artes na Crítica do Juízo

MARCUS – E o expor, o apresentar, é a função da arte; não importa como cada um se coloca o problema.

ANTONIO – Então se deveria tratar também da poesia como arte. Pode ser pouco fecundo encará-la deste modo em uma história crítica, se os poetas não forem, eles mesmos, artistas e mestres, procedendo da maneira que preferirem, com ferramentas seguras e visando a fins determinados.

(SCHLEGEL, 1994, p. 48).

Quando Kant precisa fazer a dedução dos juízos de gosto, explicitando passo a passo sua exposição sobre o funcionamento desta faculdade, ele tem de se haver também com a velha tópica que opõe modernos a antigos, ou que postula como norma os grandes clássicos das artes.

Para Kant, os juízos estéticos são sintéticos *a priori*, ou seja, como os juízos de conhecimento, possuem um fundamento *subjetivo*, autônomo em relação às opiniões exteriores e à experiência *objetivas*. Assim, nenhum poeta, diz o autor, pode se valer de juízos externos, ou ser convencido por um critério argumentativo, para escrever boa poesia. Se eu não julgo bela uma obra, não há regra que possa me fazer julgá-la de outra forma, nem nenhuma autoridade em estética seria capaz de suprir a falta da reflexão do sujeito sobre seu próprio estado de prazer ou desprazer. Não há receita de comida que substitua o paladar, da mesma forma, apesar de ser um juízo de outra natureza, o belo também não pode depender de receitas. Há obras perfeitas, mas sem “espírito”, como há comidas saudáveis insossas. Kant não se aproxima do ponto zero cultural do qual muitos artistas de vanguarda queriam partir; ao contrário, mais de uma vez seu texto faz referência a regras acadêmicas, à mecânica da arte tradicional, sem a qual não há materialização técnica alguma. Mas o autor escreve que, apesar de haver razão para que se enalteçam como modelos as obras dos antigos e para que se lhes chamem de clássicos, julgar segundo seus critérios seria contraditório com os princípios autônomos do juízo, pois os modelos são normas *a posteriori*. A mecânica da arte é apenas isso: a causa eficiente, a capacidade que produz um objeto, o que vale para o pintor ou para o relojoeiro. Esse não é um fundamento do gosto, mas apenas um caminho de aprimoramento, que passa pelo procedimento bem-sucedido dos antigos, a fim de permitir aos homens que procurem em si mesmos os princípios e assim tomem via própria de forma mais segura. De norma suprema e quase insuperáveis, os clássicos passam a ser apenas pontos luminosos no caminho subjetivo do gosto; auxiliado pela história cultural, o juízo *a priori* pode julgar, sem cair na rudeza das primeiras tentativas. O artista, entretanto, segundo tais normas, é capaz de produzir obras mecanicamente bem-feitas, ou mesmo obras culturalmente bem fundamentadas, mas não obras belas, dotadas de espírito.

O juízo, como dissemos, agencia uma especificação da natureza a nossa razão, daí Kant chamar de simbolismo da natureza essa característica que o juízo nela encontra e que o faz julgar objetos como belos ou sublimes. Esse simbolismo está na nossa percepção dos dados naturais, nos fenômenos, evidentemente, e a especificação da natureza é um modo de julgar, que vê não apenas heterogeneidade, mas um plano, uma técnica, uma arte. No caso das belas-artes, entretanto, é preciso levar em consideração que elas pertencem ao domínio da razão não só porque as julgamos, mas também porque as produzimos. Se o julgamento da natureza não põe com tanta veemência o problema das normas e regras, o mesmo não pode se dar com a arte. Como uma instância poética (*poiésis*, do grego, fatura, trabalho, criação) pode ser produzida, sem qualquer parâmetro, sem qualquer *poética*? Apenas seguindo de longe, sem tomá-los por modelos, os clássicos? Como um artista produz uma obra que julgamos bela? Seria por um mero acaso que essa disposição artificial, a obra, despertaria prazer? A natureza pode ser entendida como se fosse arte, mas a arte mesmo, como pode ser entendida sem qualquer plano, sem qualquer preceptiva, sem técnica, sem *arte*?

Kant entende que a obra de arte é bela quando parece ser natureza, mas não em um sentido mimético evidente. Não é a duplicação do natural que importa, mas a recriação de sua necessidade interna. Se descobrirmos que o belo canto do rouxinol que ouvimos é produto de uma imitação humana, logo o prazer se transmutaria em enfado, escreve Kant. Trata-se, antes, de um artifício usado para criar obras que nos parece tão necessário a ponto de assemelhar-se ao fenômeno natural. Assim, essa arte artificialmente natural pressupõe um artista extremamente hábil, capaz de produzir sem explicitar o trabalho empenhado em tal construção. Como, do ponto de vista racional, podemos explicar esse paradoxo de um artista hábil ter de, no entanto, atuar quase ao acaso, sem regras, sem normas e sem modelos? Ou seja, como diz Kant, a beleza na natureza é uma coisa bela, já na arte é a representação de uma coisa bela, que precisa ser produzida segundo um conceito do que esta coisa deva ser, pois a arte pressupõe que o artista busca um fim, o de produzir beleza. Para explicar essa disposição especial de um criador que cria sem regras, mas ainda assim

produz obras que parecem ter uma finalidade, mesmo que sem fim, Kant retoma uma antiga tópica, a do gênio, aquela mesma com que Vasari explica a magnificência de Michelangelo. O gênio de Michelangelo é parte de um plano divino que o fez nascer sob uma conjunção favorável de Vênus, Mercúrio e Júpiter e lhe proporcionou, assim, um caráter inventivo sem par. Essa é a concepção de Vasari ao citar a posição das estrelas do céu no dia de nascimento do pintor. O gênio para Kant, entretanto, não pode ser apenas uma disposição favorável das constelações. Tal conjunção astral explica a relação de semelhanças entre céu e terra, a relação entre macrocosmo e microcosmo, em um universo ainda pleno de potências causais metafísicas, como o do Renascimento. Mas o agenciamento do céu sobre os homens não explica as regras da criação humana, a não ser que voltemos a um patamar pré-humano de necessidades causais em sentido forte, em sentido *real*, no qual os efeitos nos levam às causas últimas. Na perspectiva renascentista, as obras de arte, como efeitos, podem nos elevar, em um espelhamento das estrelas e da história, a contemplar os desígnios da própria criação, as causas. O gênio moderno não funciona como esse ser quase divino, mas é um articulador do livre jogo das faculdades humanas, no nível dos fenômenos. O gênio kantiano é aquele sujeito capaz de harmonizar a imaginação ao entendimento e à razão, para produzir ideias estéticas que proporcionam um jogo livre entre as faculdades que chamamos de juízo de gosto. Esse sujeito assinalado, especial, recebe uma predisposição para tais ideias estéticas, daí Kant poder dizer que quem dá regras à arte, em última instância, não é a tradição ou qualquer manual ou preceptiva, mas a própria natureza. Esse homem destinado, o gênio, é o sujeito capaz de criar ideias (em imagens, em músicas, em palavras) que articulam a causalidade da natureza (os conceitos do entendimento) à finalidade da razão. No texto de Kant:

Gênio é o talento (dom natural) que dá à arte a regra. Já que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence, ele mesma, à natureza, poderíamos também exprimir-nos assim: gênio é a disposição natural inata (*ingenium*), pela qual a natureza dá à arte a regra. (KANT, 1980b, p. 246, § 46).

Esse gênio produz ideias estéticas, que são:

Representação da faculdade da imaginação, que muito dá a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. (KANT, 1980b, p. 251, § 49).

A imaginação deixa de ser, aqui, aquela faculdade meramente esquematizadora e a serviço do entendimento, como vimos na primeira *Crítica*. A imaginação, livre do conceito, pode criar imagens, ideias, que entram em jogo com a razão e dão alguma forma aproximativa, analógica ou simbólica, a conteúdos que não poderiam ser mostrados de outra maneira, por outra linguagem qualquer. Essa capacidade, como dissemos, se se aprimora na frequentação dos autores e artistas clássicos, só se completa na capacidade articuladora do gênio.

Arte como sensus communis

A arte é um produto do gênio (e da natureza) para a comunidade dos homens que julgam. Com essa possibilidade, Kant aponta para além do sujeito que conhece, o sujeito transcendental: aponta para a sociedade humana, para um plano *antropológico*, por um lado, e para a natureza inapreensível, por outro. Mesmo antes de empreender as *Críticas*, Kant, em um pequeno ensaio da fase pré-crítica, investiga o sentimento do belo e do sublime em diferentes âmbitos do comportamento humano, ora pelo caminho dos gêneros feminino/masculino, ora pela doutrina dos temperamentos, ora pela da nacionalidade. Estamos no âmbito que o próprio Kant chama de *psicológico* ou *fisiológico*, quando critica Burke, ou melhor, no âmbito dos estudos do comportamento humano, ou seja, antropológico.

As *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* têm realmente caráter antropológico e uma forma literária que difere do que conhecemos do “kantismo”,

o que denuncia a dívida de Kant para com Burke. Mas, de uma certa forma, este ensaio já aponta para o criticismo por suas preocupações com a “Idade do Esclarecimento”, ou do Iluminismo – pois os sentimentos refinados da conduta humana (diversos da mera satisfação das inclinações) apontam para graus de sociabilidade.

Se, à primeira vista, o texto mostra-se heterogêneo, tentando reunir, sob a égide de dois conceitos estéticos, reflexões tão dispares como o amor e a política, na verdade, há uma diretriz única para o trabalho. O texto separa, logo no início, o prazer meramente sensível de um outro prazer e dos sentimentos refinados. O belo e o sublime, sentimentos refinados, afastam-se, assim, da esfera individual para tornarem-se categorias estéticas universalizáveis. E, destes dois sentimentos universais dos homens civilizados, Kant pode partir para reflexões morais não particularistas que regem a boa conduta e autorregulam a sociedade.

Os dois sentimentos em questão diferem do mero prazer da satisfação que não é nem comunicável de um ser para outro, nem requer talento (civildade). O par belo/sublime não é meramente agradável, mobiliza qualidades do entendimento, bem como a sensibilidade e o talento e é, portanto, passível de comunicação.

O belo e o sublime produzem sensações agradáveis e superiores, mas, enquanto o primeiro é sempre provocador de sensações alegres e joviais, o segundo agrada com algum assombro e admiração. Kant descreve, neste ensaio de 1764, três tipos de sentimento sublime, que variam em grau e em poder de socialização: o primeiro, o sublime terrível, induz à melancolia e ao assombro, sendo insociável; o segundo, o sublime nobre, causa admiração e calma; e o terceiro, o magnífico, é o sentimento de magnitude frente a uma beleza inaudita, como a Igreja de São Pedro. É uma divisão um pouco diversa daquela empreendida anos depois, na *Crítica do Juízo*, mas que marca com ainda mais clareza uma característica muito importante do sentimento de sublime.

Dentro daquele caráter antropológico do texto de 1764, Kant formula os conceitos demarcando graus de sociabilidade. Em um polo do sublime, a insociabilidade; no extremo oposto do belo, a frivolidade. Já notamos um componente valorativo: o homem esclarecido é sociável, demonstra discrição em sua conduta, nunca

extremada; possui, assim, educação e cosmopolitismo. O refinamento estético tem poder moral quando age como um meio de coação para o homem. Liberdade e civilidade se relacionam e se autorregulam mutuamente, e a educação estética, o refinamento do gosto, reforça este acordo tácito da comunidade. Mesmo sem todo o aparato crítico posterior, Kant já pensa o belo e o sublime como juízos de *sociabilidade*.

Em sua fase posterior, Kant retoma esse laço de civilidade. Sabemos como os julgamentos de gosto são universalizáveis, pois, apesar de não haver um conceito definido do que é belo ou sublime, há uma disposição *a priori*, um jogo das faculdades que nos leva a ajuizar e a pretender que tal ajuizamento seja universal. Mais do que os juízos determinados do entendimento e mesmo do que os juízos conceituais da razão, que são necessariamente universais, o juízo estético pressupõe que a universalidade não é objetivamente dada, mas *deve ser* comunitária. Trata-se de uma universalidade sempre buscada, almejada, e nunca completa e objetiva.

