

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP**

**INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA**

**Programa de Pós-Graduação em Filosofia**

**THIERRY DE DUVE E O JUÍZO ESTÉTICO MODERNO: uma análise dos  
ready-mades pelo juízo estético kantiano**

Maria Carolina de Oliveira Pienegonda

OURO PRETO  
2018

|

**Maria Carolina de Oliveira Pienegonda**

**THIERRY DE DUVE E O JUÍZO ESTÉTICO MODERNO: uma análise dos  
ready-mades pelo juízo estético kantiano**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e  
Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito  
parcial para obtenção do título de mestre em filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Prof. Dra. Rachel Costa

OURO PRETO  
2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

P614t

Pienegonda, Maria Carolina de Oliveira.

Thierry de Duve e o juízo estético moderno [manuscrito]: uma análise dos ready-mades pelo juízo estético kantiano / Maria Carolina de Oliveira Pienegonda. - 2018.

100f.: il.: color.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. MSc<sup>a</sup>. Rachel Cecília de Oliveira Costa.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia. Programa de Pós-Graduação em Estética e Filosofia da Arte.

Área de Concentração: Filosofia.

1. Kant, Immanuel, 1724-1804. 2. Duchamp, Marcel, 1887-1968. 3. Duve, Thierry de, 1944-. 4. Juízo (Estética). 5. Arte moderna. I. Costa, Rachel Cecília de Oliveira . II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

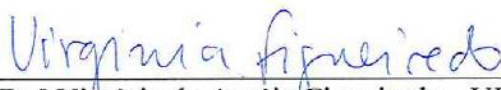
CDU: 111.852(043.2)

**Universidade Federal de Ouro Preto  
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura  
Mestrado em Estética e Filosofia da arte**

Dissertação intitulada **"THIERRY DE DUVE E O JUÍZO ESTÉTICO MODERNO: uma análise dos ready-mades pelo juízo estético kantiano"** de autoria da mestranda **Maria Carolina de Oliveira Pienegonda**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rachel Cecília de Oliveira Costa (UFOP/UEMG) - Orientadora



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Virgínia de Araújo Figueiredo - UFMG



Prof. Dr. Bruno Almeida Guimarães - UFOP

Ouro Preto, 20 de abril de 2018.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto e ao Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte pela formação e pelo apoio à minha pesquisa. À CAPES por conceder o fomento à pesquisa. À Claudinéia Guimarães pelo auxílio e apoio que tornou possível essa pesquisa.

Aos membros da banca Virgínia Figueiredo e Bruno Guimarães por aceitarem o convite e por toda sabedoria derramada que me permitiu aprimorar o texto.

À minha orientadora Rachel Costa pela confiança e ensinamentos, e pelo apoio incondicional, mesmo quando eu me encontrava desalentada.

Aos meus amigos, todos eles, por me apoiarem e me estimularem, pelas boas energias, e pelo carinho, especialmente à Larissa Rezino, Jean Lúcio, Camila Vieira, Karine Vígolo, Victor Silveira, Franciele Laura, Ana Paula Clemente, Felipe Tôrres, Gláucia Venâncio, Viviane Barcellos e Larissa Oliveira, os quais estiveram sempre presentes, e me ensinaram o verdadeiro valor da amizade. À Thaiz Cantasini que me ensinou o verdadeiro significado de sororidade, além de toda inspiração e admiração proporcionadas. Às Ninfeias, todas elas, por me inspirarem e me incentivarem na luta diária, e me ajudarem a ressignificar experiências a fim de persistir nos esforços.

Ao meu irmão, que mesmo distante, sempre confiou neste trabalho e também à Rose, mãe de meu irmão.

Ao Estado de Minas Gerais, por ser lindo e ter me recebido de braços abertos.

## DEDICATÓRIA

*Aos meus amados filhos, Camila e João, por existirem,  
Aos meus sempre lembrados pais,  
À todas as tias e avós naturais ou adotivas,  
e, pelo presente, algumas desencarnadas, que me ensinaram algo,  
E às entidades que me acompanham e me iluminam, com muito carinho.*

## RESUMO

O presente trabalho tem como escopo analisar os postulados do teórico da arte Thierry De Duve quanto às afirmações de uma possível relação entre juízos estéticos kantianos e juízos estéticos modernos, estes, proferidos após a análise dos *ready-mades* de Duchamp, mais precisamente tendo em vista as manifestações artísticas da década de 60, as quais reclamam sua herança. Há alguma forma de reestabelecer os juízos kantianos na contemporaneidade frente à multiplicidade e fecundidade de trabalhos artísticos dessa nova arte? Quais dificuldades e implicações a arte contemporânea abarca para a ou atualização desses juízos?

**Palavras-chave:** [Kant] [sensus communis] [Duchamp] [juízos estéticos] [juízos modernos] [Thierry De Duve] [Arte Contemporânea] [Crítica de Arte].

## ABSTRACT

This dissertation has as its scope of analysis the principles of the arts scholar Thierry De Duve regarding his statements of a possible relation between kantian and modern aesthetic judgments, which were pronounced after Duchamp's ready-mades during the 1960s, when new artistical manifestations reclaim his heritage. Would have kantian judgments any way of being reestablished or updated bearing in mind the multiplicity and fruitfulness of artistical works of this new art? Which hardships and implications contemporary art cover for the reutilisation of such judgments?

**Keywords:** [Kant] [sensus communis] [Duchamp] [aesthetic judgments] [modern judgements] [Thierry De Duve] [Contemporary Art] [Arts Critique].



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1. DE DUVE E DUCHAMP.....</b>	<b>21</b>
I.....	25
II.....	31
III.....	43
<b>2. DE DUVE E OS PRINCÍPIOS ESTÉTICOS KANTIANOS.....</b>	<b>49</b>
I.....	53
II.....	58
III.....	66
<b>3. DE DUVE E O JUÍZO ESTÉTICO MODERNO .....</b>	<b>68</b>
I.....	76
II.....	78
III.....	81
IV .....	88
V .....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

Thierry De Duve começa seu livro *“Kant after Duchamp”* com a jornada de um Extraterrestre, o qual se interroga sobre o significado do termo “arte” e faz uma pesquisa por entre as mais conhecidas correntes teóricas (tanto da Antropologia, quanto da História da arte, Filosofia, etc), a fim de entender o que, e como um objeto vem a ser chamado de arte. Reúne um “corpus”, bastante heterogêneo, com várias obras, que abrange desde os primeiros objetos a serem chamados de arte, até os mais recentes. O ET etnologista encontra-se inquieto, pois, neste corpus, à medida que vai avançando para as produções do século XX, o período chamado de arte contemporânea, os objetos chamados de “arte” demonstram cada vez menos uma tendência quanto à sua forma e suporte.

Na exposição da Associação dos Artistas Independentes de Nova York em 1917 (na qual o *ready-made* foi inscrito), tanto o observador comum, quanto o crítico especializado em Arte caíram na mesma armadilha. Não sabiam o que fazer com aquele novo objeto. Eles ainda não estavam preparados para se questionarem acerca da essência da arte, diante de cada objeto novo. O livro de De Duve que estamos seguindo nesta Dissertação tem uma tese principal que consiste em, justamente, apropriar-se da importante contribuição de Kant, na primeira parte de seu livro, a Crítica da Faculdade do Juízo, que é a “Analítica do belo”, na qual o filósofo afirma que o juízo estético é uma reflexão que tem que ocorrer a cada vez que um objeto se põe à frente de um observador ou espectador. Ora, a citada “Analítica” versa sobre a beleza e muito pouco sobre a arte. É o autor belga que nos serve aqui de guia que propõe uma mudança ou uma analogia desse juízo estético kantiano. Com outras palavras: ele nos estimula a estabelecer uma analogia ou mudança da afirmação “Isto é belo” por uma pergunta ou interrogação “Isto é arte”? Essa leitura generosa que De Duve faz da terceira Crítica de Kant visa atualizá-la, torna-la um instrumento eficiente da crítica da arte contemporânea.

De Duve destina uma parte considerável de seu texto a fim de contextualizar o cenário da passagem de paradigmas entre o modernismo e a arte contemporânea, a fim de defender seu ponto em ter eleito Duchamp o responsável por uma guinada estética nesse período, e o *ready-made* como ponto crucial na reflexão desta ruptura.

Defende que o “gesto” de Duchamp reflete questões novas para além das questões suscitadas pela vanguarda até então. O ato ao qual o autor se refere, é introduzir um objeto do cotidiano, provindo de uma linha de produção de fábrica, ao contexto museológico, e chamá-lo de arte.

Segundo De Duve, desde a Revolução Industrial, as novas relações de consumo, produção e mercado, influenciavam a arte. O autor usa dois exemplos principais em seu texto: a fabricação de imagens e de tinta. Em uma era em que a fotografia reproduz imagens de forma mais barata e fidedigna e a tinta vem pronta dentro de um tubo, tudo culmina para que gradativamente o trabalho do pintor se torne obsoleto, e este perca sua função social. O ato de fazer qualquer objeto com as mãos, em um mundo em que tudo já podia ser comprado pronto, é segundo Duchamp, uma escolha saudosista, uma “masturbação olfativa”<sup>1</sup>.

Enquanto as vanguardas propunham maneiras de representação que se distanciassem da figuração, apresentando imagens cada vez mais abstratas e abstendo-se da forma em prol da cor, para De Duve, nenhuma tarefa da vanguarda logrou mais êxito, no que concerne à abstração, do que os *ready-mades* de Duchamp. Estes, não libertavam apenas o pintor da forma, mas também, libertava o artista do suporte. Com seu ato, Duchamp libertou a pintura do próprio ato de pintar, e a arte em geral do próprio ato do fazer. O *ready-made* é descrito por Thierry como “uma obra de arte que o artista não fez com suas próprias mãos, mas se contentou em escolher, assinar e nomear”.

Diante de um *ready-made*, ainda que se possa emitir um julgamento estético clássico, aquele concernente ao belo, este julgamento não o torna arte, pois apenas é referente a seu design, outro tipo de julgamento é então requisitado nessas circunstâncias. Esses objetos entraram para a história da arte, segundo o autor, de outra forma, com uma frase de batismo ou “rebatismo”, com a frase “isto é arte”.

Por conseguinte, o autor defende que a frase “isto é arte” muitas vezes foi interpretada na história da arte erroneamente, ou como uma constatação conceitual, como no caso dos defensores da arte conceitual, ou como um julgamento atributivo,

---

<sup>1</sup> Termo usado por Duchamp a fim de se referir ao uso do solvente Terebentina nas pinturas a óleo.

como se “isto é arte” fosse análogo a, seguindo o exemplo disposto por De Duve, em seu texto, “isto é uma cadeira”. Esse erro se deve à forma predicativa dessa frase.

A frase “isto é arte” tem a estrutura de uma constatação, no entanto, não há definição prévia de arte que comporte uma pá de neve por exemplo e essa forma predicativa faz parecer que arte é um conceito. Embora a estrutura predicativa da frase leve a crer que esta esteja se referindo a algo objetivo, é algo subjetivo que esta invoca. É sobre esse subjetivo, esse sentimento que a analogia de De Duve entre Kant e Duchamp repousa.

Para De Duve, essa frase é, no fundo, um imperativo, um prescritivo que assume a aparência gramatical de um descritivo. De forma que contribui para o aspecto objetivo da frase “isto é arte” a ponto que ao exclamar tal oração, o sujeito pretensamente pede a concordância de todos, como se ela fosse objetiva, isso quer dizer: “você deveria concordar comigo” ou “apelo para o consenso de todos”, ou seja, De Duve defende a relação desta exclamação com o princípio do *sensus communis* kantiano.

Para o autor, a palavra arte, não é um conceito de um objeto, não há como deduzir dela uma série de propriedades que a compreendem analiticamente, como é o caso da palavra cadeira.

Com isso, ao lembrar do ET supramencionado, a resposta por sua busca, está em sua própria coleção. Arte é o que foi apontado como arte, e De Duve, para exemplificar sua posição, dá o exemplo dos dêiticos, ou seja, apontamentos em que a interpretação pode variar dependendo do contexto. Afirma que a palavra arte, assim como a palavra isso, na frase “isso é arte”, também é um dêitico, porém, menos evidente, “mas de um gênero particular, é um designador rígido, um nome próprio” ou seja, “um nome que não pode absolutamente definir, mas somente seus referentes podem ser apontados”. Esse nome próprio, como defende De Duve, é batizado após a escolha que comporá cada coleção, a palavra “arte”, portanto, não é um conceito, mas uma “coleção de exemplos – diferentes para cada um” à medida que cada ser humano estabelece sua própria coleção. Portanto, a palavra “arte” se assemelha a um conceito, “embora se refira a tudo o que se encontra na coleção, em si mesma ela não a mostra”.

Enquanto para Kant, o julgamento estético clássico repousava no sentimento de prazer/desprazer, De Duve explica que na frase “isto é arte”, remete-se a uma “escolha binária” que condiz com um sentimento de “ter, ou não, a ver com a arte”. Esta escolha varia a cada indivíduo, conforme gosto, inclinações e “grau de cultura”<sup>2</sup>.

O juízo da arte não é relativo ao teor do sentimento em questão, mas autoriza qualquer sentimento, até mesmo o “desgostoso e o ridículo” apesar do que foi dito por Kant acerca destes dois sentimentos, os quais não participariam do juízo estético clássico, De Duve afirma: “Como que por acaso, são precisamente esses dois sentimentos os invocados na maioria das vezes para motivar o julgamento “isto não é arte” acerca da arte moderna”.

A arte moderna tem a estrutura de uma denegação, boa parte dos trabalhos considerados arte e que correspondem a esse período já estiveram diante do julgamento “não é arte”. A princípio essa denegação, segundo o autor, se evidencia já ao se pronunciar a “não-arte”, visto que “já é uma maneira de autorizar o objeto em questão como candidato à arte”. Algum sentimento diante desse objeto faz o sujeito entrar em contradição, algo o impressiona e o faz refletir: “Não se falaria de um mictório como sendo não-arte ou anti-arte se não se sentisse violentamente que existe ao menos alguém que compreende que se trata de arte”.