Sensus communis não é um senso comum, no sentido como nós o entendemos, como algo simplório, um julgamento sem reflexão, vulgar. É um senso comunitário, um senso de civilidade que une as pessoas nesse *dever ser* projetivo. O homem tocado pelo sublime terrível, melancólico, que Kant descreve em seu artigo de 1764, é insociável, portanto incapaz de criar laços de julgamento estético. Robinson Crusó, personagem do romance de Daniel Defoe escrito em 1719, é um exemplo interessante do pensamento da época, ao reconstruir a sociabilidade e seus laços a partir de um espaço novo a ser moldado. Crusó é um náufrago que, solitário, reconstrói, no lugar onde resta ilhado, todos os aspectos de sua sociedade civilizada a partir do nada – claro que a reconstrói a partir de uma cultura acumulada, e esse *nada* não é tão neutro assim... Sem entrar nessa controvérsia, que, entretanto, está no cerne das noções de civilidade do século XVIII, é interessante notar como apenas uma das ordens sociais da cultura inglesa não precisa ser repostas por nosso industrioso personagem na recriação de seu novo/velho mundo. Esse conquistador solitário não necessita de objetos artísticos. Crusó reproduz o seu mundo no novo espaço, reconfigura-o à maneira do colonizador, usa ferramentas para produzir

sua habitação, mobiliário, utensílios de caça e de cozinha, mas nenhuma arte lhe é necessária. O narrador descreve com atenção o uso mecânico dos instrumentos, as necessidades de cada ofício. Mas, se são úteis, seus produtos são também horrendos. Quando Crusoe confecciona suas roupas, pensa que, se um inglês elegante o visse naquelas vestes, o julgaria risível e ridículo:

Havia feito um par de coisas, que mal sei do que chamar, parecidas com coturnos, e que cobriam parte das pernas e eram amarradas de ambos os lados, como polainas; mas tinham a mais horrenda das formas, como, aliás, todo o resto das minhas roupas. [...] Tudo isso porém é secundário, pois tão pouco viam minha aparência que ela carecia de importância; portanto, nada mais acrescentarei a esse respeito. (DEFOE, 2004, p. 232-233).

O sublime insociável e terrível que Kant tematiza em seu livro de juventude, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, também carrega o índice da mais suprema solidão como limite negativo do juízo estético e da humanidade. Basta ler a longa nota sobre o sonho de Carazan, personagem citada pelo jovem Kant. Avarento, Carazan afasta-se deliberadamente da convivência humana, até ser acometido por um sonho terrível:

Logo deixei inumeráveis mundos às minhas costas. Quando me aproximei, percebi que as sombras do vazio ilimitado precipitavam-se sobre mim. Um reino medonho de eterno silêncio, solidão e trevas. Esse espetáculo infundiu em mim um terror inexprimível. Pouco a pouco, ia perdendo de vista as últimas estrelas, e, finalmente, o último vestígio faiscante de luz extinguiu-se na mais absoluta escuridão. (KANT, 1993, p. 22).

Solitários, longe dos homens que julgam, fora do senso comunitário, não há necessidade de se adornar vestes ou quaisquer utensílios. Não há sequer ridículo

na solidão: não há julgamento de gosto. Na solidão do sujeito, no solipsismo, não há arte. Também não há humanidade. Crusoé reconhece que poderia, no limite, andar nu, caso a experiência não lhe tivesse mostrado que as vestes o protegiam do sol inclemente, em uma espécie de acordo empírico e objetivo entre a natureza e a cultura. Um acordo apenas mecânico, sem qualquer plano finalista mais geral. No pequeno opúsculo pré-crítico, os juízos belos e sublimes, em uma gradação, temperam-se para produzir uma harmonia social, nem frívola, nem terrível. A arte é um laço de civilidade, um laço que podemos dizer intersubjetivo, pois irmana os sujeitos em uma comunidade agradável, na qual o prazer é compartilhado, no qual os homens se com-prazem com o belo ou o sublime. Na *Crítica* de 1791, sem determinar um conceito, o juízo estético reflete sobre a própria forma judicativa humana na busca da determinação, necessariamente abarcando o juízo de outrem em seu questionamento. Se não há uma comunidade determinada, não caímos também em uma sociabilidade configurada pela coerção do hábito, ou pela experiência, como aquela proposta por autores como Hume, e encenada por personagens como Crusoé, nos momentos mais empíricos de sua ação. A comunidade dos sujeitos que julgam segundo o sentimento refletido de prazer é uma comunidade como promessa, como dever ser.

Resta perguntar pelo que se julga, não no caso do belo e do sublime natural, mas no caso dos produtos deliberados do artista para a comunidade humana, no caso dos produtos que configuram a civilidade, ou a humanidade. Há uma outra questão que reforça a função de laço intersubjetivo, no caso dos juízos estéticos em relação à arte: o tema do simbólico. Se há um simbolismo da natureza para que ela se mostre a nós como fenômeno organizado segundo algum fim, portanto como bela, sublime ou técnica, no caso dos objetos produzidos pelo gênio, o símbolo é uma operação mais complexa, mais engenhosa, pois exige talento. No parágrafo 59 da *Crítica do Juízo*, Kant tenta solucionar um problema que ficara em suspenso no parágrafo 57, o de as ideias estéticas serem *inexponíveis*, porque nelas uma intuição não concorda prontamente com um conceito, portanto, não há como o entendimento

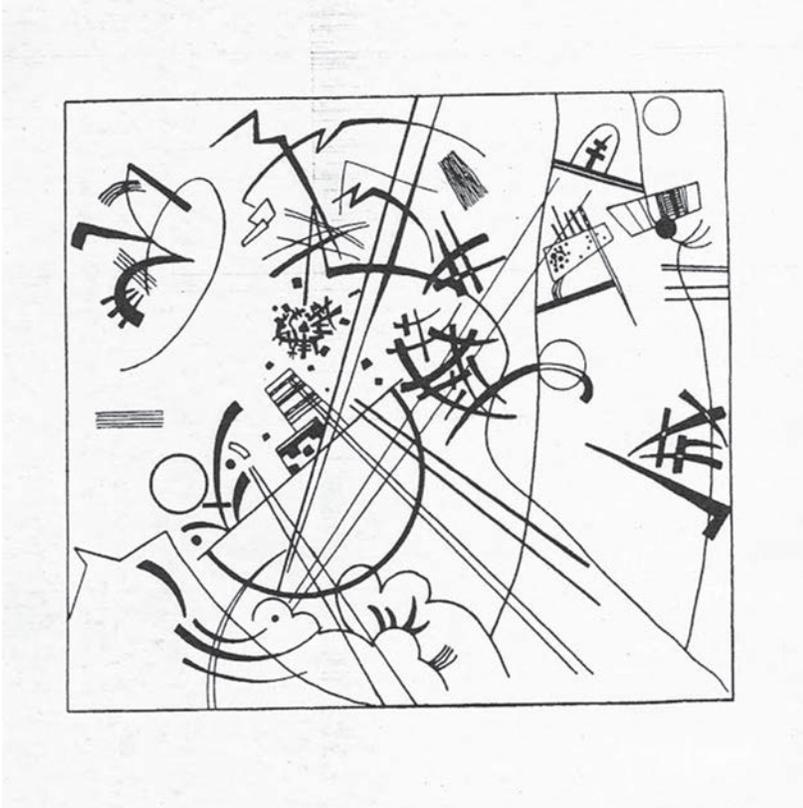
dar conceitos à imaginação. Não há, deste modo, determinação e representação cognitiva do objeto. Para explicar como o juízo estético do belo nada agrega ao objeto, do qual, entretanto, tira o ânimo para refletir, Kant cita o exemplo de uma flor: quando digo que uma rosa agrada ao meu olfato, faço um juízo meramente empírico e sempre único, pois dado por experiência; se digo que todas as rosas são belas, faço um juízo lógico universal derivado de juízos estéticos. Mas, quando digo “esta rosa é bela”, este juízo, singular, que nada acrescenta à representação da rosa em geral, produz a reflexão que busca uma adequação do particular (*esta rosa*) a algum universal, um conceito, nunca determinado. Escreve Kant, “se julgamos objetos meramente segundo conceitos, toda a representação da beleza está perdida”, pois o julgamento singular se tornaria um mero julgamento lógico, e *esta rosa* e *este* sentimento do belo, um objeto geral subsumido sob conceitos, re-presentado.

Mas vale lembrar que, para Kant, a questão de como age a potência do juízo não é um problema relacionado às artes, mas ao acordo das faculdades humanas, o entendimento, a imaginação e a razão prática. *Kraft*, poder, potência, é o termo que lemos no título do livro em alemão, *Kritik der Urteilskraft*. Assim, se a imaginação produz, no julgamento do belo, uma intuição à qual conceito algum pode adequar-se, sendo *inexponível*, a razão prática, aquela que julga segundo a liberdade, por sua vez, é *indemonstrável*, pois, ao conceito do suprassensível, nenhuma intuição sensível pode dar corpo.

Um botânico, ou um anatomista, aos conceitos que expõe, pode concordar algo demonstrável objetivamente. A rosa, para o botânico, pode ser objeto de conhecimento, demonstrado e exposto. Ou seja, o cientista pode expor o conceito e demonstrá-lo objetivamente, fazendo concordar intuição sensível e conceito racional. A liberdade pode ser objeto de conceito racional exponível, mas não de demonstração objetiva. O belo não produz representação conceitual, portanto não proporciona exposição. Se o juízo racional fundamenta-se em conceitos, não pode dar a eles demonstração; se o juízo estético parte de uma intuição, não pode dar a ela exposição conceitual.

Fica claro que uma ideia estética não pode ser exposta em conceitos. Sua exposição se dá apenas simbolicamente. Apenas o gênio, por uma disposição natural (*ingenium*), tem a capacidade inata, espírito, para criar um acordo entre imaginação/entendimento, intuição/conceito, e dar esta ideia exposta em uma analogia, um símbolo. E, como as ideias da razão não podem ser demonstradas (ou seja, não podem ser apresentadas ao mesmo tempo no conceito e na intuição), pois a elas a imaginação não é capaz de fornecer imagem adequada, elas também necessitam de uma exposição simbólica. Trata-se de uma operação diferente da exposição esquemática que a imaginação dá aos conceitos do entendimento. A imaginação, nesse caso, só pode proporcionar imagens aproximativas. Se Kant buscava um acordo entre as jurisdições racionais para que a razão concordasse consigo mesma, a relação das ideias estéticas com a liberdade humana fica explicitada. O *indemonstrável* das leis morais só pode ser “posto em cena” [*dargestelltes*, apresentados], exposto (assim como as ideias estéticas inexponíveis), no ato de simbolizar. Os exemplos são claros: um corpo dotado de alma que simboliza uma monarquia legítima, uma mera máquina que simboliza, por contraste, um Estado despótico. Essa aproximação de ideias próprias ao que Kant chama de simbolizar, uma analogia interna, não se dá por semelhanças, mas pelas “regras de refletir sobre ambos e sua causalidade”. Estas “apresentações indiretas”, como as chama Kant, sempre vão, entretanto, deixar espaços para o indeterminado, o inacabado, para o inapreensível por trás de tal acordo. A noção de Kant para símbolo aproxima-se mais do que os românticos chamarão alegoria: é uma metáfora que dá, por afinidades eletivas, aproximações, uma demonstração e exposição subjetiva do que não pode ser exposto ou demonstrado objetivamente. Essa capacidade do gênio, essa sua destinação natural, entretanto, dá à arte uma característica de mediadora entre os sujeitos e as ideias morais, que assim podem ser expostas e compartilhadas. Nesse sentido uma ideia estética é vivificadora das potências das faculdades, ao pôr em movimento constante e compartilhado, pois sem termo na determinação objetiva, o que dá a pensar por suas analogias internas indeterminadas.

Figura 5: Página do livro *Ponto, Linha no Plano* de 1926, no qual Kandinsky investiga as possibilidades de uma linguagem abstrata, capaz de atingir espaços além da pura percepção das imagens



Fonte: Kandinsky (s/d).

Uma das tensões mais patentes nas artes modernas se dá entre a exposição do regional (do nacional) e do universal, conflito pendular que ora busca aspectos folclóricos e locais, ora pensa em uma linguagem universal de formas. Essa dicotomia, entretanto, um artista moderno como Wassily Kandinsky, um dos primeiros abstracionistas, procura resolver exatamente apelando a um senso comunitário fundado no juízo estético “científico”, no qual todas as particularidades concorrem com suas variantes para uma harmonia. Em seu livro *Ponto, Linha no plano*, escrito em 1926, Kandinsky propõe que:

Capítulo 1. As Críticas de Kant e o novo lugar da disciplina Estética

As características “nacionais” apresentam um “problema” que hoje se subestima ou que se aborda através de uma perspectiva superficial ou estritamente econômica, o que sublinha os lados negativos e esconde totalmente as diferenças fundamentais. E, contudo, são estas diferenças interiores que são essenciais. Visto deste ângulo, a soma das nações criaria uma harmonia e não uma dissonância. Poderia acontecer que nesta situação sem esperança, fosse ainda arte, desta vez através de um percurso científico, que criasse inconsciente ou arbitrariamente uma harmonia. (KANDINSKY, s/d., p. 79).

A arte abstrata, como aquela apresentação negativa sugerida por Lyotard, quer ser um lugar utópico (*u + topos*, termo cunhado a partir do grego, não lugar, ou um lugar imaginário, construído segundo princípios específicos); a arte quer ser uma língua universal que expõe de forma aberta o que não tem figura ou forma. E ainda, além desse acordo formal entre os sujeitos em uma comunidade antropológica, a arte pode ser de alguma forma índice de uma destinação da própria natureza, no livre acordo que só o gênio produz.

Uma região inexplorada

A obra de arte reflete-se na superfície da consciência. Ela encontra-se “para lá de” e, quando a excitação cessa, desaparece da superfície sem deixar rasto. Existi aí também como que um vidro transparente duro e rígido que impede todo o contato direto e íntimo. Ainda aí temos a possibilidade de penetrar na obra, de nos tornarmos ativos e de viver a sua pulsação através de todos os nossos sentidos.

(KANDINSKY, s/d, p. 27).

Recapitulemos: Kant, primeiramente faz a estética ascender à categoria de ciência, sem, contudo, torná-la um repositório de conceitos ou regras, pois os juízos estéticos são sempre abertos, reflexivos, dizem respeito ao fundamento formal da

própria capacidade de julgar do homem. Em seguida, Kant dá à imaginação um lugar novo, intermediário entre entendimento e razão, livre em sua característica de dar forma às apreensões sensíveis e às ideias. E, ainda, recria a figura do artista como gênio, homem capaz de produzir ideias estéticas que comunicam o belo (e os conteúdos inapreensíveis da razão) a outros sujeitos que julgam por uma espécie de destino natural, de desígnio final apenas entremostrado no simbolismo. Nesse processo, o artista deixa de ser o artífice do agradável, um frívolo, para ser um sujeito no qual a natureza dispôs um ânimo capaz de unir o dado empírico à liberdade humana.

O juízo reflexionante, e, por conseguinte, o juízo de gosto, não funciona como uma razão apodítica que determina segundo conceitos, mas como razão hipotética, que precisa criar hipótese, ideias para dar conta de encontrar o geral no particular (DELEUZE, 1971). Trata-se de uma razão sempre ativa, sempre reflexiva. Para usar uma imagem de Deleuze, seria como comparar o saber conceitual do médico sobre uma doença e a sua capacidade de diagnosticar em um paciente os sintomas da moléstia, comparando o conceito ao caso empírico, ou, nas palavras de Kant, procurando o geral no particular. As ideias estéticas seriam um diagnóstico, uma forma de buscar o geral, o conceito ou a ideia, no particular, a obra. E a arte, tanto do lado do artista capaz de criar ideias estéticas, quanto do sujeito que julga, passa a ser um lugar privilegiado para se buscar tais hipóteses de exposição do inexponível e do indemonstrável, relacionando-se, então, com a filosofia de uma maneira impensável para a crítica de gosto tradicional. Na tradição clássica que remonta a Platão e divide o conhecimento em *aistheta kai noeta*, a imagem estética só poderia ser o lugar do erro e do engano, lugar de produção de bastardos da imaginação, de miragens. Sem entrar em contradição com a sua primeira *Crítica*, Kant dá à imaginação outro papel. Sem deixar de ser a esquematizadora das apreensões da intuição, agora ela ganha também outra forma de exposição simbólica. O quanto a arte moderna deve a esse novo espaço de atuação – que será desbravado pelos discípulos de Kant – não é tarefa fácil de precisar. Evidentemente houve movimentos e manifestações artísticas ditas modernas que eram francamente contra essa

Capítulo 1. As Críticas de Kant e o novo lugar da disciplina Estética

racionalidade arquitetônica proposta pelo Iluminismo e coroada pelo kantismo. Mas, o grande sonho de mudança ao qual quase todo artista dito moderno se reportou, fosse qual fosse a utopia, só foi possível porque a arte como um todo ganhou seu acesso privilegiado às regiões inexploradas da racionalidade, da filosofia, ou mesmo do senso comunitário. A arte passou a ser uma arena de julgamento da comunidade dos sujeitos, espaço aberto ao ilimitado e ao inapreensível.

A herança moderna dos juízos estéticos

2

Entre gênero e gênio: o nascimento de uma estética moderna

Quando falamos em Romantismo, a primeira coisa que nos vem à cabeça, certamente, é a escola literária à qual demos tal nome e que, no Brasil, contou com figuras tão díspares como Álvares de Azevedo e José de Alencar. Vêm-nos, em seguida, à memória, as temáticas ditas românticas do sonho, da evasão, do amor extremado, em tudo contrárias ao que podemos dizer racional, em tudo contrárias ao projeto de Kant. Podemos nos lembrar até das versões do indianismo nacionalista, tão distantes da apreensão complexa das fotografias de Claudia Andujar. Não que essa classificação esteja errada, mas toda classificação, por força de didatismo, sempre condensa um pouco os elementos. O chamado Romantismo alemão derivou, em larga medida, das críticas de Kant, notadamente da *Crítica do Juízo*. Um dos primeiros filósofos do Romantismo, Friedrich Schlegel, põe na boca de uma de suas personagens uma definição de romântico como “o que nos apresenta um conteúdo sentimental em uma forma de fantasia” (SCHLEGEL, 1994, p. 65). Mas a personagem de Schlegel adverte: não tomemos sentimental em seu sentido corriqueiro, de algo lacrimoso, mas sim em seu sentido filosófico (e kantiano) de

uma fantasia ligada ao sentimento que não provém dos sentidos, mas é espiritual. Se lembrarmos que Kant separa o que apraz aos sentidos pela experiência do que apraz imediatamente e sem conceito, perceberemos a distinção que Schlegel propõe entre um sentimentalismo corriqueiro e um sentimento espiritual, ao qual a fantasia romântica dá forma. Não que a ideia de “romântico” se afaste da vida cotidiana moderna, ao contrário, a fantasia romântica procura elevá-la.

“Romântico” vem da palavra “romance”, que designa para nós um gênero literário, um gênero moderno por excelência, que se lança ao mundo histórico, sem se utilizar de versos ou da língua latina. “Romance”, em sua origem, tinha a acepção restrita de “língua vulgar”, ou seja, de língua popular derivada do latim, como o português, o italiano, o francês etc. Já se percebe que ser romântico é abraçar uma popularização da norma antiga, do latim, nas línguas fragmentárias da Europa; é voltar, mas agora do ponto de vista moderno, a comparar-se à Antiguidade.¹

Uma questão importante retorna, em roupagem kantiana, nos escritos dos românticos alemães: a questão dos modernos *versus* os antigos. Um kantiano de primeira hora, Friedrich von Schiller, distingue a poesia em ingênua e sentimental. A primeira, própria à completude do mundo antigo, é ingênua pois toda a vida está nela imediatamente contida, sem necessidade de reflexão. Mais próxima do gênio de Michelangelo ao espelhar o céu que o destina à arte, a poesia ingênua expõe completamente o todo. Mas, se o homem moderno já não tem acesso senão ao mundo fenomênico apreendido por suas faculdades, a ingenuidade imediata está, como a metafísica tradicional sacudida por Hume, para sempre perdida em uma miragem. O poeta moderno só pode ser sentimental, só pode acessar o inapreensível por um vislumbre mediado pelo juízo e pelas ideias simbolizadoras. Também para Schlegel, e depois para outro pensador, Friedrich von Schelling, a mitologia antiga, as formas ou gêneros da sua poesia, são tão perfeitas em seu acabamento artístico

¹ Para a compreensão da palavra “romântico”, bem como para as relações que citaremos a seguir entre os românticos alemães e Camões, vali-me do artigo de Márcio Suzuki, “Camões em alemão”, *Folha de São Paulo*, 21 maio 2000.

que não se pode dissociar forma e conteúdo. A mitologia antiga, por exemplo, não significa nada, ela é o próprio significado. Não há vão entre signo e significante. A poesia antiga, portanto, cumpre exemplarmente aquela ideia de Kant de que a bela arte deve ser tão necessária que se assemelha a, ou mesmo que é, natureza. Tudo, nos antigos, é porque tem de ser, é por necessidade, por completude. Já as mitologias modernas são múltiplas, incompletas, muitas vezes originais e não exemplares, mitologias individuais, tais como a de Dante na *Divina Comédia*, ou mesmo de Camões n’*Os Lusíadas*. Quando Schelling trata da *Divina Comédia*, procura mostrar como Dante não segue nenhum modelo, nenhum gênero antigo, e, assim, está fadado a viver no fragmento e na incompletude da mitologia antiga perdida para sempre. Assim como o Michelangelo de Vasari, ao superar o antigo, o moderno está condenado ao trabalho incessante do fragmento. Mas, em seu fragmento no qual toda a história moderna se vê contemplada – dos aspectos mais divinos aos mais comezinhos, daí a tensão entre os termos “divina” e “comédia” –, Dante recria em língua vulgar (o toscano) uma mitologia própria e cria, ainda, um gênero todo novo, original, irreproduzível como norma. Schelling diz que Dante inaugura um gênero e o completa, pois não é mais possível reviver a exemplaridade dos antigos. Cada artista moderno precisa criar a partir de seu próprio juízo, aberto ao infinito, a sua mitologia e o seu gênero, precisa encontrar na forma finita este infinito, sempre recomeçando, sem modelos e normas. O gênio kantiano toma, então, dimensões mais dramáticas, configurando-se como aquele homem no qual a natureza prefigura o infinito. Nesse sentido, o juízo do sublime, que, como vimos, pertence ao domínio do suprassensível, é uma abertura ao Absoluto. Schelling, anos depois da *Crítica* de Kant, em sua *Filosofia da Arte*, texto fundamental para o romantismo alemão, entenderia tanto o sublime como o belo como maneiras de intuir o Absoluto: o sublime abarcando-o como caos informe em que a imaginação queda-se inativa, e o belo como plena forma.

E, se o artista é esse ser incomum, seu material não é também fácil de se encontrar. Dante ou Camões incorporam a história à mitologia. A própria origem do

termo romântico faz referência a essa busca do histórico, do específico, das línguas românicas. Todos os românticos escreveram sobre a incompletude, a fragmentação própria às obras modernas. Se excetuarmos a *Filosofia da Arte* de Schelling, a obra mesma dos românticos é fragmentada, variada, incluindo poemas, teatro, pequenos parágrafos (aforismos), dramas, diálogos, etc. O fragmento poético e filosófico faz pensar que cada palavra, cada parte de um texto, mesmo sem se referir a um todo, são carregadas de sentido. O material da poesia e da filosofia pode ser a própria escritura da poesia e da filosofia na busca de uma exposição original. Ou seja, o escritor romântico procura pesquisar em suas próprias reflexões – naquele juízo refletido e subjetivo que Kant conceituou – o material da poesia, poesia que se enreda nos nossos julgamentos do que é poesia, poesia da poesia, ou arte pela arte, como se dirá mais tarde. E voltamos, aqui, àquela arte que pergunta pelo que é arte proposta anos depois por Marcel Duchamp.

Antes de Schlegel, Friedrich von Schiller partiu das premissas abertas pela crítica de Kant para dizer que, se nossos juízos estéticos são a base de um senso comunitário, nada mais necessário do que educar esteticamente as gerações. O livro de Schiller tem um título bastante explícito neste sentido: *Cartas para a Educação Estética do Homem*. Não se trata mais somente de um refinamento, de um laço de civilidade, embora isto também seja de importância capital. A educação para e pela arte será, a partir de Kant e talvez um pouco a sua revelia, uma das formas de se pensar a humanidade. E a arte ganha, em Schiller, um papel político e revolucionário totalmente novo. A arte é forma viva, acordo estético em que se estabelece um livre jogo entre o racional e a vida. Se não nos é permitida uma satisfação imediata com a arte como outrora, todo nosso relacionamento com a esfera artística se desloca para um ponto de vista reflexivo e intelectual.