É na arte moderna e através de todos esses sentimentos agora autorizados no julgamento estético que se dá a passagem do sistema das belas artes para o sistema da arte em geral, a modernidade é a época, para De Duve, que alguém pode ser artista sem ser necessariamente pintor, escritor, músico, e etc. A modernidade é a época em que as convenções artísticas são abandonadas.

Para o autor, uma convenção tem “duas faces”, uma regra e um pacto. O pacto estabelecido em uma convenção artística, é um pacto estabelecido entre artista e público, enquanto as regras se referem aos aspectos estéticos-técnicos de uma obra, o pacto concerne a seu aspecto social.

Para De Duve, o cerne da questão é que a modernidade em arte começa quando não se sabe mais identificar (e nem se faz mais necessário identificar) quem

---

<sup>2</sup> O autor não discorre em seu texto sobre seu conceito de “grau de cultura”.

são as partes do pacto, “quando a arte se endereça a todos e a qualquer um”, ou quando qualquer um pode ser artista, como no exemplo das reivindicações de certas manifestações artísticas dos anos 60.

Pensar o julgamento estético moderno a partir da substituição dos termos belo por arte como De Duve propõe, é uma consequência direta da quebra de pacto entre artista e público, quando estes papéis deixam de ser definidos. A necessidade de quebrar o pacto fez o julgamento estético incidir sobre o próprio pacto, de forma que se perde progressivamente a crença de que o artista apresenta realmente um objeto de arte. Assim se passa o julgamento estético de isso é belo para isso é arte, dando espaço para o julgamento estético moderno. De Duve parte da premissa que o julgamento de arte é um julgamento estético, à semelhança do juízo estético descrito por Kant. O julgamento estético não é um julgamento de conhecimento, mas um julgamento que se baseia em sentimento, portanto subjetivo.

O ponto de partida de De Duve dentro da estética Kantiana, é a Antinomia do gosto, pois esta encontra-se no centro da dialética do juízo estético. Esta dá-se da seguinte forma: Tese: o gosto não se funda em conceitos pois se não, estaria aberto a disputas. Antítese: o gosto funda-se em conceitos, pois se não, não teria como argumentar. De Duve ainda explica que, na leitura da Crítica da Faculdade do Juízo, o que Kant afirma sobre a arte não entraria na discussão. A atitude lógica consiste em substituir para o autor a palavra belo por arte “onde quer que esta apareça no texto”.

Apesar de o autor afirmar que “isso é arte” é um julgamento estético, “isso é arte” não pode significar isso é belo, “em todas as demais situações, “arte” substitui “belo”. Nesta releitura de Kant, a afirmação “isto é arte”, apesar de não versar sobre gosto, se mantém enquanto julgamento estético.

O julgamento de gosto é subjetivo, portanto não é relativo apenas à representação do objeto, mas ao sujeito e seu sentimento de prazer. Portanto, isto é belo, é convencionalizado como o julgamento estético clássico. Para Thierry, o *ready-made* desvela a passagem do julgamento estético clássico ao moderno, assim, ao afirmar que uma pá de neve é bonita ou feia não se emite um julgamento quanto a sua natureza artística (isto é arte), mas mantém um julgamento clássico, e, como dito anteriormente, não é esse o tipo de julgamento que interessa à modernidade. Sobre esse julgamento que ocasionalmente poderia ser dirigido ao *ready-made*, Duchamp afirmava a “indiferença visual” a fim de afastar qualquer ligação com a estética

clássica. Seus *ready-mades* eram objetos cotidianos, e com isso, “removida a qualidade estética, chamá-los de arte era parte da questão”.

De Duve recorre a Kant e afirma que gosto é uma faculdade de todo ser humano, o qual reivindicaria a universalidade de cada juízo estético, e essa reivindicação se dá através de sentimento. O sentimento comum, ou senso comum é a faculdade de “pressupor universalmente em todo homem essas condições subjetivas do julgamento que encontramos em nós mesmos”.

As questões do ato de Duchamp extrapolam para além do suporte. Quando Duchamp “pesca” um objeto e coloca-o no museu, o papel do observador e do artista se confundem, segundo De Duve: “O *ready-made*, também apaga toda diferença entre fazer e julgar arte”.

As observações de De Duve acerca do gênio kantiano, a faculdade de produzir arte, concluem que o mesmo sentimento é usado para fazer e julgar arte. A partir disto, o que foi suscitado, é que, na modernidade, configurou-se uma coincidência entre Estética e arte, “Kant obviamente não poderia prever essa perfeita coincidência entre estética e arte”.

No texto kantiano, para o belo necessita-se gosto e para as belas artes necessita-se gênio. Como o texto em questão trata da passagem do sistema das belas artes em Kant para o sistema da arte em geral na modernidade, deduz-se que, com o *ready-made*, avaliar e produzir arte são a mesma coisa, gosto e gênio se fundem na mesma faculdade, a qual De Duve chama de: criatividade.

De Duve escolhe as afirmações de Clemente Greenberg, famoso crítico de arte norte-americano, e de Joseph Kosuth, um dos mais expoentes artistas da arte conceitual, a fim de justificar sua antinomia e seu juízo da arte, a qual é formada por De Duve a partir da “mútua excomunhão do formalismo de Greenberg e do conceitualismo de Kosuth”.

Greenberg, defende que a sobreposição estética mais arte é o gosto. Assim, a experiência artística também pode ser sentida, e quando não há julgamento de valor estético, nenhum veredito de gosto estará presente, seguindo a mesma operação, a arte também estaria ausente.

Já para Kosuth o ato de Duchamp revela a separação entre estética e arte, o que lhe ajudou a estabelecer sua teoria, enquanto configurava sua própria arte. Arte, para este artista, é conceito.

Em qualquer das posições, De Duve afirma que os trabalhos de arte ficariam “reféns de uma ideologia”, e não mais sujeitos a serem avaliados por seus “próprios méritos”. Para o autor, a única solução é apelar para Kant, a fim de operar o “isto é arte” a partir de um julgamento estético, porém diferente da proposta de Greenberg a qual não propunha atualização no juízo kantiano. A antinomia para De Duve, em questão é a de Kant sobre o gosto, “reescrita como a antinomia da arte”, que ficaria: “Tese: a afirmação “isto é arte” não se baseia em conceitos Antítese: A afirmação “isto é arte” baseia-se em conceitos. Em que pese, “naturalmente o formalismo sustenta a tese e o conceitualismo a antítese.

O autor recorre à resolução Kantiana da antinomia do gosto de forma que “Na tese dever-se-ia dizer: o julgamento de gosto não se baseia em conceitos determinados; na antítese, porém: o juízo de gosto, contudo, funda-se sobre o conceito, conquanto indeterminado. Portanto, não haveria entre eles nenhum conflito. De Duve afirma: “A resposta teórica que acredito pode dar a essa antinomia é traduzir a tese por “a arte não é um conceito, um nome próprio” e a antítese por “a arte é um conceito, é a ideia de arte como nome próprio”, de forma que liberaria a arte do aporte de conceito, e também da obrigação de contingente experiência estética dentro da história formalista do gosto.

A saída de De Duve foi oferecer uma nova interpretação do *sensus communis* após Duchamp, e substituir o termo “ideias estéticas”, as quais constituem faculdade inerente ao gênio, por “ideias artísticas”, de forma que seria lido como: “toda mulher, todo homem educado ou não, qualquer que seja sua cultura, língua, raça, classe social, possui Ideias estéticas, que são ou podem ser, pelas mesmas razões, Ideias artísticas.

De Duve elabora uma exposição histórica com base em seu argumento para localizar o momento que essa faculdade de ideias estéticas ou artísticas foi concedida ao homem e mulher comum, primeiramente como o “amador” ou leigo passa a julgar arte dentro do “julgamento estético institucionalizado” desde os salões do final do século XVII, citando também o “Salon des Refusés”, ao que de alguma forma acabou culminando no Richard Mutt case – “A Fonte”..



A mesma tendência segue a faculdade do gênio, sobre a qual De Duve explica historicamente que parte da exclusividade de um dom natural à loucura, para desembocar finalmente em uma “psicopatologia cotidiana”, ou seja, uma faculdade comum do indivíduo moderno.

De Duve afirma que “criatividade” é uma faculdade quantificável, ou seja, “aumenta com o progresso cultural e é deduzida pelo fato de que “todos já são considerados artistas”, este é o requisito da operação “*ready-made* = arte”. Porém a afirmação “todos são artistas”, não partira de Duchamp, mas surgiu no auge do “*Flower power*”, a partir de uma releitura de Duchamp por Jack Burnham, Joseph Beuys, Fluxus, dentre outros.

A partir da leitura de De Duve não é possível provar que o sentimento em questão é mesmo o *sensus communis* kantiano<sup>3</sup>, dados os vários requisitos que Kant coloca em seu texto acerca do juízo de gosto, que o juízo da arte não preenche.

Quando De Duve refere-se a natureza do juízo da arte como sendo um paradigma binário, no qual, os sentimentos em questão são relativos a ideia que algo possa ter ou não a ver com arte, “nada diz sobre a natureza do sentimento em questão e autoriza, no fundo, qualquer sentimento, a todos os sentimentos envolvidos no amor à arte, inclusive o desgosto e o ridículo”, abre vistas a um julgamento para além do juízo de gosto puro.

O autor assume então a posição, que, para avançar no juízo estético da modernidade, algo para além dos sentimentos kantianos deve ser invocado. O prazer e o desprazer deixam de ser suficientes diante das novas demandas desses novos tempos. De Duve indica em seu texto duas saídas para avaliar o gosto e a arte quanto a não exclusividade e à universalidade, a saída histórica e a saída pela psicanálise. A saída psicanalítica comporta mais de um sentimento no mesmo juízo, sentidos ao mesmo tempo, como prazer e pesar, no entanto, De Duve não discorre muito sobre o assunto, deixando o leitor com certa expectativa de uma dissolução da questão, expectativa esta que não tem um desfecho em seus textos.

---

<sup>3</sup> Assim como não é possível provar a partir da leitura de Kant que o *sensus communis* de fato exista.

No entanto, De Duve, ao recorrer à instância histórica remete à partilha em sociedade, e portanto, a hipótese levantada, é que o juízo estético moderno não se trata apenas do gosto puro, mas remete à passagem ou transição do juízo de gosto puro ao juízo de gosto empírico. Esse contrato originário “ditado pela própria humanidade” é verificado através da História da arte, o que entrou para essa história é da ordem do gosto empírico, e o que ainda está sendo julgado, da ordem do gosto puro. É à jurisprudência da história da arte, portanto, que o teórico apela.

Porém diante de um objeto novo, o julgamento se dá por sentimento. Este sentimento pode atingir várias formas, e o que suscita na verdade, é uma comparação, compara-se esse sentimento diante de um novo objeto de acordo com os sentimentos suscitados anteriormente pelos objetos que já temos em nossa “coleção pessoal”, os quais consideramos arte.

Há de se concordar com De Duve, que, esses objetos, chamaram a atenção para o problema específico deste sentimento suscitado, e que este sentimento aparece em qualquer ser humano, ou seja, não há de se acreditar ser obrigatório um vasto conhecimento de história da arte para sentir algo diante de um objeto artístico, ao risco de estar sob “anestesia” diante da arte. Este sentimento, para o autor, como já foi dito, surge por comparação, “o que comparo é um objeto que tenho diante dos olhos com algo que chamo de minha coleção pessoal, mas que não tenho diante de mim”, pois, segundo De Duve, todos, independentemente de “grau de cultura”, têm uma coleção pessoal, e é em relação a essa, que se formam os sentimentos e conceitos pessoais, e a única possibilidade plausível, de considerar a arte atual, como uma arte com vistas à liberdade judicante.

Portanto, o juízo moderno proposto por De Duve, ou juízo da arte, o qual foi inspirado no juízo de gosto kantiano, encontra sua validade, segundo o autor, diante do fato que seria um ato deveras gratuito dispensar a arte contemporânea um juízo puramente lógico e baseado em um vasto conhecimento prévio sobre história da arte. Ao levar em consideração a teoria de De Duve, conclui-se que apesar das implicações teóricas dessa nova arte, todo ser humano independente do “grau de cultura”, é capaz de emitir um julgamento diante dessa, com base não em conhecimento, mas no sentimento diante de uma nova obra em comparação aos sentimentos que já teve diante de demais obras de arte que figuram em sua experiência pessoal, independentemente do número de obras que conhece, de sua formação, de que

região veio, ou de qualquer outro fator que o difere de um crítico de arte especializado, “convicção não é a base para julgamentos, mas um resultado reflexivo do julgamento”. Julgar arte ainda pode e deve ser um ato democrático, e, portanto, um ato político.



**Figura 1:** Duchamp e seu *ready-made*: “Roda de bicicleta de 1913”<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Consultado em: <https://caderninhodeideias.wordpress.com/2011/11/21/criaturas-incriveis-e-cinetismo/> na data de 27/03/2018.

## 1. DE DUVE E DUCHAMP

*“(...) não é mais a obra que apresenta os traços característicos da arte, é a reflexão a seu respeito que pode ser considerada estética” 5*

*\_Anne Cauquelin*

De Duve, partindo do pressuposto que na arte contemporânea, a cada obra depara-se com a questão: “isto é arte?”, dado que, ao exemplo de Duchamp, na contemporaneidade qualquer objeto tirado de seu lugar comum, pode assumir o papel de arte neste contexto, investiga o que leva um julgamento diferir a arte dos demais objetos cotidianos. Propõe um julgamento que se assemelha ao julgamento estético clássico que pergunta “o que é belo”, mas desta vez substitui a palavra “belo” pela palavra “arte”.