A questão é acrescida ainda de uma famosa afirmação que encontramos na *Crítica do Juízo*. Se a arte, enquanto bela arte, é arte do gênio, não tendo como prescrição senão as regras que o próprio gênio, a partir da natureza, fornece-lhe, a atividade artística pertence então à dimensão da liberdade humana. Como no

imperativo categórico de moralidade, em que a vontade pura no mundo inteligível cria suas próprias leis, o gênio cria suas regras. Nas palavras de Schlegel:

Gênio não é certamente questão de arbítrio, mas de liberdade, como chiste, amor e crença, que um dia terão de se tornar arte e ciências. Deve-se exigir gênio de todo mundo, mas sem contar com ele. Um kantiano chamaria isso de imperativo categórico de genialidade. (SCHLEGEL, 1997, p. 22).

A dimensão ética do artista e da arte aparecerá em vários textos do chamado romantismo alemão, como nessas *Cartas para a Educação Estética do Homem*, de Schiller. A arte não é uma questão de arbítrio humano, condicionada à vontade e escolha do artista ou às convenções sociais, pois pertence à liberdade, e deixa entrever, como médium-de-reflexão,² a verdade, o Absoluto, ou a própria natureza como aquilo que subsiste por si mesmo. Nesse sentido, o juízo estético acionado pela arte, para o homem moderno, suplanta a visão ingênua da pura natureza, infância perdida de comunhão. O juízo do belo artístico torna-se paradigma do juízo do belo natural. O gênio não é um talento, em Schlegel, mas uma qualidade de todo o homem na livre comunidade de julgamento reflexivo, qualidade que, na Antiguidade, era universal, mas na modernidade precisa ser cultivada, refletida, precisa ser sentimental.

Os pensadores que classificamos como românticos, naquela acepção de Schlegel, levaram aos extremos várias das questões que Kant enuncia em sua *Crítica*. A arte como educação estética, como formação do infinito no finito, abertura ao Absoluto, como atividade autorreflexiva, que só pensa a si mesma, como pensamento fragmentário do homem moderno.³ Sem essas reinterpretações, grande parte da arte dita moderna não poderia ser pensada. Pelas leituras da *Crítica do Juízo*, os românticos configuram os dois movimentos complementares e antagônicos da

² Sobre a obra como médium-de-reflexão, conferir Benjamin (1993).

³ Para uma análise mais alentada da leitura de Kant pelo romantismo, da qual fizemos um breve resumo, conferir Suzuki (1998).

modernidade artística, um que busca as relações entre a história, a educação e a estética, e outro que volta a estética para si mesma, em autorreflexão. Uma arte histórico-política e a arte pela arte, duas formas novas de pensamento estético que marcarão o pensamento artístico do século XIX e XX.

Nos abismos do sublime: o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo, as abstrações.

“[...] tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo.

(HUGO, 2007, p. 28).

Falamos do belo e do sublime, mas Kant pensa as belas-artes apenas como formas de produzir belas representações, ou ideias estéticas belas em sua conformidade a fins. Sempre que falamos de arte moderna, temos de lembrar que ela abandona, pouco a pouco, aquilo que a tradição entendia como “belo”. Em muitos sentidos, uma imagem de Picasso, uma pintura dos expressionistas, uma colagem dadaísta ou uma peça surrealista são obras marcadas por uma estética às avessas, uma “estética do feio”, do exagerado, da desmesura e da desarmonia, do grotesco. São obras que deliberadamente procuram deformar, caricaturar, procuram distorcer e tornar tosco, grotesco, tudo o que o gosto geral esperava ver representado de forma refinada. Em larga medida, contrariam a arena comum dos homens que julgam, expondo ideias estéticas de forma aparentemente “desagradável”. Mas eles apenas contrariam regras externas e o hábito, e talvez exponham o inexponível, como aventava a teoria de Kant.

Não à toa usamos o termo “grotesco”, pois ele é caro à teoria dos românticos. Grotesco é uma palavra de múltiplos sentidos e tem um caminho histórico e conceitual que podemos rastrear, perseguindo seus sentidos, suas ambiguidades, mais que propriamente conceituando-a. As aplicações desta palavra já aparecem em

escritos teóricos da década de 1770, embora com conotações não muito explícitas, por vezes misturadas aos conceitos de cômico. Em 1788, uma *História do Cômico Grotesco* designava o termo como cômico baixo, burlesco. Era este o termo também que os franceses usavam para diferenciar sua arte da temática da arte espanhola, muito dada à “exuberante e acalorada força da imaginação”. Na origem do termo, chegamos ao vocábulo italiano *grottesca*, relativo à palavra gruta. Designava um tipo de ornamentação abstrata encontrada nas escavações de Roma no século XV (KAYSER, 1986). Neste estilo ornamental, praticado, entre outros, por Raffaello, às volutas e ramagens misturavam-se seres híbridos, animais, subvertendo as regras da natureza. Essa pintura “licenciosa e ridícula”, esses “sonhos de pintor”, embora parecendo apenas uma brincadeira leviana, desde o seu aparecimento atraem e assombram. Já na Antiguidade, Vitruvius, em seu tratado *Da Architectura*, condena o que ele considera uma moda bárbara de ornamentação. O desrespeito às leis da natureza, mesmo que desprezioso, não cabe numa arte séria e produtiva:

Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada e, como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana? (VITRÚVIO *apud* KAYSER, 1986, p. 18).

O termo, com esta conotação de ornamentação em arabesco, chega até o romantismo alemão, até Goethe, que o descreve como rico em alegria e invenção. Em Friedrich Schlegel esta palavra não é apenas designação de uma ornamentação híbrida e fantasiosa, o termo toma uma profundidade filosófica, sendo assim conceituado: “todo vínculo puramente arbitrário ou puramente contingente de forma e matéria é grotesco” (SCHLEGEL, 1997, p. 125). A desordem lógica, o caos artístico, obras que “são um tecido de dissonâncias”, são formas de grotesco (ou arabesco); e, por essa inadequação entre conteúdo e forma, por este esgarçamento de sentidos, podemos “aprender a desorganização”. A forma caricatural,

em Schlegel, “é um vínculo passivo de ingênuo e grotesco” (SCHLEGEL, 1997, p. 127), podendo atuar tanto trágica como comicamente.

Um tecido de dissonâncias, ou uma dissonância entre entendimento e imaginação? Os conceitos de grotesco e de sublime por vezes aparecem interligados, senão sobrepostos, em relação de complementariedade. Por exemplo, o tratado de Burke, tão importante para a *Crítica* posterior de Kant, não reconhecia a sublimidade senão na natureza e em artes como a poesia e a arquitetura. A pintura, o desenho, artes da mimese, careciam de uma incerteza, uma obscuridade. No tema das *Tentações de Santo Antão*, ligado ao sublime, Burke lastimava, em todas as representações que vira, serem “antes concepções bizarras e absurdas do que algo capaz de provocar uma paixão verdadeira” (BURKE, 2013, p. 88). Na acepção de Burke, o monstruoso, que não atingiu a paixão sublime, é entendido como forma canhestra de evocar estados de espírito pelo excesso, pelo feio, grotesco.

O grotesco, esta fantasia meio cômica, meio terrível, tem, desde sua aparição como conceito, uma tendência à subversão da ordem, à desierarquização, como já propunha Vitruvius. Se os teóricos da época de Kant não chegaram a uma conceitualização específica, não seria por que ainda tinham a arte como imitação naturalista? Herbert Read, teórico da arte moderna, demonstra, em seu ensaio “A Beleza e a Feiura” (READ, 1967), como era impossível a Burke conceber o sublime nas artes visuais porque o filósofo estava vinculado à noção mais corrente de espelhamento mimético, e por estar restrito, assim, a uma visão ocidental e mesmo renascentista do belo. A arte moderna, e sua imbricação no imaginário de outras civilizações, no grotesco, abriu, por assim dizer, novos caminhos. Read reconhece na figuração das nações africanas todos os ingredientes do sublime burkiano, “uma espécie de horror divino” (READ, 1967). Se para Burke “a pintura depende das imagens que apresenta, e estas são em sua maioria precisas”, não atingindo o indescritível do sublime, as imagens de Picasso o fariam pensar de outra forma.

Para Kant, o sublime também não tem uma figura, não é exposto em imagens, é apenas passível daquela “apresentação negativa” que já comentamos.

Na *Crítica do Juízo*, há já alguns comentários sobre o humor e o chiste, formas de sociabilidade ligadas ao gosto estético, que serão deslindadas por Schlegel e os românticos; sobre o grotesco propriamente, sobre as figurações risíveis ou monstruosas, Kant não se demora. Na verdade, Kant diz apenas que às artes é possível mostrar o feio belamente, pois trata-se não do julgamento de algo da natureza, mas de uma construção, tópica, aliás, que, com suas devidas mediações, retoma Aristóteles. Escreve Kant:

A bela-arte mostra preeminência justamente em descrever com beleza coisas que na natureza seriam feias ou desagradáveis. As fúrias, as doenças, devastações de guerra, e assim por diante, podem, como calamidades, ser descritas com muita beleza e até mesmo representadas na pintura. (KANT, 1980b, p. 250, § 48).

Na *Poética* de Aristóteles, livro do século IV a.C que fomentou a tradição artística do Ocidente, já líamos que os homens experimentam prazer pela mimese, pela imitação artística, pois

Prova disso é o que ocorre na prática com efeito, quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres. (ARISTÓTELES, 2015, p. 57).

No caso da arte moderna, não é tão simples dizer que o que se mostra é o feio belamente, já que mesmo o belo, por exemplo, um nu ou uma natureza morta, pode sofrer deformações e transmutações, como vemos em Picasso ou nos expressionistas. Cadáveres e imagens de catástrofes também são concebidos, pelos modernos, a partir de imagens ou materiais grotescos, muitas vezes repugnantes ao observador. Mas, se Kant se refere à tradição quando escreve sobre a bela apresentação da natureza, não devemos esquecer que há também outra forma de julgar que parte de um desprazer. Ao pensar o sublime como complemento do belo, Kant abre aos juízos

estéticos uma gama infinita de novas acepções. Abre a possibilidade de pensar no grotesco como forma estética superior, como propuseram os românticos.

Uma colagem dadaísta, por exemplo, sem dúvida não é um belo arranjo, pois é composta de partes recortadas e sem refinamento de técnica; mas pode ser dita uma “mimese do caos”, uma forma de expor o horror inexponível da guerra, de apresentar aquele assombro sublime, que mesmo Kant reconhece no cerne das batalhas quando vistas pelo juízo estético. Claro que Kant pensa a guerra mais no sentido “sublime” da Revolução Francesa que, do ponto de vista do juízo do entendimento, em suas causas e efeitos mecânicos, é monstruosa, mas julgada ao longe, de um ponto de vista estético que pode recorrer às leis da liberdade, é um movimento em direção ao Esclarecimento. De perto, só há horror, mas, pela visada sublime, há como vislumbrar um plano geral em direção à liberdade.

No caso dadaísta, não há reconhecimento otimista em direção a qualquer plano da natureza ou da espécie humana, só há barbárie e desconstrução, pois eles falam da Primeira Guerra Mundial. “O Dadá foi muito útil como purgante”, escreve Marcel Duchamp em um texto de 1946 (*apud* CHIPP, 1993, p. 399). A crítica empreendida pelo Dadaísmo deglutia todos os discursos, as antinomias, da arte europeia e purgava-as pela ironia. O *logos*, a linguagem organizadora do mundo, é explodida, ou melhor, implodida em uma não semântica de fragmentos fonéticos e visuais. O poema é construído de restos aleatórios de conteúdos:

Pegue um jornal
Pegue a tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com atenção um pedaço após o outro.
Copie conscientemente na ordem em que elas são tiradas do saco
O poema se parecerá com você.
E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público. (TZARA *apud* TELES 1972, p. 103).

Fragmentária e ridícula, a história, as nacionalidades, para o dadaísta, são construídas de profundas antinomias ampliadas até o mais completo absurdo – uma mimese da catástrofe.

Dadá permanece no quadro europeu das fraquezas, no fundo é tudo merda, mas nós queremos doravante evacuar em cores diferentes para ornar o jardim zoológico da arte de todas as bandeiras dos consulados. (TZARA *apud* TELES, 1972, p. 106).

A crítica ao belo, à figura, às formas artísticas, terá, também, seu lado antikan-tiano, mostrando, à contraluz, as contradições do próprio Iluminismo. Mas, mesmo neste viés antirracional, grotesco, o poder por assim dizer “crítico” da arte moderna atua naquela arena comum na qual todo homem exerce seu juízo estético, para além da autoridade externa das normas ou das preceptivas. Talvez possamos dizer que foi só neste espaço que a arte pôde assumir o papel não apenas de “civilizadora”, mas também de “crítica da civilização”.

O que é moderno e o que não é moderno: interpretações da teoria de Kant no século XX

Nenhum período da história do Ocidente será mais tomado pelo desejo de periodizar a si mesmo que aquele chamado modernidade.

(DUVE, 1998, p. 68).

As vanguardas, em seus múltiplos caminhos, estabeleceram rupturas às normas, o que também levou a uma série de fraturas naquele tecido civilizatório próprio à arte. Os artistas, de alguma forma encampados pela burguesia mais refinada, pouco a pouco vão se afastando de um elo comunitário. Essa comunidade, evidentemente, também se transformou pela ascensão aos bens culturais de uma população antes relegada ao campo e fomentadora de uma cultura própria, popular. De um lado, apartada desse novo público e, de outro, encampada cada vez mais por uma espécie

de oficialidade burguesa, a arte de vanguarda, nos anos de 1940, começa a tornar-se uma outra norma, começa a ser transformada em objeto de museu. Na metade do século XX, fundam-se por toda parte os museus de arte moderna, até mesmo no Brasil, com a criação do MAM do Rio de Janeiro e de São Paulo, em 1948, tendo por modelo o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Essas instituições absorverão ao mundo cultural até as críticas mais ácidas à cultura. É sobre esse tipo de absorção indiscernível de produtos culturais ao universo da arte que nos fala Thierry de Duve, ao deparar-se com a exposição fotográfica dos condenados pelo Khmer vermelho, como vimos na introdução. Uma de suas críticas volta-se à aquisição dessas fotografias pelo MoMA, ou seja, a sua assimilação àquilo que se considera digno de ser entendido como Arte, o que, portanto, na grande narrativa que se entabulou desde o Iluminismo, significa assimilar Nhem Ein à categoria de artista e suas imagens à galeria da *humanidade*. A entrada do modernismo e de seus sucedâneos e procedimentos nos museus não poderia deixar de gerar muitas questões novas, como aquela que pede por uma definição do que é, afinal, “arte”, “vanguarda”, “arte moderna”. Tal definição, como atenta De Duve, não tem conotações apenas formais, mas também implica redefinições políticas, éticas e sociais. Essa questão nos leva a um texto do crítico norte-americano Clement Greenberg. Em 1939, diante das apropriações cada vez mais constantes das conquistas das vanguardas pela publicidade, pela cultura de massa, Greenberg tenta discernir limites, tenta fazer um corte crítico, no artigo “Vanguarda e *Kitsch*”. A questão central, nesse caldo indistinto que passa a ser a cultura no mundo contemporâneo, é assim enunciada por Greenberg: como uma mesma civilização produz uma pintura como a de Georges Braque, pintor cubista francês, e capas de revista como a *Saturday Evening Post*, geralmente ilustrada pelo desenhista Norman Rockwell? O gosto comum evidentemente se encantava com a doçura coloquial de Rockwell, em detrimento da dureza angulosa de Braque, embora sejam ambos produtos da mesma época civilizada. O que a princípio pode parecer apenas uma questão de gosto não o é, já que o desenhista das capas da *Saturday Evening Post* também era

o responsável pela imagem cotidiana do refrigerante americano por excelência, a Coca-Cola. Ou seja, não há como pensar a categoria “gosto” de maneira meramente empírica, como algo que agrada, sem perder as camadas subjacentes a esse julgamento, entre elas, no nosso mundo, aquelas francamente mercadológicas. Esse artigo ainda hoje gera polêmica – por exemplo, a historiadora da arte brasileira Annateresa Fabris assim o classifica:

Embora utilize argumentos marxistas, nem sempre claramente explicitados, Greenberg acaba formulando uma teoria elitista da cultura moderna. De um lado, propõe que seja retomada uma distinção que as vanguardas haviam eliminado, aquela entre cultura erudita e cultura popular. De outro, acredita que cabe a uma cultura concebida de maneira unilateral a tarefa de exercer a crítica histórica na sociedade capitalista a fim de salvaguardar os valores que esta depreciava, sem conceder qualquer espaço a outras práticas culturais que não provinham da elite nem se confundiam como o *kitsch*. (FABRIS *apud* FABRIS; ZIMMERMANN, 2001, p. 179).

Apesar da possível natureza elitista, um artigo que ainda hoje causa polêmica merece atenção, pois o problema do crivo normativo para o julgamento estético, como vimos, não é mais puramente formal, ou restrito aos debates internos ao campo artístico. Para Greenberg, como para os críticos da cultura de massa, a vanguarda torna-se hermética por uma necessidade interna à própria arte em resposta à sociedade; a vanguarda torna-se cada vez mais uma “imitação do ato de imitar”, uma mimese da mimese. Por outro lado, como reverso do mesmo processo de autorreferencialidade, os produtos elaborados da arte são assimilados superficialmente, criando subprodutos mais digeríveis para o público pequeno-burguês, ou mesmo para o trabalhador em seus momentos de lazer. Esse subproduto é o que os alemães chamam *kitsch*, palavra intraduzível que podemos verter impropriamente para o português pelos adjetivos *brega* ou *cafona*, talvez. O *kitsch* não é o popular, mas um produto encapsulado para as necessidades programadas de lazer do trabalhador moderno:

O *kitsch*, usando como matéria-prima os simulacros degradados e academicizados da cultura genuína, acolhe e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de seus lucros. O *kitsch* é mecânico e opera por fórmulas. É experiência vicária e sensações falsas. Muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo. É o epitome de tudo aquilo que é espúrio na vida de nosso tempo. Finge não exigir nada de seus clientes a não ser dinheiro – nem mesmo seu tempo. (GREENBERG, 2013, p. 34).

Anos mais tarde, em 1965, Greenberg refina ainda mais sua ideia e escreve o artigo “A pintura modernista”, no qual explicita qual sua vertente teórica ao pensar essa arte de vanguarda que é mimese da mimese como crítica de seus próprios procedimentos artísticos. Trata-se não apenas de uma versão atualizada da “poesia da poesia” romântica, mas também de uma leitura muito particular da teoria de Kant. Greenberg, diferente dos românticos, não recorre principalmente à *Crítica do Juízo* e aos juízos estéticos, embora os pressuponha. Recorre antes à *Crítica da Razão Pura* e escreve:

A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas de entricheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou. (GREENBERG, 2001, p. 101).

Se os românticos já falavam de poesia da poesia, Greenberg fala, em ambos os textos, de uma arte “genuína” que é autorreferente; de uma pintura que, como a lógica de Kant, não diz respeito a algo fora dela, é apenas pintura da pintura, pintura sobre pintura; da mesma forma a literatura moderna se volta para seus próprios meios, assim também a escultura, a música e todas as formas de arte. Enquanto

o *kitsch* da cultura de massa aciona um referente externo imediato, e pode se pôr, assim, a serviço da publicidade e do consumo fácil, a arte genuína pressupõe uma mediação ativa do espectador. Como pesquisa autorreferente, autorreflexiva, a arte moderna retoma o procedimento mesmo do juízo kantiano, que é subjetivo e reflexionante, pois volta-se sobre si próprio, sem acrescentar nada ao objeto julgado. Nesse processo, Greenberg circunscreve um limite, um campo de atuação artístico resguardado das contaminações da cultura de massa, *kitsch* e mercadológica. Por estar centrada nos meios formais de cada arte, meios que acabam sendo o próprio “conteúdo” das obras, a teoria de Greenberg foi chamada, um pouco a contragosto de seus discípulos, de *formalismo*. Para esses críticos, o conteúdo de uma pintura não é seu “tema”, mas a pesquisa com seus próprios meios formais, a pincelada, a cor, e, por último, a tela bidimensional, o plano, no caso da pintura. Essa forma de refletir sobre a estrutura da obra de arte carrega, evidentemente, alguns pressupostos que podem parecer elitistas, ao depreciar como um todo o âmbito de vivências cotidianas e mesmo ao não reconhecer a sua interferência nos procedimentos artísticos; carrega alguns pressupostos que foram lidos, inclusive, como não políticos, portanto *formalistas*. Mas, se pensarmos a partir do juízo reflexivo, a relação mediata proposta pelo objeto de arte autêntico aciona uma comunidade judicativa, nas quais os laços civilizatórios – ou melhor, humanos, já que a crítica à noção de civilização faz parte das vanguardas – são depurados pela frequência do gosto artístico. Trata-se de uma forma de escapar à imposição de efeitos mecânicos que, de maneira pouco reflexiva, produz julgamentos imediatamente agradáveis, nunca universais ou subjetivos no sentido pleno, pois nunca refletidos como tal. Efeitos, assim, associativos, solipsistas – em suma, consumistas. Por mais que se critique, é difícil não ver na noção de *kitsch*, fórmula mecânica de entretenimento rápido, um índice de nossa cultura televisiva e midiática, formas de que Greenberg sequer suspeitava. Para ficarmos em um exemplo bem próximo a nós, uma telenovela nos dá cenas cheias de efeitos medidos para causar sensações, risíveis ou chorosas de antemão, sem nenhuma dificuldade para o telespectador.

Nesse sentido, concordemos ou não com o crivo greenberguiano, sua solução não é meramente formalista, mas é também social e política em um sentido muito sutil. Em um sentido kantiano.

Greenberg evidentemente se batia contra vertentes de vanguarda que se deixavam penetrar – de forma irônica ou permissiva – pelos elementos da cultura cotidiana. Um de seus oponentes nomeados era a vertente da *Pop Art*, que abandona de certa forma a depuração estilística, trazendo para dentro do campo artístico as tensões e conflitos das imagens do dia a dia, de forma às vezes cínica, às vezes crítica. Mas mesmo as vertentes *pop* vão, de algum modo, suscitar a formulação de uma pergunta, de um julgamento – “por que, se o mesmo objeto está disponível no supermercado ou no jornal, isso é arte?”⁴

A tentativa de delimitação de Greenberg respondia, ainda, de maneira muito própria, a um outro problema que se seguiu à institucionalização das artes modernas: o problema de sua entrada no mercado, na circulação de bens e, portanto, na cultura do capital. As artes passam a ter uma dupla imagem, ao mesmo tempo crítica ao mercado e mercadoria, o que levou a uma crise da ideia libertária de arte moderna, crise que desembocou em várias vertentes, das mais cínicas, como a *Pop Art*, às mais radicais. Se Norman Rockwell era próprio para estampar os cartazes da Coca-Cola, nada impediu que a árida pintura de Braque acabasse como ímã de geladeira, ironia pressagiada, aliás, pela *Pop Art*. Alguns artistas apenas mergulharam nessa onda encantadora do mercado, proclamando uma indistinção entre arte e outras imagens e formas culturais. Outros recusaram o objeto-obra vendável, fazendo trabalhos com o próprio corpo, com dejetos, com o espaço e a terra, etc., etc. No quadro geral das tensões, Greenberg pode ser visto como um teórico que tenta salvar de alguma forma a arte moderna, ou o ideal por ela emblematizado.

⁴ Nesse ponto, a teoria da indiscernibilidade aponta para teóricos de outros matizes, entre eles Arthur Danto, por exemplo, em *A transfiguração do lugar-comum*, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Em outros âmbitos da cultura, filósofos e pensadores estavam atentos às críticas aos ideais do Iluminismo, e responderam também à crise que Greenberg percebia no interior do problema da pintura moderna. Para dar conta das crises e das críticas, sem perder as potências emancipadoras enunciadas, Jürgen Habermas descreve, nos anos de 1980, a modernidade como um projeto inacabado. Segundo o autor, apesar das críticas, ainda era preciso manter aquele espaço de julgamento intersubjetivo e radical que Kant propunha, cuja indistinção *pós-moderna* desprezava em prol de um relativismo culturalista e historicista. Não há consensos, diziam os pós-modernos, há conjuntos de regras e hábitos sempre locais, sempre profundamente históricos, que só são universalizáveis segundo um corte arbitrário e uma narrativa totalizadora, cujos desígnios estão longe de ser *humanistas*. A arte moderna, assim, também está longe de ser um juízo universal, nada mais é que uma imposição normativa como qualquer outra. O gesto inaugural de Duchamp, do qual o bom ou mau gosto estava suprimido, torna-se ícone culto do bom-gostismo e, assim, outra norma, outra imagem entre imagens, outro código interno a um discurso. Pode-se argumentar que a apropriação da arte moderna pelo consumo foi algo *a posteriori* e se deu à revelia de seus atores. Mas, atualmente, pesquisadores como Gill Perry, da *Open University* do Reino Unido, procuram ponderar o quanto há de etnocêntrico e mesmo o quanto há de vestígios do imperialista na assimilação de culturas não ocidentais por Picasso e Braque, por exemplo:

Uma leitura de *Les Demoiselles* [*As demoiselles de Avignon*, de Picasso] inspirada pela teoria do discurso reduziria os significados associados com o estilo e as intenções do artista e com a superfície pintada, porque eles seriam vistos basicamente como efeitos de discursos políticos mais gerais do colonialismo, inclusive discursos ocidentais contemporâneos sobre a África, que estão inscritos na pintura. (PERRY, 1998, p. 5).