Thierry De Duve escreve no primeiro capítulo de seu livro *“Kant after Duchamp”*, intitulado *“Art was a proper name”*, sobre a jornada de um Extra Terrestre, que ao observar o comportamento humano, principalmente em relação aos objetos aos quais foram atribuídos o nome “arte”, este “ET” se interroga sobre o significado deste termo, faz uma pesquisa por entre as mais conhecidas correntes teóricas (tanto da Antropologia, quanto da História da arte, e Filosofia, etc), a fim de entender o que, e como um objeto vem a ser chamado de arte, reúne um “corpus”, bastante heterogêneo, que abrange desde os primeiros objetos a serem chamados de arte, até os mais recentes, e dada heterogeneidade do mesmo, lê as teorias mais difundidas entre os humanos, como o Estruturalismo, Funcionalismo, dentre demais correntes, de modo que esse ET chega a conclusão: “a arte é um negócio autônomo que tem fundação em si mesma, dá nome a si mesma, e procura justificação em si mesma”<sup>6</sup>

O ET etnólogo de De Duve encontra-se inquieto, pois, neste corpus, à medida que vai avançando para as produções do século XX, os objetos chamados de “arte”

---

5 CAUQUELIN, Anne. Teorias da arte. Trad. Rejane Janowitz, São Paulo: Ed Martins Fontes, 2005, p.76

6 Livro: DE DUVE, T. **Kant after Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 1996, 1º capítulo, Tradução livre. Pg 23.

menos demonstram uma tendência quanto à sua forma, e ligam-se mais ao acaso (onde nada mais é arte, e tudo pode ser arte, não há uma determinação prévia a esse respeito) e a liberdade (onde a arte pode assumir a forma que quiser). Mais precisamente às obras do período que os humanos costumam chamar de arte contemporânea.

Como exemplo de seu corpus, você escolhe um trabalho que chame de arte, “o urinol” de Duchamp. O urinol de Duchamp manifesta a magia da palavra arte. Isto é um emblema de uma teoria da arte – como- instituição – performativa”. Ele remete a todas as teorias da arte, assim como vai contra todas elas. Ele não tem nada a ver com qualquer coisa chamada de arte, e nada o distingue de qualquer outro urinol comum, exceto seu nome, arte”... O que há de comum entre todos os trabalhos chamados de arte no Planeta Terra? Todos são chamados de arte por humanos. Se você não se sente “insultado” com a questão levantada por este urinol, ou você é um idealista cego, ou um cínico “incorrigível”. Se você se sente atraído pela ironia deste urinol, se o humor corrosivo deste “comeu embora” sua confiança no racionalismo lógico, e a autonomia deste enquanto arte parece para você nada além de um ato de fé, sua teoria mostra então que arte é um sistema de crenças. A autonomia da arte tem sido tornada a caricatura dela mesma. Tudo leva a uma definição institucional que gira em torno de círculos<sup>7</sup>

Mas o ET deduviano não se contenta com a definição institucional, se questiona sobre a autonomia de cada escolha de cada ser, e por ocasião, observa uma maior variação de produções heterogêneas no período convencionado a ser chamado pelos humanos de arte contemporânea. Porém os humanos criaram várias teorias acerca de onde se inicia esse período, principalmente em contraposição ao período anterior. De Duve destina uma parte considerável de seu texto a fim de contextualizar o cenário da passagem de paradigmas, situando as contribuições dos demais artistas, mas principalmente defendendo os atos de Duchamp em meio a esse cenário. Seu texto consiste em defender seu ponto, em ter eleito este artista o responsável por uma guinada estética da vanguarda para a arte contemporânea.

\*\*\*

---

7 Idem, ibidem.

É difícil precisar onde e quando necessariamente o moderno se dissolve<sup>8</sup>. Quando a arte contemporânea se insurge contra a arte moderna, é difícil afirmar se constituía uma ruptura ou uma continuidade, poderia constituir apenas uma continuidade ou mais uma inovação, já que a arte moderna abrangia um percurso de inovações estilísticas. Contudo, segundo De Duve, em seu terceiro capítulo do livro, intitulado “O *ready-made* e o tubo de tinta”, a arte contemporânea apresenta claramente uma subversão daquele sistema<sup>9</sup>. De Duve situa o *ready-made* em relação aos movimentos de vanguarda que ocorriam paralelamente ao seu contexto.

O *ready-made* é o ponto crucial para a reflexão de De Duve sobre a ruptura da arte contemporânea em detrimento da arte moderna, de forma que este autor, defende que este “gesto” de Duchamp, reflete questões novas para além das questões suscitadas pela vanguarda até então, sobre isso, segundo o autor Jacques Leenhardt, em seu texto: “Duchamp, Crítica da Razão Visual”<sup>10</sup>,

Exposto no museu, apresentado “como” uma obra de arte, o *ready-made* oferecia a seus expectadores um novo mistério, não mais aquele de uma alma rica expressando-se na matéria dominada pelo gesto de sua mão, mas um mistério resultante da presença, dentro de um espaço escolhido da galeria ou do museu, de um objeto que todo mundo conhece, e que talvez já tenha utilizado: um objeto industrial. Acreditávamos na época, e alguns ainda acreditam, que se tratava de uma piada, bem ao gosto das provocações de Duchamp. Isto é até bem provável. Mas devemos constatar ao menos que esta farsa \_ se é que se trata de uma \_ entrou desde então na nossa cultura como um dos gestos mais significativos deste século. E não estarei ofendendo Duchamp se pensar que ele próprio não fora logo consciente disso. <sup>11</sup>

Sobre o que foi dito acima, o próprio De Duve se questiona: “foi uma piada ou um teste? Ou os dois? Piadas e testes certamente abundam na história da arte moderna”<sup>12</sup>. Dentre tantas vanguardas diferentes na arte moderna, dispondo de

---

8 (“Portanto entre a época de Delacroix \_ se atribuirmos um início à modernidade, como sugere De Duve). Em seus textos, De Duve revela sua dúvida acerca do início da modernidade: podem ser muitos.

9 Apesar de discorrer em seus textos sobre a crença do paradigma moderno/pós moderno, assunto do qual não adentraremos a fim de não desviarmos da questão central tornando o texto mais prolixo.

10 LEENHARDT, Jacques. *Duchamp, Crítica da Razão Visual*. In: Artepensamento, Org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pg 330-350, tradução de Renata bernardes Proença. Pg 340

11 Idem, ibidem.

12 Kant after Duchamp, p 91, tradução livre.

piadas e testes, por que triunfou a de Duchamp? O ato ao qual o autor se refere, é introduzir um objeto do cotidiano, provindo de uma linha de produção de fábrica, no contexto museológico, e chama-lo de arte.

Segundo De Duve, o *ready-made* liberta o artista do fazer, assim como do suporte “tela”. Observa-se que o exemplo da pintura foi o precursor nas artes<sup>13</sup>, porém todas as artes, em geral, seguiram a mesma tendência à abstração de seus suportes e demais regras. De Duve explica esse fenômeno, à maneira de Duchamp e suas comparações algébricas, as quais sempre figuraram em suas obras de maneira enigmática e na forma de etiquetas de rodapé que acompanhavam os *ready-mades*.

Afirma que a importância do *ready-made* para a arte em geral, é a mesma da pintura para a arte abstrata, para exemplificar seu posicionamento, e faz uma comparação algébrica

$$\frac{\textit{ready made}}{\text{história da arte em geral}} = \frac{\text{tubo de tinta}}{\text{arte moderna}}$$

Ou seja, o *ready-made* está para a história da arte em geral, assim como o tubo de tinta está para a arte moderna. Mas o que implica essa afirmação? Que em detrimento das vanguardas, os diversos “ismos” como De Duve chama (Neoplasticismos, Construtivismo, Abstracionismo...) basearem suas representações na cor, e esta estava no cerne das questões dessas correntes, de maneira que a forma dentro das telas segue uma tendência cada vez mais abstrata e menos intencional de retratar o mundo. O *ready-made* libera essa arte para além das telas, de modo que a abstração pretendida pelos modernistas, alcançou seu ápice com o *ready-made*, mas em caminho oposto ao seguido por eles, pois não se utiliza do mesmo suporte. Esse estopim dentro da História da pintura, serviu de exemplo para as demais artes (música, literatura, teatro), que também começavam a questionar e abandonar seus suportes habituais.

---

<sup>13</sup> Já que, como verificar-se-á mais adiante, o *ready-made* está para a História da pintura e não da escultura.

*Antes de um braço quebrado*  
(*In Advance of the Broken Arm*), 1915  
(réplica de 1964).  
*Readymade*, madeira e pá de neve em ferro  
galvanizado, 132 cm (altura).  
MoMA, Nova York.



**Figura 2:** a “pá” de Duchamp, o ready-made: “In Advanve of the Broken Arm” de 1915.14

I

Já era em tempo que alguém desvelasse o impacto que a Revolução Industrial havia causado no mundo da arte. Segundo De Duve, não eram recentes as modificações que as novas relações de consumo, produção e mercado influenciavam a arte. O autor usa dois exemplos principais, dentre os demais, em seu texto: a fabricação da tinta e de imagens. Esses exemplos, segundo o autor, contribuem para que gradativamente o trabalho do pintor se torne obsoleto, e este perca sua função social, para o autor Jacques Leenhardt, em profunda consonância com o pensamento de De Duve,

Resta-nos então interrogarmo-nos sobre esse mistério do objeto industrial intervindo no âmago da cultura. Para ajudar-nos a compreender este evento, gostaria de pincelar rapidamente o quadro histórico no qual se situa esse gesto provocador seguindo duas histórias, relativamente independentes que



desembocarão no *ready-made*, Para que o objeto industrial possa ser apresentado como um objeto de arte denominado como *ready-made*, duas transformações históricas devem ter desenvolvido seus efeitos a longo prazo: a industrialização do cotidiano e a emergência de um juízo estético baseado na opinião de uma nova esfera social, diferente daquela que constitui o mundo dos especialistas.<sup>15</sup>

Diante disso, Duchamp se questiona sobre a utilidade de pintar, e sobre o que é o fazer nesse novo momento em que tudo vem pronto. De Duve explica que com a fabricação da tinta, o pintor perde grande parte de seu papel no ateliê, o qual consistia em preparar as tintas a serem usadas nas telas. O trabalho de misturar a carga de pigmento ao aglutinante, e macerar, até que se torne um corpo pastoso e com a consistência perfeita para ser aplicado à tela pelo pincel, sempre foi considerado, segundo De Duve, uma das tarefas especiais dentre muitas dentro de um ateliê. Era quase um trabalho alquímico, do qual o pintor sentia-se orgulhoso, e um segredo passado de geração em geração dentro de uma oficina, e, somente quando o neófito se encontrava preparado, ele podia assumir o prazer da fabricação de tinta. Havia uma esfera de iniciação e confiança, e esse trabalho constituía uma parte importante dentro da pintura, visto que qualquer erro de proporção entre o aglutinante e a carga, poderia ocasionar uma tinta mais pulverulenta ou fluida demais, o que comprometeria a aplicação com o pincel e, portanto, o resultado final da obra.

A simples ideia de haver uma tinta a ser preparada, dentre outras tarefas dentro de um ateliê, remete à divisão do trabalho que já existia há muito tempo. Tudo isso tornou-se obsoleto quando a tinta apareceu preparada dentro de um tubo que podia ser comprado. Este simples ato de comprar a tinta pronta, implicou toda uma mudança nessas relações de trabalho, assim como corte de gastos. A tinta foi a primeira matéria da tela que começara a perder sua aura. Com a tinta pronta à mão, pintar, segundo Duchamp, era só uma questão de escolha de que tinta usar.

Não só o produto “tinta” havia sido impactado com a Revolução Industrial, mas a imagem em si. Com o desenvolvimento da fotografia, que produzia retratos de pessoas e paisagens mais fidedignas e mais baratos, a pintura perde sua função social primordial, segundo Leenhardt, “

---

<sup>15</sup> LEENBARDT, Jacques. *Duchamp, Crítica da Razão Visual*. In: Artepensamento, Org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pg 330-350, tradução de Renata bernardes Proença. Pg 340

Desde essa época temos percebido os efeitos que essas invenções tinham e teriam sobre as artes visuais. A fotografia, em particular, sempre apareceu como uma concorrente direta de uma pintura então figurativa e de tendência realista. Algumas décadas mais tarde, Walter Benjamin analisará as consequências da “reprodutibilidade técnica” das obras de arte, sobre a percepção que delas podemos ter<sup>16</sup>

Entrando em uma crise de identidade, a pintura busca através das vanguardas novamente um propósito para sua linguagem. Como citado anteriormente, o autor belga defende que a história do *ready-made* está mais para a história da pintura do que para a escultura, por isso a escolha do autor relacionar o início dos *ready-mades* às correntes de vanguardas pictóricas. De Duve defende este ponto explicando a trajetória de Duchamp como artista, afirmando que o mesmo nunca foi um escultor, e sim um pintor antes de seus trabalhos com os *ready-mades*. Para De Duve, a trajetória dos trabalhos de Duchamp reflete a trajetória do modernismo ao *ready-made*. De “*A passagem da virgem a noiva*” (1912), uma tela cubista de Duchamp, aos primeiros *ready-mades*, passando pelo “*Grande Vidro*” (1912-1913), um trabalho transitório entre pintura e escultura, o qual é considerado um de seus principais trabalhos durante sua vida artística, De Duve demonstra a escolha gradual do artista que saíra do cubismo com aquela tela, aos objetos *ready-mades*, mostrando a opção pela abstenção do suporte tela, porém utilizando elementos da linguagem pictórica. Segundo o próprio Duchamp, em entrevista a Pierre Cabanne, falando de suas influências pictóricas “entre 1916 e 1910 ou 1911, eu mais ou menos flutuei entre diversas ideias: fauvismo, cubismo, voltando algumas vezes a coisas um pouco mais clássicas”<sup>17</sup>