Mesmo para historiadores comprometidos com as conquistas da arte moderna, não há como não dar ouvidos a essa crítica, tendo em vista que a ideia mesma de civilização como laço social havia afundado em guerras e se mostrado instrumento de dominação cirúrgico de outras formas de pensamento. Não há como esquecer que Crusoé não constrói sua pequena civilização sem o domínio não só das ferramentas, mas também de um discurso cultural próprio, do qual é o herdeiro e o executor. Mas, para Habermas, a despedida a todo o projeto parecia apenas uma aposta conservadora, ou neoconservadora, pois se punha a serviço de uma resignação ao que é relativo e histórico, abandonando qualquer horizonte projetivo de emancipação. Era preciso conservar uma possibilidade consensual que, sem regras fixas, fosse capaz de autofundamentar a modernidade. Com esse problema em mira, Habermas chega a fazer uma crítica à ideia de *sensus communis* como a entendia Schiller a partir de Kant, depurando o que era utópico naquela comunhão entre arte e revolução, para repor a possibilidade mais política que estética de um espaço intersubjetivo. Uma razão que não podia ser apenas procedimento de julgar estético, mas, à maneira da operação reflexiva proposta por Kant, devia ser também política. Podemos dizer que seria um outro jogo, mais aberto e menos determinante e totalizador, entre o particular e um universal possível. Desse modo, a razão ainda seria capaz de produzir consensos comunitários em sentido universal, ou seja, em sentido forte.

A questão não é tão simples, pois o termo *pós-moderno* fora cunhado no âmbito das práticas artísticas mais avançadas da época, e a crítica de Habermas não foi bem aceita pelos filósofos que pensavam o problema de uma nova vanguarda. Em resposta a um dos textos de Habermas, “Modernidade, um projeto inacabado”, outro filósofo já citado aqui, Jean-François Lyotard, repele a necessidade de uma comunidade para a arte e critica a relação intersubjetiva, pelo menos no âmbito da arte, pois ela redundaria ora numa estética classicizante e oficial que comunica temas e imagens, tais como as do realismo socialista e as do nazismo, ora no entretenimento mais desenfreado. Salvar a comunidade moderna não pode se dar

às custas de solapar o espaço radical do artista, mesmo que este espaço seja cada vez mais associar. Lyotard, entretanto, não recusa a teoria de Kant; ao contrário, retoma-a por outra face, a do juízo reflexivo, principalmente o do sublime, que apresenta o inapresentável. Na verdade, o título do texto é bastante sintomático para dar cor à polêmica: “Resposta à pergunta: o que é o pós-moderno?”, em uma alusão ao artigo de Kant escrito em 1763. Para Lyotard, o que se pedia era algo como um juízo determinante e não reflexivo. O pós-moderno seria não um retrocesso, mas uma reposição das questões mais radicais do moderno. Assim, o artista pós-moderno encontra somente na obra já pronta (no *pós*), o que a torna moderna. A arte moderna é devedora dos juízos de Kant, portanto não tem regras externas e se deve apenas à articulação que o artista faz. O criador moderno só pode conhecer suas regras após a feitura da obra, em uma reflexão de seus próprios meios, sendo a criação sempre *pós-moderna*.

Um artista, um escritor pós-moderno, está na situação de um filósofo: o texto que ele escreve, a obra que ele realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas por meio de um juízo determinante, pela aplicação de categorias conhecidas a esse texto, essa obra. O artista e o escritor trabalham, pois, sem regras e para estabelecer regras do que terá sido feito. (LYOTARD, 1983, n.p.).⁵

O horizonte da perda normativa que inaugura o moderno reaparece aqui como aquilo que faz do campo artístico sempre um campo a ser re-conhecido, que faz do moderno sempre pósteros, promessa de um *pós* que se inaugura e se completa em si mesmo, tal como a originalidade das mitologias modernas. A modernidade é sempre sua reescritura.

⁵ A polêmica entre Lyotard e Habermas foi publicada em *Arte em Revista*, CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, 1983.

É Kant ainda que, para Lyotard, explicita a pergunta por uma das questões em suspenso na contenda sobre o moderno e o pós-moderno, ou sobre a reescritura da modernidade. Falta, nesse debate sobre a emancipação possível no horizonte das perdas e desvios do Iluminismo, perguntar para qual comunidade, para qual noção de humano e humanidade se voltar. Em um mundo em que as grandes narrativas teleológicas se mostraram problemáticas, arbitrárias, e por vezes mesmo autoritárias, como encontrar esse índice de humanidade fora das formas preconcebidas de *humano*, *civilizado*? Falta perguntar por aquela natureza que, como sombra inumana, aciona as regras da própria arte e constitui pelo negativo as formas humanas de juízo, ao convocar o nosso julgamento estético ou apresentar o inapresentável no caso do sublime.

Mesmo o que, a este respeito, pode existir de inquietante em Kant, o que não é antropológico mas propriamente transcendental e o que na tensão crítica chega a destruir a unidade mais ou menos pressuposta num sujeito (humano), como é o caso que me parece exemplar da análise do sublime e de escritos históricos-políticos,⁶ até esses os expurgamos. Sob pretexto de volta a Kant, nada mais fizemos que resguardar o preconceito humanista sob sua autoridade. (LYOTARD, 1990, p. 9).

A polêmica foi tomada aqui pela sua faceta mais estética. Desse modo, estamos longe de querer reproduzir todas as variantes em torno do pós-moderno e das reescrituras da modernidade. Também escolhemos autores que de forma mais incisiva se debruçaram sobre a teoria kantiana, embora muitos outros pudessem ser também comentados, principalmente Theodor Adorno e Walter Benjamin. Em um certo sentido, as perguntas da teoria estética e da crítica de Kant ainda no final do

⁶ Entre esses escritos históricos políticos, tem lugar de destaque o já citado “Resposta à pergunta: o que é Esclarecimento?”, no qual a natureza, do ponto de vista teleológico da História, é o motor encoberto do Iluminismo, ou Esclarecimento.

Capítulo 2. A herança moderna dos juízos estéticos

século XX parecem ser convocadas para o debate. Se, por um lado, a radicalidade autorreferencial da *Crítica da Razão Pura* serviu a Greenberg para pensar a pintura moderna, por outro, a possibilidade de intersubjetividade reflexiva pareceu um fator importante para reescrever uma modernidade em crise, seja pelo viés político de Habermas, seja pela radicalidade vanguardista de Lyotard.

Para concluir

A arte contemporânea: um novo *sensus* *communis*?

A pergunta de Duchamp “mas isso é arte?” pode ser entendida como uma pergunta *crítica*, como dissemos na nossa introdução. Mas claro que a pergunta não parte de um pressuposto neutro: destina-se a um contexto discursivo próprio, a um universo no qual há algo que nomeamos arte, que é objeto de exposição em um circuito de arte, que é, portanto, social e culturalmente *arte*. A crítica, como a ironia, molda-se a partir de camadas de compreensão que se solidificaram. Certamente a pergunta não é *ingênuo* como poderia ser a de um antigo quanto à sua mitologia, como bem explicitam os românticos. Mas em que sentido essa pergunta pode ser, ainda, *sentimental*, na acepção daquilo que pode mover um julgamento reflexivo e comunitário? De que comunidade falamos? Ainda podemos pensar em algo como arte para além dos círculos de especialistas, do campo e, por fim, do mercado?

Ao criticar a noção de civilização corrente no século XX, Tzara já escrevera que um poema dadaísta, feito ao acaso, pode em seguida vir a reivindicar um lugar de gênio original e incompreendido a seu autor. Também essa incompreensão depende de um discurso anterior. Mesmo a ironia e o chiste são dobras nessa tessitura, vivem nas rasuras e franjas desse mesmo discurso. A destinação que a

natureza concede, por intermédio do artista, às ideias simbólicas e à arte imerge em um mar de textos e subtextos humanos, demasiado humanos. Não são poucos os mitos modernos que supõem o artista incompreendido pelos homens de seu tempo. Mas os artistas são homens cuja inclinação natural, aquela predisposição do gênio kantiano com a qual a natureza o assinalou para dar regras à arte, os leva a persistir por uma necessidade interior mais forte que os laços sociais. Michelangelo foi reconhecido como luminar de seu tempo. Já os modernos foram recusados, são quase sempre pósteros. Quase todo mundo conhece essas histórias, elas sempre são citadas quando os quadros desses antigos malditos – Monet, Picasso, para ficar apenas nos que já citamos – atingem somas astronômicas nos mercados de arte. As histórias do “gênio incompreendido” são cultuadas como um distintivo de persistência, de originalidade. Tais signos dão ainda mais valor às obras, tornam-nas ainda mais instigantes do ponto de vista do consumo, ainda mais enfeitiçadoras. Não só o fetiche do gênio, mas o da superação individual a Robson Crusóé é um valor cultuado, um valor de mercado. Não é estranho que a popular coleção de banca de jornal dos anos 1970, *Gênios da pintura*, tenha inspirado, em tempos mais recentes, uma outra série de menor tiragem e circulação, mas ainda assim sintomática, intitulada *As pinturas mais valiosas do mundo*. Essa é a crítica que muitos autores fazem à grande narrativa da arte moderna: ela, em suma, não se separa, senão por artimanhas discursivas internas ao seu próprio discurso, daquilo que critica. Afinal, no nosso mundo em que tudo vira mercadoria, seria muito ingênuo achar que um homem se torna artista e sua obra um valor original, apenas porque a natureza nele inscreveu um dom especial para dar regras à arte. Na verdade, trata-se de esconder os elos sociais de trabalho implicados na sua fatura, dando a eles um caráter *natural*, trata-se de *fetiche*. Sabemos que muitos outros fatores – sociais, mercadológicos e culturais – circulam nesse universo de artistas e críticos, e que o gênio é apenas uma utopia perdida. Se a completude da norma antiga já era uma sombra nostálgica, vivemos sob o signo de uma outra perda, a do gênio da modernidade.

Figura 6: 27ª Bienal de São Paulo (2006)

O artista Antoni Miralda enviou pratos brancos para que as pessoas, em várias cidades da América, os decorassem. Muitas interpretações são possíveis: questões culturais sobre o ato de se alimentar e as relações deste com a indústria dos alimentos, por exemplo.



Fonte: Antoni Miralda, 27ª Bienal de São Paulo © Juan Guerra; Arquivo Histórico Wanda Svevo; Fundação Bienal de São Paulo.

Há ainda outras críticas, além daquela ao círculo vicioso da autoavaliação e de seus arrabaldes silenciosos, o mercado. Não à toa repetimos a palavra *homens*. São homens modernos esses que invariavelmente são destinados pela natureza. E essa natureza escolhe seu “gênio” dentre os homens de determinada cultura, mais ou menos como aqueles seres extraterrestres dos filmes que, quando vêm à terra, sempre calham de pousar em solo norte-americano. Destino ou etnocentrismo? Natureza ou hegemonia da visão de uma único gênero, etnia ou cultura sobre as outras? Muito do que se chama hoje de arte contemporânea procura discutir exatamente esse ponto de vista do artista, aprofundando questões sobre identidade cultural, sobre as questões do feminino e do masculino, questões políticas, questões de dominação de uma cultura sobre outras, etc. Se esta não é a “melhor” arte que é feita atualmente – não estamos autorizado a dizer qual a boa arte, pois cairíamos em um problema que nos devolveria à esfera kantiana dos juízos que

aprazem universalmente e sem conceito, exatamente aquela que se critica –, esta é, pelo menos, a arte que mais merece destaque. Se não temos juízos universais a evocar, evocamos *tendências*. Quem vai a uma bienal ou a uma galeria contemporânea depara-se com muitas fotografias comuns, relatos, imagens em vídeo, textos escritos, objetos cotidianos, coisas que não necessariamente são arte, mas estão arte, e geralmente “estão arte” para explicitar alguma questão cultural, para repor, de alguma forma, aquela pergunta “mas isso é arte?”. O artista contemporâneo, o poeta, o cineasta usam imagens de outras fontes, misturam códigos e signos, recorrem ao relato, a materiais sujos, muitas vezes dejetos; recorrem, também, àquela mimese da mimese, para descompor ainda outra vez os elementos miméticos já há muito espezinhados pelas vanguardas. Os mitos modernos da obra, do gênio, da originalidade já não parecem mais fazer sentido, pois a rigor, não há um médium-de-reflexão simbólico “obra”, ou um agente “artista”, ou seja, não há necessariamente uma articulação de símbolos específicos exposta em um objeto produzido por alguém; há procedimentos, ideias, objetos coletados nas ruas, imagens e textos comuns, sem originalidade, retirados de revistas, etc. Mesmo no caso de outras culturas, não é incomum a exposição “artística” de objetos cotidianos ou de culto, como os adereços com plumas e penas das nações indígenas, muitas vezes chancelados como “arte plumária”. Há de se perguntar se não voltamos ao problema inicial, da valoração circular de todos objetos pelo signo arte, abarcando nesse circuito fechado todas as críticas possíveis...

Mas, quando um artista propõe expor um tema cultural, apropriando-se de objetos que se tornam, por essa operação, outros, ele não está pressupondo que sua ação assinala essas coisas comuns e as transforma, sob a jurisdição necessária de uma comunidade de homens e mulheres que julgam? Mesmo que essa comunidade seja culturalmente delimitada, e assim se reconheça, não há um jogo hipotético que proporciona exatamente um *fora*, esse pôr-se para além do humano objetivado e construído? Uma antevisão, senão da natureza, de um destino comum indeterminado pelas forças constitutivas do social, do mercado, da cultura? Não está pressupondo

que, embora sem normas e sem obra, há uma atitude diferenciada própria ao artista, ou à arte, que dá aos objetos outras qualidades? Mas qualidades que não lhes são próprias, são apreendidas pelo julgamento dos sujeitos. E esse processo de interpretação dos objetos não pressupõe aqueles homens e mulheres *modernos* que, na instabilidade crítica à cultura ou ao refinamento, estão exercendo as possibilidades hipotéticas do juízo?

Glossário

Este glossário, em tempos de internet, tem apenas a função de servir de guia aos leitores de várias áreas, apresentando de forma sucinta e direcionada ao que nos interessa, autores, artistas e conceitos citados.

Tentamos apontar leituras complementares e indicar coleções de museus nacionais nas quais possam ser encontradas obras dos artistas citados. Queríamos, com esse resumo geral, também marcar a historicidade e pluralidade de vertentes, gêneros, escolas e lugares de onde provêm as leituras kantianas que apresentamos.

Aisthesis, aisthētikḗ (αισθητική): termos gregos dos quais deriva a palavra “estética”; significavam, para um grego, sensação, sensibilidade, o que conhecemos pela sensibilidade.

Annateresa Fabris (1947-): historiadora ítalo-brasileira, professora da Universidade de São Paulo, especialista em arte modernista brasileira e em fotografia moderna e contemporânea.

Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa – 1730-1814): escultor e arquiteto que viveu em Vila Rica (atual Ouro Preto), no apogeu do ciclo do ouro em Minas Gerais. Creditam-lhe o desenho da Igreja de São Francisco de Outro Preto, entre outros.

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762): filósofo alemão que estudou a crítica do gosto e da sensibilidade em volumes intitulados *Aesthetica*, nos quais pretende estudar a arte, a retórica e a sensibilidade como ciência dos sentidos, dotada, portanto, de algum nível de certeza. Sobre o autor, recomendamos o texto de Oliver Tolle, *O nascimento da estética no século XVIII*.

Andy Warhol (1928-1987): artista norte-americano que utilizava, em suas obras, imagens da cultura *pop* como fotografias de astros do cinema e imagens de embalagens de produtos de supermercado. Sobre o artista, um bom texto de apresentação e crítica é o de Arthur Danto, *Andy Warhol*, publicado pela Cosac Naify em 2012.

Barnett Newman (1905-1970): pintor norte-americano ligado às tendências abstracionistas e à pintura do campo de cor (*Color Field*), telas em que nada se representa senão a própria pulsação do colorido, em grandes áreas de cores dispostas sobre a tela. Lyotard dedica-lhe o artigo “O Instante, Newman”, da coletânea *O Inumano*.

belo: segundo Kant, o juízo do belo é uma concordância entre nossas faculdades do entendimento e da imaginação que faz com que um determinado objeto apreendido pela sensibilidade pareça possuir uma finalidade, mesmo que sem fim.

Cânone de Policleto: norma datada de 450 A.C (do grego, Kávvov, canon) para as proporções do corpo humano, cuja escultura *Doríforo*, que conhecemos por cópias romanas, é um dos exemplos. Trata-se do cálculo da proporção ideal entre a altura e os membros do corpo humano.

causa (eficiente e final): diz-se que a causa que possibilita um efeito é eficiente, já a causa que pressupõe um plano geral, um fim último da natureza ou da liberdade humana, é dita causa final.

Claude Monet (1840-1926): pintor francês ligado, no início de sua carreira, à pintura ao ar livre, chamada de impressionista. Há pinturas suas no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo e no Museu Castro Maia, no Rio de Janeiro.

Claudia Andujar (1931-): fotógrafa suíça radicada no Brasil desde 1955. Com Darcy Ribeiro, se interessou pela questão indígena, trabalhando posteriormente junto com médicos em tribos Ianomâmis. Para conhecer esta sua obra, indicamos o volume *Marcados*, publicado pela editora Cosac Naify em 2009.

Clement Greenberg (1909-1994): crítico de arte norte-americano que procurou, nos anos 50 do século XX, sistematizar a evolução da arte moderna. Sua teoria postulava que cada gênero artístico deve criticar seus próprios meios. Assim, a pintura moderna deve criticar o que é próprio da pintura: a figura, a cor e, por fim, a própria tela bidimensional.

Cubismo: nome dado às experimentações de Pablo Picasso e Georges Braque feitas a partir dos anos de 1910, que reviam a perspectiva e os volumes na pintura e buscavam visões multifacetadas do mesmo objeto. Posteriormente, nome dado a toda pintura que empreendia uma geometrização das figuras e da perspectiva.

Dadaísmo/Dadá: agrupamento de artistas em torno do Cabaret Voltaire de Zürich, nos anos de 1920, que propunham desconstruir a lógica da arte ocidental. Posteriormente, o termo passou a designar outros artistas que também buscavam criticar a arte pelo sem-sentido, pelo *nonsense*.

David Hume (1711-1776): filósofo escocês, chamado de empirista, que escreveu, entre outras obras, um *Tratado da natureza humana*, no qual busca estudar como podemos conhecer a partir da experiência. Sua crítica à noção de causalidade como uma relação necessária e racional rompeu com a possibilidade da metafísica tradicional.

Edmund Burke (1729-1797): filósofo e político irlandês que escreveu um tratado, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, no qual investiga, de um ponto de vista empírico, como formulamos nossos juízos de gosto. Crítico ferrenho da Revolução Francesa, sua posição política aproxima-se dos ideais liberais e do conservadorismo.

empiristas: diz-se dos pensadores que procuram estudar o entendimento humano ou fazer ciência a partir das noções da experiência, sem recorrer a pressupostos metafísicos.

Erwin Panofsky (1892-1968): historiador da arte, ligado à história das imagens e da cultura, sintetizador do método iconográfico, que estuda as formas e os significados nas artes visuais, embasado em teorias formalistas e simbólicas neokantianas.

Estética transcendental: para Kant, a Estética transcendental é a disciplina que estuda a parte de nossa apreensão sensível que não depende da experiência, que é *a priori*. No caso, o tempo e o espaço são formas *a priori* de nossa sensibilidade.

Estética: segundo a tradição filosófica, disciplina que trata das questões relativas à sensibilidade humana. A partir do século XVIII, ciência que abarca, também, a crítica do gosto e das obras de arte.

Expressionismo: assim se chamaram os grupos de artistas alemães e austríacos que, antes da Primeira Guerra Mundial, buscaram expressar-se em cores fortes, contrastantes e em formas grotescas, retiradas muitas vezes das culturas primitivas. Posteriormente, o termo passou a designar toda arte que se vale de pinceladas, gestos, imagens e cores violentas.

filisteu da cultura: termo creditado a Nietzsche para designar o burguês que não desdenha da cultura, mas a toma como algo utilitário, pois signo de uma distinção social que não possui.

Friedrich Schlegel (1772-1829): escritor e filósofo alemão ligado ao Romantismo. Escreveu fragmentos e aforismos em importantes revistas, como *Lyceum* e *Athenaeum*, junto de seu irmão, August Schlegel.

Friedrich von Schiller (1759-1805): poeta, dramaturgo e filósofo precursor do Romantismo. Dentre suas obras mais importantes para a filosofia estão as *Cartas para a educação estética do homem*.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854): filósofo do romantismo alemão que, ao contrário de seus pares cujas obras são propositalmente fragmentárias, empreendeu uma sistematização do pensamento romântico em sua *Filosofia da Arte*.

Georges Braque (1882-1963): pintor francês que, conjuntamente a Picasso, foi um dos primeiros pintores a multifacetar suas formas na tela, no que seria chamado de cubismo.

gênio: para a estética de Kant, gênio é uma predisposição natural (um dom) para criar ideias estéticas, por meio das quais a natureza dá regras à arte.

Giorgio Vasari (1511-1574): pintor e escritor nascido na cidade de Arezzo, na Itália, que escreveu uma coletânea de biografias de artistas famosos, as *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*. Dessa sua obra, que propõe uma evolução do pintor Giotto até o século XVI, derivam nossas ideias correntes sobre o Renascimento.

Giotto (1266-1337): pintor italiano que, segundo Vasari, teria inaugurado uma nova forma de pintura baseada na investigação natural, aquela que chamamos de renascentista.

Giulio Carlo Argan (1909-1992): historiador da arte italiano de formação marxista que procurou compreender as ambiguidades e tensões da arte entre o século XVIII e o século XX no livro *A Arte Moderna*.

grotesco: termo usado pelos românticos para designar formas cômicas, risíveis, disformes, mas que, ainda assim, por sua leveza, chegam a uma profundidade de conteúdo filosófico e artístico.

Impressionismo: nome dado por um jornalista a um agrupamento de artistas franceses do século XIX, em sua maioria recusados pelos salões oficiais de arte, que pintavam ao ar livre, buscando captar reflexos de cores, sombras coloridas e variantes luminosas.

Jean-François Lyotard (1924-1998): filósofo e escritor francês que conceituou a ideia do fim da modernidade, o pós-moderno, como uma reelaboração constante do moderno. Seu nome ficou, assim, identificado ao pós-modernismo. Apesar dessa identificação, seus escritos sobre estética muito devem a uma interpretação inovadora da teoria moderna de Kant, escritos que vão de artigos de crítica de arte ao volume *Lições sobre a analítica do sublime* e à coletânea, profundamente kantiana, *O inumano: considerações sobre o tempo*.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832): escritor alemão, importante tanto para o chamado Classicismo quanto para o Romantismo na Alemanha. Sua obra mais conhecida é o drama *Fausto*.

juízos determinantes: juízos do entendimento que remetem o dado apreendido pela intuição e esquematizado pela imaginação a um conceito determinado.

juízos reflexionantes: juízos que não remetem o dado apreendido a um conceito, apenas refletem sobre si mesmos, ou seja, sobre o funcionamento da capacidade de julgar.

juízos teleológicos: juízos que se formulam segundo um plano geral da natureza ou da liberdade humana.

juízos estéticos: julgamentos que o sujeito faz a partir da apreensão sensível dos objetos, animado pelo sentimento de prazer e desprazer.

Jürgen Habermas (1929-): filósofo alemão que procura pensar, a partir de uma reinterpretação linguística da filosofia de Kant, uma possível autofundamentação para os problemas da modernidade, criticando, mas sem abandonar suas conquistas, o Iluminismo. O livro que agrupa sua leitura da modernidade é *O discurso filosófico da modernidade*.