---

16 LEENBARDT, Jacques. *Duchamp, Crítica da Razão Visual*. In: Artepensamento, Org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pg 330-350, tradução de Renata bernardes Proença. Pg 341

17 Idem, pg 32



**Figura 3:** “Nu descendo uma escada”, de 1912, considerada uma tela cubista de Duchamp.<sup>18</sup>

Outro ponto a ser levado em consideração, são as afirmações de Pierre Cabanne em seu livro “Marcel Duchamp, Engenheiro do Tempo Perdido”<sup>19</sup>, para este autor, que remete à biografia do artista, descrevendo a história deste de forma a atentar a detalhes um pouco mais intimistas, a trajetória do artista também reflete uma liberação progressiva de sua história de família, visto que Duchamp era o irmão mais novo de outros dois artistas, um pintor, e um escultor, e seu trabalho propunha uma reflexão destes

Tendo despertado para a nova pintura todo um continente, a América, ele próprio, ao mesmo tempo, despertou para sua realidade. Todas as suas realizações, em sua cronologia, descrevem a liberação progressiva de um homem em relação à sua família, à sua realidade, e à arte de seu tempo, suas normas e seus meios tradicionais. Por quê? Duchamp respondeu com humor: “Depois que os generais não morrem mais a cavalo, os pintores não são mais obrigados a morrer em seus cavaletes.”<sup>20</sup>

---

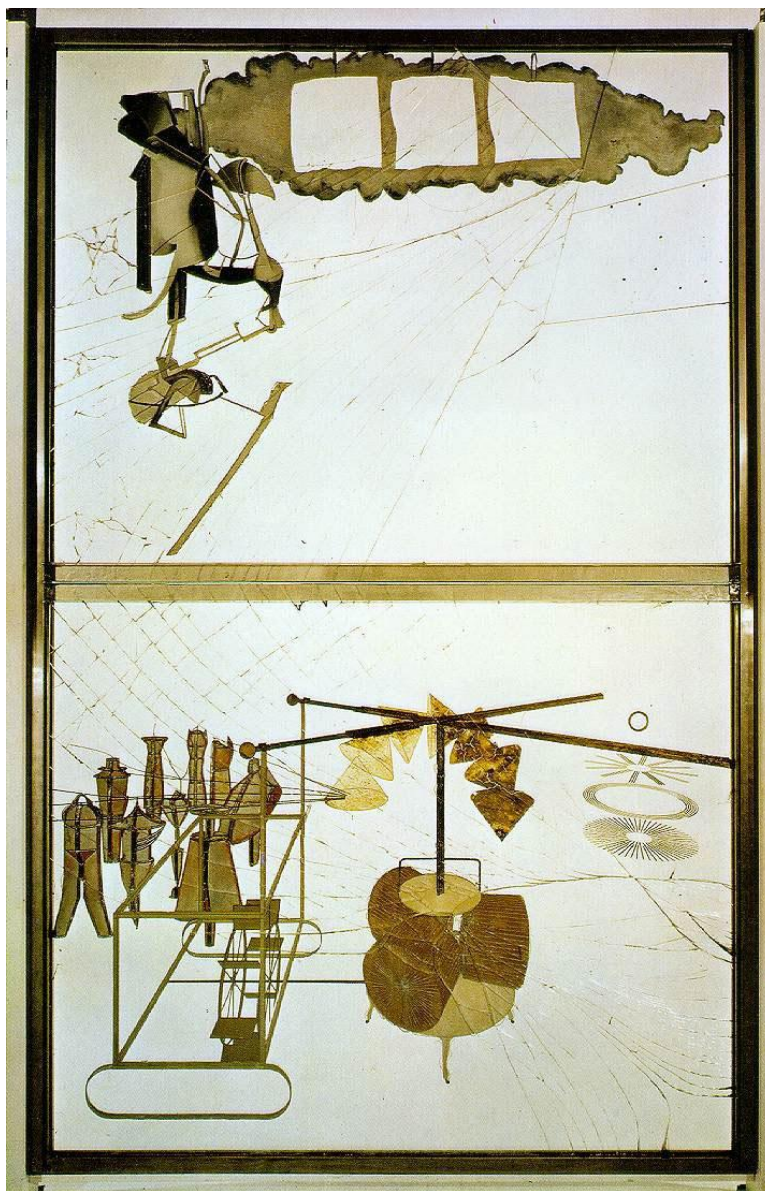
<sup>18</sup> Consultada em: <https://sonhosintranquilos.wordpress.com/category/arte/> em 31/03/2018

<sup>19</sup> CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

<sup>20</sup> Idem, pg 10.

Duchamp sugere que sua abstenção aos quadros não era um meio de se exprimir, sua liberdade seguia a tendência de uma transparência

eu já tinha uma aversão por eles (os quadros), não porque houvesse muitas telas montadas em quadros, mas porque não era, a meu ver, necessariamente, um meio de me exprimir. O *Vidro* me salvou graças a sua transparência”<sup>21</sup>



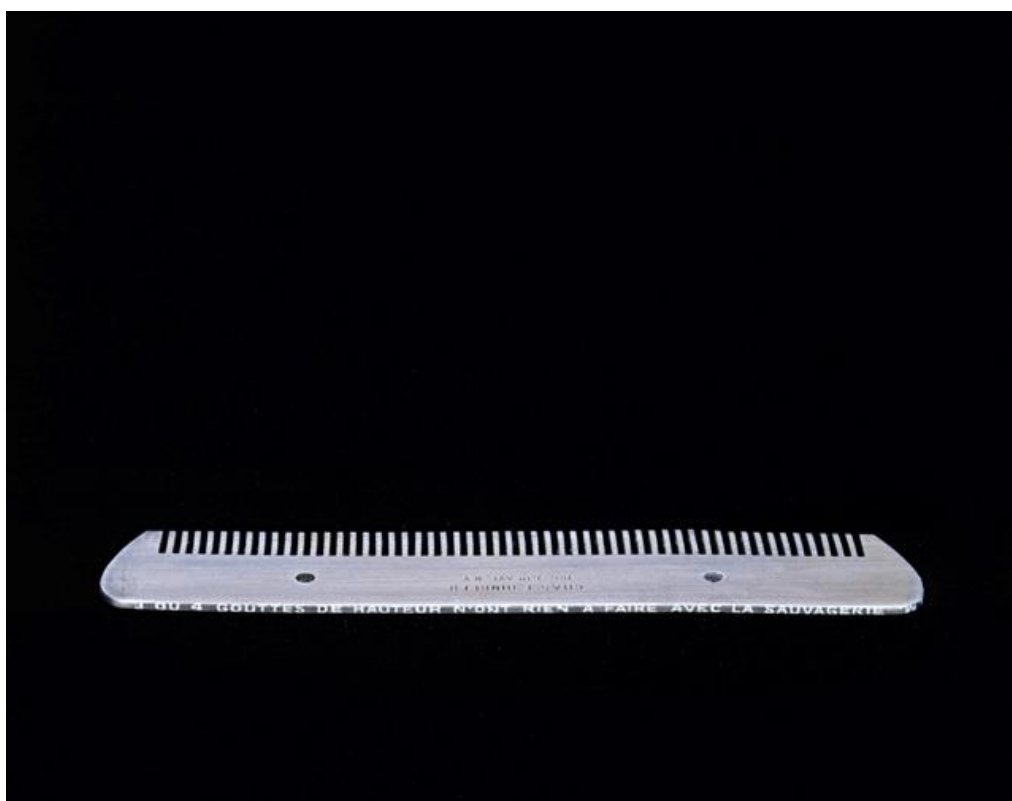
**Figura 4:** “O Grande Vidro”, (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le Grand Verre*), óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó sobre dois painéis de vidro, 272,5 x 175,8 cm, Coleção Museu de Arte da Filadélfia. (1915-1923)<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Idem, p. 27

<sup>22</sup> Consultado em: <http://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/6.php> (em 27/03/2018)

Para De Duve, o *ready-made* teve inspirações cubistas. O autor exemplifica essa afirmação com o exemplo do *ready-made Pente* (1916), o qual em francês “*Peigne*” faz alusão ao verbo pintar (peindre), mas além disso, o objeto pente foi frequentemente retratado pelos quadros cubistas. Para o autor, é como se o objeto fosse extraído do quadro, remetendo a uma ligação entre os *ready-mades* e a vanguarda.



**Figura 5:** Pente ( 1916 ) contendo a inscrição: " 3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie" ("Três ou Quatro Gotas de altivez [ou soberba] nada tem a ver com Selvageria").<sup>23</sup>

Essa relação dos *ready-mades* com as vanguardas não é tão direta. Essa afirmação pode ser verificada principalmente ao observar a heterogeneidade dos *ready-mades* frente às telas modernistas. Dadas as datas dos *ready-mades*, e, o fato de Duchamp ter sido um pintor, que segundo De Duve, estava em contato com os

---

<sup>23</sup> Consultado em: <http://pt.wahooart.com/@/7YLJ5Y-Marcel-Duchamp-Pente> (em 27/03/2018)

demais artistas desse período<sup>24</sup>, assim como com suas obras e preocupações, o *ready-made* pode ser considerado um produto da vanguarda, como os trabalhos dadaístas de Man Ray e Meret Oppenheim.

No entanto o modernismo limitava-se a apresentar seus trabalhos através do suporte tela. Para De Duve, era uma constante, diante da crise na pintura e em sua função social, àquela época, a busca por uma linguagem própria universal.

A, além dos textos dos artistas idealismo no modernismo pode ser observado nesta busca por uma linguagem universal, que incluía o uso da cor pura a fim de simplificar os elementos da tela apenas ao que fosse essencialmente pictórico, excluindo qualquer menção ao retrato ou paisagem. Esse era o modo através do qual os modernistas romperam com a tradição de submissão à mera cópia do mundo, através da própria tradição, visto que para tal, usavam o ato de pintar sobre uma tela em sua busca pela abstração. Segundo De Duve, há uma analogia entre:

<u>cor pura</u>	=	<u>abstração</u>
pintura		arte em geral

No entanto, para o autor, nenhuma tarefa da vanguarda logrou mais êxito no que concerne à abstração do que os *ready-mades* de Duchamp. Este não libertava apenas o pintor da forma, como propunham as correntes que militavam em prol da cor, mas também, como dito anteriormente, libertava o artista até do suporte. Com seu ato, Duchamp libertou a pintura do próprio ato de pintar, e a arte em geral do próprio ato do fazer, é como se Duchamp tivesse logrado a tarefa de forma mais direta e mais ampla que qualquer um dos outros modernistas.

## II

---

<sup>24</sup> Apesar de, segundo o crítico e um de seus entrevistadores Cabanne afirmar que Duchamp não gostava de circular o meio artístico.

Os *ready-mades* foram, de fato, revolucionários dentro da História da pintura e da arte em geral, mas como explica De Duve, o terreno já estava preparado para sua aparição. Assim como os demais que utilizavam elementos industrializados (tintas) para compor suas telas e criticar os moldes acadêmicos. Duchamp utilizou objetos prontos para criticar a própria história da pintura, da arte e do fazer artístico.



**Figura 6:** “O porta garrafas”, o primeiro *ready-made* sem nenhuma modificação. (1914).<sup>25</sup>

As consequências do ato de Duchamp deixariam rastros indelévels na História da arte, pois pintar após o ato de Duchamp, significaria pintar no “cenário hostil” desvelado pelos *ready-mades*. Assim quem viesse depois de Duchamp teria uma tarefa bastante difícil pela frente. Duchamp nunca dissuadiu ninguém a parar de pintar, mas sua ironia era tal que quem tivesse a ambição de fazer arte<sup>26</sup> depois de seu ato, não escaparia facilmente ao paradoxo levantado por ele. Além disso, pintar depois de Duchamp significa pintar nas condições hostis configuradas pela industrialização, sem

---

<sup>25</sup> Consultado em <http://www.brasilarteseniclopedias.com.br/internacional/dadaismo02.html> (em 27/03/2018)

<sup>26</sup> Clara referência à obra *The Holy Bible* de David Hammons

poder mais ignorá-la. Numa era em que meios industrializados reproduzem com mais fidedignidade a imagem das coisas, máquinas fotográficas, prensas e etc., e que a abstração tão almejada pela vanguarda assumia proporções para fora da tela, qual a utilidade do fazer? Duchamp afirma: "A impossibilidade do ferro/fazer". O ato de fazer qualquer objeto com as mãos, em um mundo em que tudo já havia sido dado, é segundo Duchamp, uma escolha saudosista, uma "masturbação olfativa", ele costumava zombar da opção dos artistas por se vangloriarem a continuar a cheirar a "terebentina".

Os trocadilhos de Duchamp também fazem parte de sua obra, aliás o texto é uma parte integrante e essencial de sua obra, como bem exposto por De Duve. Os *ready-mades* vinham frequentemente acompanhados de um texto cujo caráter do conteúdo abrangia vários possíveis significados, apesar de o significado permanecer um enigma. Ainda sobre enigmas, sempre que questionado sobre seu trabalho, Duchamp respondia às questões de forma indireta, de modo que suas frases soassem ambíguas. As perguntas das entrevistas das diversas revistas de artes, que se concentravam após a criação dos *ready-mades*, e suas redescobertas em meados nos anos 40, mas com mais afinco nos anos 60, no papel da arte e do artista. Duchamp reflete essa ironia, segundo Cabanne: "de forma que confirmava seu gosto pela contradição"<sup>27</sup>, e ainda completa na página seguinte:

Múltiplo, paradoxal e desconcertante Duchamp. Seus escritos, seus propósitos, e suas "coisas" não o são menos que os estudos de seus escoliastas mostrando a cada vez um homem diferente, transparente ou complexo, conciliador ou provocante, cujo comportamento ou os atos compreendem muitos níveis, tal como um terreno que possui várias camadas geológicas justapostas ou misturadas. Duchamp não confirma a opinião que se tem a seu respeito, ele a desconcerta; também agiu assim com a arte, com a linguagem, e também com ele próprio, utilizando procedimentos sutis, secretos, complexos, que são outras tantas transgressões ou transcendências. Ou piruetas. E ambiguidades <sup>28</sup>

Todos queriam ao menos uma direção de como conceituar essas coisas, mas Duchamp nunca respondia diretamente, apenas dava esquivas dicas.

---

<sup>27</sup> CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015. Pg 20

<sup>28</sup> Idem, pg 21



\*\*\*

Após o ato de Duchamp, definir o que é ser artista e quem é artista é outra tarefa que acarreta o mesmo número de dúvidas é a tarefa de definir o que é arte. Com uma gama gigante de tarefas, o artista não pode mais ser definido como quem executa um ou mais de um tipo de linguagem visual clássica, como “o pintor”, ou “o escultor”, “o gravurista”, dentre outros exemplos, mesmo que ainda execute essas tarefas, mas não é só isso, a incorporação de novos materiais, novas técnicas, e até mesmo a mistura das tradicionais, inviabilizou o reconhecimento do artista desta maneira, pois quando ele incorpora inclusive materiais que antes nem participavam da linguagem visual. Observa-se inviabilidade de defini-lo desta forma, segundo Jacques Leenhardt, “a consequência ética do artista não poderia fugir desde então ao dever de conduzir uma reflexão metapictural, sobre a qual o trabalho de Duchamp lançava as primeiras bases”<sup>29</sup>.

A Revolução Industrial impactou tanto na arte e em sua função social, quanto na função social do artista, segundo Duchamp, qual a necessidade de macerar tinta? Se o artista não é aquele quem faz, até porque a máquina já retirou dele toda a sua necessidade de fazer, e o artista que continua pintando, para Duchamp usar "a pata" é um ato saudosista, então o que deve fazer um artista?

Em que pese que o suporte não é mais o mesmo e o papel do artista também não o é, De Duve, cita Duchamp quando ele diz que artista é quem escolhe entre um “tubo de tinta vermelho e um tubo de tinta azul”, portanto artista é quem escolhe. Fazer arte é, portanto, fazer escolhas. Mais adiante no texto, será tratado como Duchamp e De Duve abordam esta questão.

Na exposição da Associação dos Artistas Independentes de Nova York em 1917 (na qual o *ready-made* foi inscrito), tanto o observador comum, quanto o crítico especializado em Arte caíram na mesma armadilha. Não sabiam o que fazer com aquele novo objeto. Eles ainda não estavam preparados para se questionarem acerca da essência da arte, diante de cada objeto novo. O livro de De Duve que estamos

---

<sup>29</sup> LEENBARDT, Jacques. **Duchamp, Crítica da Razão Visual**. In: Artepensamento, Org. Adauto Novaes, São Paulo: Companhia das Letras, 1994, pg 330-350, tradução de Renata bernardes Proença. Pg 344

seguindo nesta Dissertação tem uma tese principal que consiste em, justamente, apropriar-se da importante contribuição de Kant, na primeira parte de seu livro, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, que é a “Analítica do belo”, na qual o filósofo afirma que o juízo estético é uma reflexão que tem que ocorrer a cada vez que um objeto se põe à frente de um observador ou espectador. Ora, a citada “Analítica” versa sobre a beleza e muito pouco sobre a arte, É o autor belga que nos serve aqui de guia que propõe uma mudança ou uma analogia desse juízo estético kantiano. Com outras palavras: ele nos estimula a estabelecer uma analogia ou mudança da afirmação “Isto é belo” por uma pergunta ou interrogação “Isto é arte”? Essa leitura generosa que De Duve faz da terceira *Crítica* de Kant visa atualizá-la, torna-la um instrumento eficiente da crítica da arte contemporânea.

Quando a obra a “*Fonte*” (1917) foi submetida a exposição da Associação dos Artistas independentes em Nova York, ela gerou uma certa contradição, pois os artistas livres rejeitaram a exibição do trabalho de Duchamp. A contradição repousa no fato que esta exposição tinha por objetivo, incluir o máximo de artistas possíveis, que não participavam do mercado da arte. Nela foram inscritos diversos artistas amadores de várias partes dos Estados Unidos, onde o requisito da inscrição, segundo o Estatuto social declarado dessa Sociedade era, segundo o Artigo II, seção 3:

Qualquer artista, se um cidadão dos EUA ou de outro país, pode vir a ser membro da Sociedade após a apresentação de uma seção à mesma, pagando uma taxa de associação e as dívidas anuais de um membro, e participação na exibição no ano em que ele fora aceito. Sessão 4 e 5 especificam que a taxa de iniciação será um dólar e a anual 5. Prevê que “qualquer artista”, sem indicar como artistas são reconhecidos como tal \_ provavelmente por terem pago os 6 dólares e por terem exibido no ano que entraram. Portanto, a sociedade parecia pronta, em avançar, para conceder, com todos os tipos de atrasos, o status de artista para qualquer um que cumprisse aquelas duas condições. Ser um artista era bastante barato e exibir não era um problema. A única regra da Sociedade era a não regra, o slogan: “nenhum júri, sem prêmios”. Isto não estava no estatuto social mas foi comentado no prefácio para catalogar a primeira exibição de 1917. Era o indício que a Sociedade foi fundada “para o propósito de realizar exposições da qual todos artistas pudessem participar independentemente das decisões do júri”<sup>30</sup>

---

30 Livro “Kant after Duchamp, pg 97, tradução nossa.

Em uma parte do texto, De Duve explica que Duchamp só obteve reconhecimento, muito após a estreia da *Fonte* e dos demais *ready-mades* (visto que, estes passaram quase despercebidos de imediato, mas suscitaram indagações anos após as primeiras exposições<sup>31</sup>). Esta é a obra sobre a qual De Duve disserta em seu texto. Dela, só restaram registros fotográficos, e as inquietações que suscitaram na História da arte.



**Figura 7:** "Fonte", de Marcel Duchamp - 1917<sup>32</sup>

A partir dela, De Duve afirma que arte é algo que não há como determinar o que virá a ser, mas escolher exemplos do que já foi. Na arte contemporânea, a beleza não é mais o critério de distinção entre o que é e o que não é Arte.

---

31 Foi quando resolveu fotografar a obra no atelier de Stieglitz

32 Consultado em: <http://artedescrita.blogspot.com.br/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html> (em 27/03/2018)

Não é o que Kant vai afirmar sobre a arte, mas sobre a indeterminação do belo que, em paralelo a arte, fará a comunicação entre estes dois esquemas.

A observação da arte contemporânea por um expectador remete, para De Duve, às considerações sobre o juízo de gosto, na primeira parte do livro de Kant, a ligação com a complacência diante da beleza encontrada no texto do filósofo alemão concerne com o que não é passível de conceituação, caráter que se encaixa perfeitamente com a Arte contemporânea, e com o exemplo do mictório, a qual exige sempre a novidade, e é reconhecida por sua impossibilidade de conceptualização, esta, que reflete sobre si mesma a cada obra que discute sua linguagem através de sua própria linguagem, como um ato de autor referência. Ainda sobre isso, é importante aderir à máxima de De Duve: “a atitude lógica consiste em substituir “belo” por “arte” onde quer que a palavra apareça na *terceira crítica*.”<sup>33</sup>

Quando Duchamp “pesca” um objeto e coloca-o no museu, o papel do observador e do artista se confundem, segundo De Duve: “O ready-made, que levou a essa leitura, também apaga toda diferença entre fazer e julgar arte”<sup>34</sup>. Mas não apenas isso, o tempo envolvido na concepção da obra foi discutido, o tempo de contextualização, a questão relativa à produção, o papel das instituições que compõem o mundo da arte, a ética do fazer e julgar arte, a diferenciação dos *ready-mades* de qualquer outro mictório que não havia sido chamado de *Fonte*, e que tinha necessariamente passado pela mesma linha de produção para atingir determinada forma, dentre diversas outras questões.

Para De Duve, só pelo fato de o objeto ser um dos precursores a levantar esses e demais questionamentos, já é um indicativo sobre a escolha de algumas pessoas o chamarem de arte. Quando a distinção ocorre no lugar onde se encontra esse objeto: “o artista escolhe um objeto e o chama de arte ou, o que equivale, o coloca em um contexto que determina o fato de o objeto ser considerado arte”<sup>35</sup> leva-se em conta quando e como este objeto passa a ser convencionado de arte, assim como todos os envolvidos nessa instituição, além do artista, os marchands, a academia, o

---

33 DE DUVE, T. **Kant depois de Duchamp**.. In: Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais \_ EBA-UFRJ. Rio de Janeiro, ano V, nº5, 1998, p. 136

34 Ibidem p.141

35 Ibidem, p 141

coleccionador, e o público de forma geral, esse universo sofre um abalo sísmico em suas bases, que segundo o autor, refletirão de forma mais radical nos questionamentos relativos às obras dos anos 60<sup>36</sup>.

O papel do público sofre alteração, quando não mais recorre às fórmulas prescritivas que fornecem recursos anteriores do que é arte ou como deve se parecer um objeto de arte, não adianta mais recorrer à estética clássica, àquela que julga por beleza ou por sublime, pois esta se constitui numa disciplina incapaz de responder às novas questões. O que é arte hoje, não tem uma ligação, ao menos formal, com o que foi considerado arte antes. Beleza certamente não é mais um critério envolvido nesse julgamento, pois, segundo as afirmações do próprio Duchamp, a escolha de um *ready-made* baseava-se numa total indiferença estética<sup>37</sup>.

Como veremos nos próximos capítulos dessa Dissertação, quando beleza deixa de ser o critério, então qual a base do julgamento estético moderno? De Duve procura pistas na filosofia moderna, de forma “arqueológica”, frente ao contexto das múltiplas transformações artísticas no universo da arte nos anos 60. Se esse juízo se assemelha em sua forma ao juízo estético clássico, porém, com a diferença da abstenção do belo, algo deve fundamentar esse juízo.

Segundo Kant, na parte em que fala da natureza do juízo de gosto: “*Ora, aqui se trata de ver que no juízo de gosto nada é postulado <postuliert>, a não ser uma tal voz universal com vistas à complacência, sem mediação dos conceitos*”<sup>38</sup>, essa “tal voz universal” é o que vai fundamentar o juízo nesses dois autores, tanto Kant quanto De Duve, um se referindo ao belo, outro sobre a arte contemporânea. O juízo estético kantiano será discutido no próximo capítulo.

\*\*\*

---

36 O próprio Duchamp fez parte do Fluxus

37 Ainda que segundo De Duve a total indiferença estética seja algo impossível na prática.

38 KANT. Immanuel. Trad. Valério Rohder e Antonio Marques. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 53.

Para De Duve, desde o primeiro *ready-made* (Roda de bicicleta de 1913, ou, optando-se por uma classificação de *ready-made* sem modificação alguma, o Porta-garrafas de 1914), ou passando pelo pente de metal para cachorros, e a pá de neve nomeada de: *In advance of the Broken Arm*, até a *Fonte* (o caso R. mutt., o qual foi submetido ao “Salão dos Independentes”, mas não exposto), a ideia subentendida é que diante de um *ready-made*, não é mais possível emitir um julgamento estético clássico este não o torna arte, pois apenas é referente a seu design, outro tipo de julgamento é então requisitado nessas circunstâncias. Esses objetos entraram para a história da arte de outra forma, com uma frase de batismo ou “rebatismo”: “isto é arte” e, após levantada essa questão, é construído um consenso, para isto, “*basta que o objeto se encontre em um museu*”<sup>39</sup>. O *ready-made* é descrito por Thierry como “*uma obra de arte que o artista não fez com suas próprias mãos, mas se contentou em escolher, assinar e nomear*”<sup>40</sup>. Neste primeiro momento o autor se interessa particularmente na reflexão desses objetos *ready-mades* em como a frase “isto é arte” torna esse objeto uma obra de arte.

A questão que antes pairava sobre os atributos e sobretudo a forma de um objeto de arte no julgamento estético clássico (aquele que ajuíza conforme belo, sublime, etc.), passou a se voltar para diante da própria questão:

Há algo que deve ter mudado a História da arte, visto que é um fato histórico que a frase “isto é arte”, aplicada ao mictório de Duchamp, serviu para expressar um julgamento sobre algo que, por outro lado, não havia sido pensado como arte. Agora a questão diz respeito à esse julgamento<sup>41</sup>.