Kurt Schwitters (1887-1948): artista e poeta alemão, próximo do grupo dadaísta e um precursor das instalações contemporâneas. *Merz*, palavra derivada de *Kommerz* (comércio), era o título que o artista dava a seus processos criativos, fossem colagens a partir de dejetos, protoinstalações ou poemas.

Marcel Duchamp (1887-1968): artista francês, depois naturalizado norte-americano, que, entre outras obras, criou a ideia de *ready-made*, ou seja, de que objetos comuns, escolhidos ao acaso, podem ser tornados arte conforme seu contexto de apropriação e exposição.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564): pintor, escultor e arquiteto florentino, pintou o famoso teto da Capela Sistina em Roma, entre outras obras conhecidas.

Nicolas Poussin (1594-1665): pintor francês que estudou muito tempo em Roma. De sua obra deriva o que chamamos Classicismo Francês. Há uma pintura sua que podemos admirar no Museu de Arte de São Paulo, *Himeneu travestido assistindo a uma dança em honra a Príapo*.

Nhem Ein (1959-): fotógrafo oficial do regime de Pol Pot, líder do Khmer vermelho, no Camboja, regime responsável por assassinar tanto oponentes políticos, como populações indesejadas pelo governo. Foi o fotógrafo responsável pelo arquivo do colégio S-21, no qual se colecionaram os negativos das fotos dos condenados entre 1975 e 1979. Suas fotos podem ser conhecidas pelo site do MoMA (<https://www.moma.org/artists/33069>)

Norman Rockwell (1894-1978): desenhista, pintor e artista gráfico norte-americano, especialista em cenas cotidianas da vida no interior, muito popular por ter produzido mais de 300 capas para o semanário *Saturday Evening Post*. Fazia também desenhos para a área incipiente da publicidade e propaganda.

Pablo Picasso (1881-1973): pintor espanhol que experimentou vários estilos de vanguarda, dentre eles os chamados de cubistas, expressionistas, surrealistas entre outros. Há obras suas no Museu de Arte de São Paulo e em outros acervos brasileiros.

Pop Art: movimento artístico do final dos anos de 1950 que passou a incorporar, nas obras de arte, elementos da cultura das ruas, da cultura *pop*, como as HQs, as revistas ilustradas, as imagens de jornal e da publicidade.

Raffaello Sanzio (1483-1520): pintor nascido na cidade italiana de Urbino. Temos uma pequena obra atribuída a ele, *Ressurreição de Cristo*, no Museu de Arte de São Paulo.

Realismo socialista: estilo artístico oficial do regime soviético em que se enaltecem, pela vertente de uma volta à representação do natural e pela negação das vanguardas russas, o trabalhador e o universo da revolução russa.

sensus communis: senso comunitário que une todo sujeito que julga em uma arena na qual é possível chegar a um consenso, mesmo que não existam regras fixas.

sublime: julgamento de algo que abisma a imaginação e é, a princípio, desagradável, mas que, pela intervenção da razão e do suprassensível, torna-se prazer.

sujeito transcendental: para Kant, o sujeito do conhecimento, ou seja, o estudo da razão humana a partir de suas faculdades *a priori* para apreender a experiência, as leis morais e mesmo os juízos estéticos.

Surrealismo: movimento artístico de vanguarda, surgido nos anos de 1920 na França, que buscava incorporar às artes a crítica à racionalidade, o inconsciente, o sonho e o acaso. Posteriormente passou a designar toda arte que se volta ao universo onírico, ao acaso e ao *nonsense*.

teleologia: forma de se visar à história, ou mesmo à causalidade, que prevê um plano geral como horizonte a ser atingido (*tele*), um plano que pressupõe um fim.

Thierry de Duve (1944 -): autor belga, teórico da arte moderna e contemporânea, professor na Universidade de Lille 3. Escreveu diversas obras sobre a arqueologia dos princípios da arte moderna e contemporânea, entre os que nos interessam propriamente, aqueles que interpretam a arte de Duchamp por Kant (e vice-versa), como “Kant d’après Duchamp”, citado na bibliografia, e aqueles artigos que se apropriam da interpretação do juízo reflexivo para pensar a arte contemporânea.

Wassily Kandinsky (1866-1944): pintor e escritor nascido em Moscou, cuja carreira iniciou-se na Alemanha com os expressionistas. Foi um dos primeiros abstracionistas e foi também professor na escola Bauhaus, que buscava expandir os domínios da arte para o desenho industrial e para a vida do dia a dia.

Bibliografia comentada

Sobre Kant:

Quem começa a estudar filosofia precisa sempre estar atento às variações das traduções, como tentamos mostrar em alguns momentos de nosso texto. Às vezes, algumas soluções de um tradutor nos ajudam mais a entender o texto original. Outras vezes, a tradução pode esconder, sem intenção, um termo de nosso interesse sob uma roupagem cotidiana, sob um sinônimo. As traduções, nesse sentido, envelhecem, pois a pesquisa constante dos originais tende a tornar cada vez mais técnicos termos aparentemente comuns, tornando também cada vez mais específica a terminologia e a sinonímia possível. Comparar as traduções entre si e com o original é sempre um exercício fundamental.

Para as citações da *Crítica do Juízo*, usamos duas traduções: os trechos selecionados traduzidos por Rubens Rodrigues Torres Filho, publicados no volume *Os pensadores*, que são no nosso entender as traduções mais elegantes do texto kantiano, referidas como 1980b; e a tradução completa do livro empreendida pela cooperação entre o brasileiro Valério Rohden e o português António Marques, cujo título é *Crítica da Faculdade de Julgar*, obra publicada pela editora Forense

Juízos estéticos: Kant e a arte moderna

(no Brasil), e pela Casa da Moeda (em Portugal), datada de 2008. Com algumas pequenas diferenças idiomáticas própria às “várias línguas” em português, ambas são muito indicadas. Há, ainda, traduções mais recentes também muito bem fundamentadas, como a de Fernando Costa Mattos, publicada em 2016 pela editora Vozes.

Traduções das *Críticas* utilizadas:

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de Julgar*. 2. ed. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

KANT, Immanuel. “Introdução à Crítica do Juízo”; “Analítica do Belo”; “Da Arte do Gênio” [Partes escolhidas da *Crítica do Juízo*]. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. *Kant II*. São Paulo: Victor Civita, 1980b. (Os pensadores).

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo B. Moosburger. In: *Kant I*. São Paulo: Victor Civita, 1980a. (Os pensadores).

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Prática*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, s/d.

Edição crítica do texto original utilizada:

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft- text und kommentar. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*. Frankfurt-am-Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2009 (Band 37).

Há ainda outros livros de Kant que podem elucidar pontos importantes do tema aqui tratado. Por exemplo, o pequeno opúsculo *Observações sobre o belo e o sublime*, escrito pelo autor antes das três críticas, em seu período de juventude, chamado de pré-crítico; importante, também, é o volume que traz as duas introduções que o autor escreveu para a *Crítica do Juízo*. Citamos no texto os *Prolegômenos a toda metafísica*

futura, livro que foi traduzido para o português pela coleção *Os pensadores* e pelas edições 70 de Portugal. Aqui utilizamos a tradução mais recente, de José Oscar de Almeida Marques para a Estação Liberdade; utilizamos também o texto *Fundamentação da metafísica dos costumes* na edição portuguesa, mas há disponíveis outras traduções, como a de *Os pensadores*. Outro texto comentado foi o pequeno artigo “Resposta à pergunta: o que é Esclarecimento?”, publicado pela Vozes em tradução de Floriano Sousa Fernandes. As edições mais antigas tinham a vantagem de serem bilíngues. Desse opúsculo, também existem traduções mais recentes.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papirus, 1993.

KANT, Immanuel. *Duas introduções à Crítica do Juízo*. Tradução e organização de Ricardo Terra e outros. São Paulo: Iluminuras, 1995.

KANT, Immanuel. *Prolegômenos a qualquer metafísica que possa apresentar-se como ciência*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2007.

KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: o que é Esclarecimento?”. In: *Textos seletos*. Tradução de Raimundo Vier e Floriano de Sousa Fernandes. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

Bibliografia

ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 2. ed. Campinas: Papyrus; Unicamp, 2013.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DANTO, Arthur. *Andy Warhol*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução de Domingos Demasi. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A filosofia crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, s/d.

DELEUZE, Gilles. *La philosophie critique de Kant (Doctrine des facultés)*. Paris: PUF, 1971.

DUVE, Thierry de. Kant (d') après Duchamp. In: DUVE, Thierry de. *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*. Paris: Minuit, 1998.

DUVE, Thierry de. A arte diante do mal radical. Tradução de Juliana Moreira. *Revista Ars*, São Paulo, v. 7, n 13, 2009.

FABRIS, Annateresa; ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. *Bibliografia comentada – arte moderna*. São Paulo: Experimento, 2001.

GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. Tradução de Otacílio Nunes. In: *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GREENBERG, Clement. A pintura modernista. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução de Luís Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARRISON, Chares; WOOD, Paul; GALGER, Jason (org.). *Art in theory 1648-1871: an anthology of changing ideas*. Malden, MA: Blackwell Publ., 2003.

HUGO, Victor. *Prefácio a Cromwell*. Do sublime e do grotesco. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Ginzburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano: contribuição para a análise dos elementos picturais*. Tradução de José Eduardo Rodil. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

LYOTARD, Jean-François. Resposta à questão: o que é o pós-moderno?. Tradução de Otilia Fiori Arantes. *Arte em Revista*, CEAC – Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, n. 7, 1983.

LYOTARD, Jean-François. *Lições Sobre a Analítica do Sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesari e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1990.

MOLINA, Camila. Marcados para viver nas fotos de Claudia Andujar. *O Estado de São Paulo*, 4 set 2009. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,marcados-para-viver-nas-fotos-de-claudia-andujar,429311>. Acesso em: jan. 2018.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp, ou O Castelo da Pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PERRY, Gill *et al.* *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. Tradução de Octacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (Coleção *Arte moderna – práticas e debates*).

READ, Hebert. *As origens da forma na arte*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Julgar sem preceptiva, julgar pelo universal, glosas modernistas a Kant. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 33, n. 2, p. 95-112, 2010.

SCHELLING, Friedrich von. *Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (*Os pensadores*).

SCHELLING, Friedrich von. *Filosofia da Arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

Juízos estéticos: Kant e a arte moderna

SCHILLER, Friedrich von. *Carta para a educação estética do homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHILLER, Friedrich von. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a Poesia e outros fragmentos*. Tradução de Victor-Pierre Stirnmann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história na filosofia em Schlegel*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1998.

SUZUKI, Márcio. Camões em alemão. *Folha de São Paulo*, 21 maio 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

TOLLE, Oliver. *O nascimento da estética no século XVIII*. São Paulo: Clandestina, 2015.

VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Notas e tradução de Luiz C. Marques Filho. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

Este livro foi composto em UnB Pro e Liberation Serif,
e impresso no sistema *offset*, sobre papel *offset* 75g/m²,
com capa em papel-cartão supremo 250 g/m².

Juízos estéticos: Kant e a arte moderna

Este livro busca pensar os juízos estéticos da *terceira Crítica* de Kant em relação aos discursos sobre a arte moderna. De maneira didática, o texto relaciona tais juízos à utopia da modernidade e às suas consequências (e críticas) contemporâneas, por meio de uma apresentação geral do pensamento kantiano, de sua fase pré-crítica às três *Críticas* – a do entendimento, da razão prática e, finalmente, a do juízo. Não se trata, porém, de uma análise pormenorizada do pensamento de Kant propriamente, mas da exposição de várias *interpretações* que este recebeu ao inaugurar um outro espaço para a Estética, principalmente no que se refere à arena comunitária pública – o museu, por exemplo – na qual se agenciam os juízos. Esse novo espaço comunitário faz da arte meio de reflexão. E é essa característica aberta às potencialidades judicativas, polêmicas, que torna possível uma arte ao mesmo tempo universal e sem regras fixas. Mais do que pensar a arte como “livre jogo”, ou como “bela” e como “finalidade sem fim”, pontos nodais da *Crítica* de Kant, sem dúvida, interessa-nos investigar a perspectiva autorreflexiva que os juízos estéticos permitem. A interpretação do objeto-arte moderno não seria, em última instância, o exercício comunitário de um juízo de reflexão compartilhado?



EDITORA



UnB

ISBN 978-85-230-0969-4



9 788523 009694