Por conseguinte, o autor defende que a frase “isto é arte” muitas vezes foi interpretada na história da arte, erroneamente, ou como uma constatação conceitual, como no caso de Kosuth, dentre outros defensores da arte conceitual ou como um julgamento atributivo, como se “isto é arte” fosse análogo a, seguindo o exemplo disposto por De Duve, em seu texto, “isto é uma cadeira”. Esse erro se deve à forma predicativa dessa frase. Sobre esse engano, explica De Duve:

---

39 **Cinco reflexões sobre o julgamento estético**. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, pg. 45,

40 Idem, p. 44

41 Idem, p 45.

De fato tem uma estrutura gramatical predicativa do mesmo tipo que “isto é uma cadeira... aí há algo errado, porque não há nada na definição tradicional da palavra “arte” que me permita reconhecer como arte um objeto como uma pá de neve ou um mictório, ao passo que me bastaria conhecer a definição de cadeira no dicionário para ser capaz de reconhecer o objeto correspondente a essa definição, mesmo que jamais tivesse visto uma cadeira. Ainda assim eu compreenderia o conceito de cadeira”<sup>42</sup>

A frase “isto é arte” tem a estrutura de uma constatação, no entanto não há definição prévia de arte que comporte uma pá de neve por exemplo. E essa forma predicativa faz parecer que arte é um conceito, “a partir dessa atribuição de pretensão conceito de arte a um objeto, uma nova categoria de arte surgiu na esteira de Duchamp”<sup>43</sup>, ou seja, a arte conceitual. Mas para De Duve, arte não é conceito, e o autor deixa bem claro em seu texto<sup>44</sup> que as teorias que defendiam esta posição, eram insuficientes para explicar o fenômeno artístico. Então era em outra coisa que a proposição “isto é arte” se baseava:

Tratava-se de reler a Crítica partindo da hipótese levantada pelo *ready-made* \_ a única verdadeiramente plausível se levarmos a sério sua existência enquanto arte. Segundo essa hipótese, a frase “isto é arte” não é uma constatação, mas um julgamento, e esse julgamento é estético e não conceitual. O que é um julgamento estético? É um julgamento sentimental... Estético significa: aquilo cujo princípio determinante não pode ser senão subjetivo.<sup>45</sup>

Embora a estrutura predicativa da frase leve a crer que esta esteja se referindo a algo objetivo, é algo subjetivo que esta invoca. É sobre esse subjetivo, esse sentimento que a analogia de De Duve entre Kant e Duchamp repousa. Quando o julgamento estético emite a oração, em que o predicativo do sujeito é belo ou arte, esta oração apesar de seu aspecto de objetividade, traz na verdade um termo não objetivo, não passível de conceituação. Além disso, a pretensão desse julgamento também é objetiva, como se valesse para todos, porém parte sempre de algo subjetivo, um sentimento que pode ser considerado um senso comum:

Ora diz Kant, essa expressão objetiva que empregamos, embora não seja absolutamente demonstrável, é justificada. Levar a sério a

---

42 Ide, ibidem;

43 Idem, ibidem,

44 Idem, p 48

45 Idem, ibidem

pretensão do julgamento de gosto à objetividade, ainda que ele só possa ser subjetivo, era de uma simplicidade genial e é o ovo de Colombo da estética.<sup>46</sup>

Para De Duve, essa frase é, no fundo, um imperativo, um prescritivo que assume a aparência gramatical de um descritivo. De forma que contribui para o aspecto objetivo da frase “isto é arte” a ponto de ao exclamar tal oração, o sujeito pede a concordância de todos, como se ela fosse objetiva, isso quer dizer: “você deveria concordar comigo” ou “apelo para o consenso de todos”, ao *sensus communis* kantiano, um sentimento sobre o qual nada pode ser provado, mas “pretendido”<sup>47</sup>.

Desde a Crítica do Juízo sabe-se que não há como provar a existência e, muito menos, a essência de tal sentimento. Kant teoriza que o senso comum é um sentimento compartilhável por todos os demais humanos e tem por base um sentimento de humanidade. Para ele, o que justificaria através do sentimento de prazer em última instância, no caso da beleza, sua associação a uma finalidade moral.

Uma futura e possível associação humana a um fim comum compartilhado em civilização. Porém a arte em questão não se baseia mais em beleza, então para De Duve, outro ou outros sentimentos para além do princípio de prazer devem justificar esse juízo:

Nada me prova que os homens tenham um sentimento em comum, nada me prova que sejam dotados para a paz. Pelo contrário, a guerra e o dissentimento são a regra. Era na arte moderna em particular, eu diria que o dissentimento ampliou-se consideravelmente, já que a arte que vingou no século XX foi uma arte da dissonância, tanto em música, quanto em pintura, na poesia, como em tudo; uma arte do antagonismo, da ruptura, uma arte que pôs abaixo as convenções, isto é, uma arte do dissentimento, uma arte que provoca e que apela mais para o dissentimento do que para o sentimento comum.”<sup>48</sup>

De Duve explica que outros sentimentos para além do prazer interagem no juízo da arte contemporânea, inclusive sentimentos que a *Terceira Crítica* prevê que não poderiam participar de forma alguma do julgamento estético puro, o julgamento de gosto. Apesar desta diferença para o juízo originário, o autor afirma que essa parte da Crítica deve ser desconsiderada na análise, dada a complexidade dos novos

---

46 Idem, ibidem;

47 Idem, Pg 49

48 Idem, pg 50



tempos, os sentimentos também se demonstram mais complexos. A análise deve visar como se dá esse juízo, e a conclusão que se tira, é que o juízo “isto é arte”, primeiramente não é um juízo de conceito:

Tentei reler Kant após/segundo Duchamp. A tese que, em Kant, diz que o julgamento de gosto não se fundamenta em conceito significa então para mim que a frase “isto é arte” não se fundamenta em conceitos.<sup>49</sup>

A afirmação que arte não se baseia em conceitos, é exemplificada através da antinomia de gosto kantiana, a qual é descrita de forma que:

**“Tese:** o juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia disputar sobre ele (decidir mediante demonstrações).

**Antítese:** o juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois do contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo, discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo).”<sup>50</sup>

É a partir desta antinomia que De Duve afirma a analogia entre Duchamp e Kant, como será visto no segundo capítulo, e também, como será visto no último capítulo, entre a teoria de Greenberg e Kosuth. A resposta para essa antinomia em Kant, é recorrer a um princípio suprassensível, visto que este defende uma faculdade do juízo transcendental, ou seja, esse princípio seria o responsável por concordar com o subjetivismo do juízo ao mesmo tempo que justificaria uma concordância do juízo com o juízo de demais indivíduos, o “*sensus communis*”. Por analogia, na arte a resposta encontrada por De Duve, justifica suas posições já citadas nesse texto anteriormente: “A resposta teórica que acredito pode dar a essa antinomia é traduzir a tese por “a arte não é um conceito, mas um nome próprio” e a antítese por “a arte é um conceito, é a ideia de arte como nome próprio”<sup>51</sup>

Ou seja, para o autor, a palavra arte, não é um conceito de um objeto, não há como deduzir dela uma série de propriedades que a compreendem analiticamente, como é o caso, pelo exemplo citado pelo próprio autor, da palavra cadeira. Já a palavra arte, para o autor, quando empregada para expressar um julgamento estético

---

49 Idem, ibidem,

50 Kant, CFJ, §56 pg 200

51 **Cinco reflexões sobre o julgamento estético.** Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, p. 51

“é um nome próprio, ou seja, um nome que não pode absolutamente definir, mas somente seus referentes podem ser apontados” 52.

Para De Duve, os *ready-mades* foram necessários para levantar a tese que nada distingue a pá de neve ou o porta garrafas de Duchamp de um pá de neve ou outro porta garrafas quaisquer, a não ser o fato de que foram batizados com o nome de arte “*considero esse batismo extremamente significativo e portador de uma verdade geral*”. Portanto, como um objeto comum, independentemente de sua natureza, um *ready-made* é o “indício de que o referente de “isto”, na frase “isto é arte”, é ele mesmo, qualquer coisa”. Portanto:

Eis então a tese que defendo: quando empregada para batizar, a palavra “arte” é um nome próprio do qual só se pode designar os portadores... Generalizemos: se me perguntassem “qual é a sua noção de arte?”, eu responderia que não tenho uma noção de arte, nem de teoria. Mas posso mostrar-lhes as obras às quais penso quando digo “arte”.53

### III

Com isso, ao lembrar do ET referido no primeiro capítulo do livro do autor, a resposta por sua busca, está em sua própria coleção. Arte é o que foi apontado como arte, e, para exemplificar sua posição, De Duve dá o exemplo dos dêiticos, ou seja, apontamentos em que a interpretação pode variar dependendo do contexto. Afirma que a palavra arte, assim como a palavra isso, também é um dêitico, porém, menos evidente, “mas de um gênero particular, é um designador rígido, como diria Saul Kripke, ou seja, um nome próprio”54. Esse nome próprio, como defende De Duve, batiza, após a escolha, cada elemento que comporá cada coleção. Portanto, a palavra arte não é um conceito, mas uma “coleção de exemplos – diferentes para cada um”55, à medida que cada ser humano estabelece sua própria coleção. Portanto, a palavra

---

52 Idem, P 51

53 Idem, p. 51

54 Idem, p. 51;

55 Idem, p. 51;

“arte” se assemelha a um conceito, embora se refira a tudo o que se encontra na coleção “em si mesma ela não a mostra”<sup>56</sup>.

Como dito anteriormente no texto, o terreno já estava preparado para o ato de Duchamp, o qual só seria possível, segundo o autor, na modernidade

Digamos que a modernidade seria o período da história da arte no qual não tínhamos (ou não temos) outro uso da palavra “arte” a não ser o de emprega-la como um nome próprio. A modernidade seria então o período da história (que, a meu ver, não está terminado) ao qual faltam, radicalmente, os critérios que determinam um julgamento estético, a tal ponto que se pode dizer que o julgamento estético moderno não dispõe de nenhum critério determinante, mas que nos encontramos em cada caso despidos diante da necessidade de exercer, como dizia Kant, um julgamento reflexivo, batizando o objeto julgado como arte. E isso não vale evidentemente apenas para o mictório, mas para qualquer obra da modernidade, em graus diversos.<sup>57</sup>

Enquanto para Kant, o julgamento estético clássico repousava no sentimento de prazer/desprazer, De Duve explica que na frase “isto é arte”, remete-se a uma “*escolha binária*” que condiz a um sentimento de “ter, ou não, a ver com a arte”<sup>58</sup>. Esta escolha varia a cada indivíduo, conforme gosto, inclinações e “grau de cultura”, só para citar os exemplos do autor, porém varia também conforme região, religião, classe social, etc. O que interessa aos autores é a natureza deste juízo. O juízo da arte não é relativo ao teor do sentimento em questão, mas autoriza qualquer sentimento, até mesmo o “desgostoso e o ridículo” apesar do que foi dito por Kant acerca destes dois sentimentos, os quais não participariam do juízo estético clássico, De Duve afirma: “Como que por acaso, são precisamente esses dois sentimentos os invocados na maioria das vezes para motivar o julgamento “isto não é arte” acerca da arte moderna”<sup>59</sup>.

A arte moderna tem a estrutura de uma denegação, boa parte dos trabalhos considerados arte e que correspondem a esse período já estiveram diante do julgamento “não é arte”. A princípio essa denegação, segundo o autor, se evidencia

---

56 Idem, p 52;

57 Idem, ibidem;

58 Idem, p 52

59 Idem, ibidem;

já ao se pronunciar a “não-arte”, visto que *“já é uma maneira de autorizar o objeto em questão como candidato à arte”*. Algum sentimento diante desse objeto faz o sujeito entrar em contradição, algo o impressiona e o faz refletir: “Não se falaria de um mictório como sendo não-arte ou antiarte se não se sentisse violentamente que existe ao menos alguém que compreende que se trata de arte.”<sup>60</sup>

Para De Duve, ao longo da história da arte, “isto não é arte” foi pronunciado regularmente, principalmente ao longo da modernidade, “como um relógio” e sempre na forma de exclamações que invocam sentimentos de desgosto ou de ridículo, *“até nova ordem, a história inverteu esses julgamentos”*<sup>61</sup>. Dessa forma o autor conclui que, ao fazer ou julgar arte moderna, estão autorizados todos os sentimentos, inclusive aqueles que excluía até a possibilidade de um julgamento estético no texto Kantiano, “acabo de dizer que todos os sentimentos são autorizados pela arte moderna”<sup>62</sup>.

E é exatamente na arte moderna e através de todos esses sentimentos agora autorizados no julgamento estético que se dá a passagem do sistema das belas artes para o sistema da arte em geral. A modernidade é a época, para De Duve, que alguém pode ser artista sem ser necessariamente pintor, escritor, músico, etc, e levanta a questão de a modernidade ter inventado a arte em geral. “Ora, com Duchamp, passou-se de um sistema que, nos séculos XVIII e XIX, chamava-se “Belas-Artes”, a um sistema que se chama hoje de “arte”, no singular e sem a palavra “belo”, isto é, à arte em geral.”<sup>63</sup>

A modernidade põe abaixo todas as convenções envolvidas no mundo da arte, uma a uma. O fazer arte se tornou de certa forma, por abaixo uma convenção. É por meio da pintura, como já descrito anteriormente, que as convenções da arte são criticadas de forma mais radical e direta, e por meio do suporte, o artista as sublima, transformando-as em novas convenções.

---

60 Idem, ibidem;

61 Idem, p. 53

62 Idem, p. 53

63 Idem, p. 54

Para o autor, uma convenção tem “duas faces”, uma regra e um pacto. As regras as quais o autor se refere, são as regras do “fazer e do julgar” arte, relativas às regras técnicas e da apreciação estética. Para além dos preceitos técnicos, o que está “escrito na história”, é uma convenção, e é dentro dessas chamadas convenções é que se emite pelo público, um julgamento estético, com base no fazer artístico.

O fato de que “essas regras serem convenções”<sup>64</sup>, isto é um pacto. Qualquer pacto é sempre estabelecido por no mínimo duas partes, portanto o pacto estabelecido em uma convenção artística, é um pacto estabelecido entre artista e público, com isso, enquanto as regras se referem aos aspectos estéticos-técnicos de uma obra, o pacto concerne a seu aspecto social. As convenções artísticas num período dito clássico são estáveis, e as partes envolvidas, assim como o papel que desempenham, são conhecidas entre si. A modernidade pôs abaixo essa estabilidade das convenções

Chega a modernidade. O que fizeram os pintores, os escritores, os músicos, os artistas que se chamou de vanguarda, em todas as suas disciplinas? Puseram abaixo, uma a uma, todas as convenções. Quebraram as regras técnicas, transgrediram as conveniências do gosto, destruíram, desconstruíram ou abandonaram progressivamente todas as convenções de sua arte.<sup>65</sup>

No entanto esse fenômeno não pode ser explicado, segundo o autor, pelo prisma da arte pela arte, ou da busca incessante por novidade, ou apenas rebeldia por parte dos artistas, “penso que nenhum artista verdadeiro quebra uma regra pelo prazer de quebra-la”<sup>66</sup>. Ao observar a história da arte moderna, vê-se que os artistas abandonavam regras porque “*não sentiam mais necessidade delas*”. Dessa forma, os artistas que marcaram a modernidade, agiam em concordância com seu sentimento.

Um verdadeiro artista é sempre alguém que age esteticamente, isto é, por sua sensibilidade. Sua sensibilidade lhe dita que a regra que valera até determinado momento – por exemplo, a regra do claro-escuro para Manet, ou a regra da perspectiva monocular para Cézanne – não

---

64 Idem, ibidem;

65 Ide, p. 55

66 Idem, ibidem;

serve mais. Ela perdeu o sentido; é então abandonada, destruída, desconstruída.<sup>67</sup>

As convenções podem ser descartadas em duas possibilidades, ou o pacto é rompido quando uma regra estético-técnica é percebida como ultrapassada ou esvaziada de seu sentido, ou quando o pacto é substituído por um outro pacto quando aquele é percebido como injusto ou ilegítimo, e o artista rompe com a regra estético-técnica. Em ambos os casos, o dissentimento já tomou o lugar do assentimento, e a necessidade de substituição é dessa forma justificada pela teoria da vanguarda de De Duve.

Entretanto, creio ser possível dizer que todos os artistas autênticos fazem as duas coisas ao mesmo tempo: quebram a regra estético-técnica por sentirem que o pacto social foi usurpado e rompem o pacto por sentirem esteticamente a regra técnica como ilegítima. <sup>68</sup>

Para De Duve, o cerne da questão é que a modernidade em arte começa quando não se sabe mais identificar quem são as partes do pacto, “quando a arte se endereça a todos e a qualquer um”<sup>69</sup>, ou quando qualquer um pode ser artista, como no exemplo das reivindicações dos anos 60. Quando não se descreve mais um artista de acordo com um tipo específico de linguagem artística (pintor, escultor, músico, etc...) e a regra estético-técnica é quebrada propiciando que mais elementos participem do mundo das artes sem que necessariamente sejam suportes clássicos, e o pacto é evidentemente quebrado, quando o fazer e julgar arte tornam essa diferença obsoleta, como no caso dos *ready-mades*, surge o que De Duve chamou de “arte em geral”, e como dito no início do texto, foi através da pintura que se deu essa passagem.

A necessidade sentida pelos artistas da modernidade de quebrar a regra, de romper o pacto, faz o julgamento estético incidir sobre o

---

67 Idem, ibidem;

68 Idem, p. 56;

69 Idem, p. 55 (e talvez acabe quando se sabe de novo quem são essas partes – nicho industrializado da indústria do lazer)

próprio pacto, sobre a regra, sobre a convenção. É assim que se passa de “isto é belo” a “isto é pintura” e, depois, a “isto é arte”.<sup>70</sup>

Se um novo pacto social será constituído a partir da regra quebrada, e, portanto, se tornará outra regra, agindo de forma temporária, ou apenas como recurso a um referencial teórico, como são chamados os trabalhos de Duchamp por Greenberg, é o que determina o impacto dessa obra e desse artista para a história da arte. É nesse momento da quebra que surge o dissentimento e a denegação, suplantando essas barreiras iniciais e necessárias que a nova arte em questão aponte a regra quebrada e somente após a regra ser quebrada.

Portanto, é a história da arte quem decide as condições da frase “isto é arte?”, mas através dela, só é possível verificar após um tempo as consequências desta verificação. Algum julgamento deve fazer com que o indivíduo perceba de forma imediata que o objeto em questão se trata de arte. Este julgamento tem, para De Duve, relação com o julgamento estético kantiano.

---

<sup>70</sup> Idem, p. 56

## 2. DE DUVE E OS PRINCÍPIOS ESTÉTICOS KANTIANOS

*“Arqueologia, no sentido de Michel Foucault é aquilo de que os tempos estão precisando”<sup>71</sup>*

*\_Thierry De Duve*

Pensar o julgamento estético moderno a partir da substituição dos termos belo por arte como De Duve propõe é uma consequência direta da quebra de pacto entre artista e público, quando estes papéis deixam de ser definidos. Portanto, a releitura de Kant proposta é uma leitura aplicada ao sistema da arte em geral a qual entrou em vigor quando o artista perdeu sua especificidade, quando qualquer um pôde tornar-se artista e qualquer coisa pôde ser arte. É imprescindível, para que essa leitura tenha significação, levar em conta a defesa de De Duve da passagem do sistema das belas artes em Kant, para o sistema da arte geral na modernidade.

A necessidade de quebrar o pacto fez o julgamento estético incidir sobre o próprio pacto, de forma que se perde progressivamente a crença de que o artista apresenta realmente um objeto de arte, ao passo que ao longo do tempo, como De Duve mostra a partir da tradição dos Salões e Coubert. O pacto é rompido progressivamente quando da ausência do “belo” e depois, quando o artista perde sua função social com a Revolução Industrial e sua “impossibilidade do fazer”, mostrada no capítulo anterior. Assim se passa o julgamento estético de isso é belo para isso é arte. O pacto deixa de ser suficiente, assim como o julgamento estético clássico deixa de ser válido, dando espaço para o julgamento estético moderno, o qual repousa na incredulidade, dado que não pode ser provado, e na crença de uma reflexão.

O julgamento de arte é um julgamento estético, De Duve parte dessa premissa. O julgamento estético como será verificado nesse texto, não é um julgamento de conhecimento, mas um julgamento que se baseia em sentimento, portanto subjetivo. E por que Kant? Segundo De Duve, Kant é o ponto referencial da estética moderna clássica, é em Kant que os postulados do juízo estético serão definidos, e a partir

---

71 De Duve, Kant depois de Duchamp. Revista do mestrado em história da arte Eba UFRJ. Rio de Janeiro, ano V, n.5, p. 125-152, 1998. pg 128



disso, De Duve propõe uma “crítica do moderno julgamento estético”. A necessidade de recorrer aos postulados kantianos, para refletir sobre a arte contemporânea, se justifica também, segundo Virgínia Figueiredo:

E concluir que, devido à extrema liberdade estética que a nossa época vive, nunca foi tão necessário, e até imperativo o exercício dela, isto é, da crítica. Considero a “reflexão” uma noção estratégica para a Estética de Kant e talvez a isso se deva sua permanência até os nossos dias. Foi a reflexão que permitiu Kant sustentar o universalismo (sem abrir mão da singularidade da experiência de cada um) do juízo estético, de modo contrário ao das Estéticas Empiristas que, indiferentes à universalização, ligavam o prazer estético aos sentidos imediatos. Assim, Kant “deveu” à reflexão, a possibilidade de classificar o prazer estético como nem imediato nem sensível, sem ter, contudo, de negociar seu aspecto subjetivo. A meu ver, o caráter reflexionante do juízo estético kantiano constitui, sobre os demais, uma vantagem inigualável na avaliação e crítica da arte contemporânea.<sup>72</sup>

\*\*\*

O ponto de partida de De Duve dentro da estética Kantiana, é a Antinomia do gosto, pois esta encontra-se no centro da dialética do juízo estético. Esta dá-se da seguinte forma:

**Tese:** o gosto não se funda em conceitos pois se não, estaria aberto a disputas

**Antítese:** o gosto funda-se em conceitos, pois se não, não teria como argumentar.

De Duve ainda explica que, na leitura da Crítica da Faculdade do Juízo, a qual versa sobre juízo de gosto, mais precisamente o belo natural, o que Kant afirma sobre a arte não será tratado aqui. O julgamento de gosto é subjetivo, portanto não é relativo à representação do objeto, mas ao sujeito e seu sentimento de prazer. Portanto, isto é belo, é convencionado como o julgamento estético clássico.

Para Thierry, o *ready-made* desvela a passagem do julgamento estético clássico ao moderno, assim, ao afirmar que uma pá de neve é bonita ou feia não se

---

72 Figueiredo, Virgínia, Kant after Kac.

emite um julgamento quanto a sua natureza artística (isto é arte), mas mantém um julgamento clássico, e não é esse o tipo de julgamento que interessa à modernidade.

De forma paradigmática, segundo o autor, “toda obra prima de arte moderna foi recebida com indignação”, De Duve dá diversos exemplos em seu texto desta afirmação, e afirma que repugnância e ridículo, sentimentos que Kant considerava incompatíveis com os julgamentos estéticos referentes ao belo e ao sublime (respectivamente), já haviam deixado há muito tempo, de servir como termômetro para o que deixara de ser considerado arte, até que historicamente trabalhos considerados ridículos entram para a história da arte posteriormente. Com isso, para De Duve, a afirmação: “isto não é arte”, “expressa a recusa a de julgar esteticamente e significa “isso não merece nem mesmo um julgamento de gosto”<sup>73</sup>. Portanto, ao se deparar na Crítica do Juízo com os escritos sobre o ridículo, na leitura proposta por De Duve, segundo este autor, deve-se abandonar Kant.

Apesar do autor afirmar que “isto é arte” é um julgamento estético, “isto é arte” não pode significar isso é belo, “em todas as demais situações, “arte” substitui “belo”. Nesta releitura de Kant, a afirmação “isto é arte”, apesar de não versar sobre gosto, se mantém enquanto julgamento estético. Para o autor belga, “nenhum sentido específico seja atribuído a palavra estética até que a releitura se complete”.

Na “atitude lógica” substituir belo por arte onde quer que apareça a antinomia ficaria:

**Tese:** arte não é conceito

**Antítese:** arte é conceito.

De Duve recorre a Kant e afirma que gosto é um dom natural de todo ser humano, o qual reivindicaria universalidade de cada juízo estético, e essa reivindicação se dá através de sentimento. O sentimento comum, ou senso comum é a faculdade de “pressupor universalmente em todo homem essas condições subjetivas do julgamento que encontramos em nós mesmos”.

---

<sup>73</sup> *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, pg. 50

No entanto o senso comum é um princípio subjetivo, uma ideia indeterminada do supra sensível em nós e a única chave para o enigma dessa faculdade que faz atribuir o gosto enquanto juízo estético. O senso comum não pode ser provado, pois, é um princípio pressuposto, uma ideia da razão.

Se a faculdade de gosto, ou, a capacidade de julgar esteticamente é um *sensus communis*, ao registrar as consequências da substituição belo por arte, o *sensus communis* se transferiria na faculdade de julgar arte por força do sentimento comum a todos, “o *ready-made* que levou essa leitura também apaga toda diferença entre fazer e julgar arte, de forma que devemos supor, do mesmo jeito, que essa faculdade também se torna uma faculdade de fazer arte por força do sentimento”.<sup>74</sup>

Então, para De Duve, a modernidade ao apagar a diferença entre fazer e julgar arte, algo que atinge seu ápice, segundo o autor, nos *ready-mades* de Duchamp, a faculdade do *sensus communis* estaria presente não só no ato de apreciar arte, mas também no ato de fazer. Quando Duchamp afirma que fazer arte é um ato de escolha, De Duve relaciona este ato a um julgamento e conclui:

O artista escolhe um objeto e o chama de arte OU o coloca em um contexto que determina a ser considerado arte. O espectador apenas repete o julgamento do artista, qualquer um pode fazer isto, a capacidade e o conhecimento requeridos são nulos, acessíveis ao leigo<sup>75</sup>

As observações de De Duve acerca do *gênio* concluem que o mesmo sentimento é usado para fazer e julgar arte. A partir disto, o que foi suscitado, é que, na modernidade, configurou-se uma coincidência entre Estética e arte, “Kant obviamente não poderia prever essa perfeita coincidência entre arte e estética”<sup>76</sup>. O autor explica que Kant não previu isto, pois em seu tempo a atividade artística envolvia aprendizado, maestria, regra e beleza. No entanto De Duve defende que Kant estava ciente que o juízo de gosto não seria livre se não existisse um conceito indeterminado do trabalho de arte, e que a arte não se resumia apenas em regra e maestria. “a fim de permitir o juízo de gosto livre teria que envolver algo mais inconsciente, até para o

---

74 De Duve, “Kant after Duchamp” p. 141.

75 Idem, p. 141

76 Idem, ibidem

artista, um dom da natureza”<sup>77</sup> este conceito indeterminado, relativo ao artista, Kant denominou *gênio*. Para o belo necessita-se gosto, mas para as belas artes necessita-se gênio. Como o texto em questão trata da passagem das belas artes à arte em geral na modernidade, deduz-se então que com o *ready-made* avaliar e produzir arte são o mesmo, gosto e gênio se fundem na mesma faculdade, como será a conclusão de De Duve.

## I

Desde sua publicação a *Crítica da Faculdade de Julgar* é alvo de inúmeras críticas, especialmente em torno do papel reservado a arte. Diferente dos *Românticos* ligeiramente posteriores como Hegel, Schelling, Schiller, Kant não trata da poética, ou práxis artística, mas sim, como o expectador ajuíza a experiência estética. Outro ponto a ser levado em questão nessa comparação, é que, Kant dispensa à beleza natural um *status* acima daquele que dispensa à beleza artística. Para Kant o belo digno de toda a atenção é aquele encontrado na natureza, involuntária e espontaneamente, sem qualquer intenção, já a beleza artística viria acompanhada indissolavelmente de seu caráter artificial e intencional nas obras de arte. Não que a *Crítica do Juízo* desconsidere totalmente a questão da arte, muito pelo contrário, Kant reserva alguns parágrafos para tratar exclusivamente da arte, mas de forma geral, a arte não ocupa o problema central, e sim, a forma como se dá o juízo estético. Segundo De Duve, Kant tem apontamentos interessantes sobre a arte em seu texto, mas na analogia entre o juízo do belo e o juízo moderno, ou juízo de arte, serão usados apenas os apontamentos relativos ao juízo estético puro.

Para entender como se dá a complacência do objeto estético é importante estabelecer uma conexão com as outras formas de conhecimento que estão na *Crítica da Razão Pura*, que trata do conhecimento teórico, ou do conhecimento do sensível, cujas fontes são a sensibilidade e o entendimento, e na *Crítica da Razão Prática*, que trata do conhecimento prático ou faculdade de apetição, relacionada à conduta moral,

---

77 Idem, *ibidem*

adjacente à ordem das *coisas em si*, ou ideal, não submetida ao Entendimento, mas à Razão, já que a Crítica do Juízo é entendida como um “termo médio” entre as duas.

Na introdução da CFJ, Kant a coloca como um termo médio duas outras críticas:

só que na família das faculdades de conhecimento superiores existe ainda um termo médio entre o entendimento e a razão. Este é a faculdade do juízo da qual se tem razões para supor, segundo a analogia, que também poderia precisamente conter em si a priori se bem que não uma legislação própria, um princípio para procurar leis; em todo o caso um princípio simplesmente subjetivo, o qual, mesmo que não lhe convenha um campo de objetos como seu domínio, pode todavia possuir um território próprio e uma certa característica deste, para o que precisamente só este princípio poderia ser válido.<sup>78</sup>

Então a *terceira crítica* abrange as faculdades de entendimento e a de apetição, utilizando-se então, de componentes das duas outras Críticas, mas também se diferenciando destas, e conciliando no mesmo objeto suas atribuições: natureza e liberdade, adquirindo o objeto estético o caráter de ambivalência, pois ao passo em que está inscrito no mundo sensível, portanto no mundo dos fenômenos, remete-nos também através do prazer desinteressado imperativo à experiência estética e da contemplação da beleza por si mesma à liberdade, a qual faz parte do domínio do Ideal, por determinação da vontade, através da Razão.

No entanto há um elemento logo de princípio, que difere a faculdade do juízo de gosto da faculdade da razão teórica, que é a faculdade de produzir conceitos, esse por sua vez, um dos pontos ressaltados por De Duve, pois o autor defende sua posição com base na antinomia do gosto, a qual veremos mais adiante que repousa na questão da possibilidade de discussão e conceptualização do belo.

Enquanto o conhecimento na Crítica da Razão Prática se dá através da possibilidade de produzir conceitos, o juízo estético não produz conceitos. Não há, portanto, um estatuto ou modelo único de beleza, e somente o prazer produzido por determinado objeto estético tende a se universalizar, ou seja, ser desfrutado por demais seres humanos. Já o conhecimento a que se refere à Crítica da Razão Pura, é passível de ser transmitido e sintetiza conceitos.

---

78 Kant, pg 17

Na Crítica da Razão Pura Kant procurou investigar principalmente como se dão os juízos sintéticos *a priori*, cujas fontes são a sensibilidade e o entendimento.

Através da intuição a sensibilidade fornece os dados ao entendimento, que, por sua vez, através dos conceitos, sintetiza aqueles dados, produzindo-se o conhecimento. Porém não é possível conhecer os objetos em si, mas somente aqueles de representações de objetos que se originam nestas fontes, as quais estão condicionadas pelas formas de sentir e de pensar.

Como dito, a Crítica do Juízo também interage com a Segunda Crítica. Porém, há alguns pontos que as diferem, por exemplo, a aproximação da ideia moral, requer vontade e demanda prazer, mas esse prazer é mediante conceito, já o prazer no juízo estético é imediato e é “simplesmente contemplativo e sem produzir interesse no objeto, enquanto no juízo moral ele é prático”, portanto não se trata do mesmo prazer, e nem das mesmas condições, visto que um é desinteressado, e o outro interessado.

O objeto da CJ é como se dá o prazer e o desprazer pelo juízo de gosto. Da Crítica da Faculdade do Juízo derivam dois tipos de juízos, os reflexivos teleológicos, dos quais Kant se ocupa na segunda parte do livro que concordam com a finalidade de cada ente dentro da finalidade objetiva do todo da natureza, e os juízos reflexivos estéticos, dos quais Kant se ocupa na primeira parte, na Analítica do Belo os desenrola nos quatro momentos desta (qualidade, quantidade, finalidade e modalidade) e na Analítica do Sublime, após esta, vêm os parágrafos 30 à 54, os chamados da “Dedução dos juízos estéticos puros”.

A Faculdade de Julgar abarca a complacência do objeto estético, e tem suas peculiaridades, já que a contemplação do belo não produz conceito, contudo é possível comunicar o prazer derivado da experiência estética com determinado objeto, “Ora, aqui se trata de ver que no juízo de gosto nada é postulado <postuliert>, a não ser uma tal voz universal com vistas à complacência, sem mediação dos conceitos”<sup>79</sup>

---

79 Ibidem. p.53.

A imaginação e o entendimento são as faculdades envolvidas no ajuizamento estético as quais originam a reflexão e o prazer estético por meio de um jogo livre das faculdades, constituindo a experiência estética.

Para Kant, na experiência estética, a precedência que produz nossos juízos de gosto, tem suma importância à medida que “*é a chave da crítica de gosto e por isso digna de toda a atenção*”<sup>80</sup>, com isso, Kant se questiona, o que vem antes, o ajuizamento do objeto ou o prazer? A resposta está intrinsecamente ligada à comunicabilidade do prazer, “logo é a universal capacidade de comunicação de estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem de fazer como fundamento do mesmo e ter como consequência o prazer no objeto”<sup>81</sup>.

Este prazer que acompanha a contemplação do belo tende a universalizar-se, ou seja, reivindica-se através do sentimento que outras pessoas tendem a concordar formando com isso em torno desse objeto um *sensus communis* desta representação. Em concordância com isso, o belo, é designado pelo filósofo como “*o belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal*”<sup>82</sup>. O *sensus communis* é o princípio chave para entender a analogia entre o juízo estético clássico e juízo estético moderno.

Somando-se a isto, pode-se observar o fato de a beleza de um objeto não estar condicionada ou determinada por sua natureza, portanto, não importa ao juízo de gosto a serventia de determinado objeto, a sua beleza não está relacionada à sua utilidade objetiva. A forma da conformidade a fins aludida por Kant está relacionada a seu modo de representação, e à forma como deve se arranjar para comunicar o belo que se apresenta, nada elucida melhor a esse respeito do que um excerto do texto do próprio Kant:

logo, nenhuma outra coisa senão a conformidade a fins subjetiva, na representação de um objeto sem qualquer fim (objetivo ou subjetivo), conseqüentemente a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é dado, pode, na medida em

---

80 Ibidem. p.53.

81 Ibidem. p.61.

82 Ibidem. p.47.

que somos conscientes dela, constituir a complacência, que julgamos como comunicável universalmente sem conceitos, por conseguinte, o fundamento determinante do juízo de gosto.<sup>83</sup>

O objeto por si só, só oferece dados, mas o belo é representado a partir da reflexão, pois depende da mediação desta para constituir a complacência “pois todo o juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conhecimento do objeto, é seu fundamento determinante”<sup>84</sup>. O belo, pois, percebido através de sua representação, afirma-se passando à subjetividade do sujeito. Há um acordo entre a subjetividade do sujeito e a forma do objeto como condição do juízo, ao mesmo tempo em que não se trata apenas de uma opinião subjetiva àquele sujeito, o sentimento clama que outros indivíduos tendem a concordar.

Como já foi dito, embora Kant não venha tratar de uma Filosofia da Arte propriamente dita, ele discorre sobre a questão do gênio. O gênio em Kant abarca em sua constituição as faculdades de ânimo, a imaginação e o entendimento. A imaginação além de ser uma faculdade predominante no gênio, é uma faculdade criativa, difere da razão, e gera associações entre *coisas em si* e as coisas que se encontram na natureza, os fenômenos. Essas associações não encontram limites na experiência ou na razão, o que atribui à imaginação imensa liberdade. O ânimo do gênio se dá pelas ideias estéticas que são representações da faculdade de imaginação, e pode inspirar-se em exemplos do mundo sensível, mas têm o poder de ultrapassar as barreiras deste. Do gênio, na criação de uma obra, concorrem a imaginação e a razão em uma espécie de jogo por meio das ideias estéticas, esse jogo “põe em movimento as forças do ânimo, isto é, em um jogo tal que se mantém por si mesmo e ainda fortalece as coisas para ele”<sup>85</sup>, essa faculdade é “só um talento (da faculdade da imaginação)”<sup>86</sup>.

Para Kant, A Arte bela é produzida pelo gênio e o gênio é aquele que tem em essência a genialidade e a legitimidade de produzir arte por conter um dom natural.

---

83 Ibidem. p.62

84 Ibidem. p.73

85 Ibidem p.170.

86 Ibidem p. 172



A arte é defendida por Kant como diferente da natureza, da ciência e do ofício, e deveria ser considerada arte “somente a produção mediante liberdade”<sup>87</sup>. Ele destaca a diferença entre artes mecânicas e artes estéticas, e dentro desta as artes agradáveis e as artes belas, em relação às outras, a Arte bela é a única que tem como fim o prazer que produz enquanto “modos de conhecimento”<sup>88</sup>, assim a “Arte bela, ao contrário [das outras artes], é um modo de representação que por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade”<sup>89</sup>. Enquanto a arte é defendida em Kant como “arte bela”, esse sistema, para De Duve passa a ser mais tarde, o sistema da “arte em geral”, e essa passagem, que será vista no último capítulo, é de suma importância para entender a analogia proposta por este autor. Em suma a equação ficaria:

Arte bela

Kant

arte em geral

De Duve

## II

Para Kant a fruição estética é desinteressada, o que constitui a qualidade principal do juízo de gosto puro, anunciada desde o primeiro momento da Analítica do Belo. Apesar de De Duve em seu texto não tratar do aspecto do desinteresse, esse é um aspecto fundamental para entender o juízo estético kantiano, é a partir desta dimensão que Kant afirma que esse juízo estético pode ser chamado de juízo de estético puro<sup>90</sup>. Afastar o interesse deste tipo de juízo tem por finalidade dissociá-lo do que agrada na mera sensação, e também dissociá-lo do que agrada mediante conceito ou utilidade, ou seja, diferenciá-lo respectivamente do agradável e do bom. Portanto, o desinteresse tem função de atribuir certo *status* ao belo, permitindo que o juízo de gosto se diferencie dos demais juízos da sensação e práticos, e possibilitando

---

87 Ibidem p. 160.

88 Ibidem p. 161.

89 Ibidem. p.162.

90 O juízo estético puro é, pois, para Kant, o juízo de gosto, e, portanto, o juízo sobre o belo, sobre o qual De Duve constrói seu argumento, e o único passível da troca proposta (belo por arte, onde quer que apareça no texto).

a investigação de seu fundamento *a priori* que seja compartilhável, e a possibilidade de um juízo estético moderno só estaria justificada, apesar da omissão de De Duve, se o desinteresse fosse levado em consideração.

Assim como o desinteresse, o *sensus communis* é um dos pontos de maior implicação para a teoria Estética<sup>91</sup> kantiana. Kant ao se apropriar deste termo prevê a esfera para o uso do mesmo, sobre isso ressalta na Crítica do Juízo: “a faculdade de juízo estética, antes que a intelectual, pode usar o nome de um sentido comunitário”<sup>92</sup>. Por isso não é o uso do termo como “entendimento humano comum”<sup>93</sup>, “*vulgare*”, mas o uso como sentido comunitário premissa do próprio gosto, §40: “o gosto com maior direito que o são entendimento pode ser chamado de *sensus communis*”<sup>94</sup>.

Sobre o interesse no juízo de gosto, Kant afirma no §2: “chama-se interesse a complacência que ligamos à representação da existência de um objeto”<sup>95</sup>. O desinteresse prevê a impossibilidade da incidência de inclinação íntima no ajuizamento do belo “não quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa”<sup>96</sup>. Portanto qualquer sensação acompanhada de interesse, não pode ser chamada de juízo de gosto “contrapomos à complacência pura e desinteressada no juízo de gosto, aquela que é ligada a interesse”<sup>97</sup>.

No juízo de gosto, o desinteresse na subsunção é a premissa da universalidade, a esse respeito Lebrun afirma: “o prazer desinteressado é o signo de uma pretensão espontânea à universalidade”.<sup>98</sup>. Somente de forma desinteressada o ajuizamento prevê a concordância dos demais, se houver interesse, ou seja, inclinação pessoal, a complacência não poderá reivindicar validade para todos.

---

91 E até mesmo para a Filosofia Política, desde os empiristas ingleses até Hanna Arendt.

92 CJ, §40, p. 150;

93 CJ, §40, p. 147

94 CJ, §40, p. 150

95 CJ, §2, p. 39

96 CJ, §2 p. 40

97 CJ, §2, p. 41

98 Lebrun, 492

O juízo tem que oferecer maneiras de se apresentar como universal e necessário para ser declarado *a priori*, pois caso contrário seria apenas percebido internamente e forneceria um simples juízo empírico, ou seja, não sairia do campo da contingência. A necessidade surge da possibilidade de despojar-se de todo e qualquer interesse de imputar a complacência aos demais como necessária.

Kant afirma: “Conhecimentos e juízos, juntamente com a convicção que os acompanha, têm de poder comunicar-se universalmente”<sup>99</sup>, superando sua subjetividade “precisamente como o ceticismo o reclama”<sup>100</sup>, visando atingir desta forma a intersubjetividade.

Diferente de um juízo objetivo em que sua necessidade opera sem condição, no de gosto ela é condicionada, “*como se fosse*”<sup>101</sup> uma norma que pretende o assentimento dos demais, “*porque se tem para isto um fundamento que é comum a todos*”<sup>102</sup>, que fundamento seria esse?

Pode-se inferir que se trata de um sentimento que supõe estar em comunhão com o sentimento dos demais “um tal princípio, porém, somente poderia ser considerado como um sentido comum”<sup>103</sup>. Como já mencionado, esta convicção que assegura a universalidade no juízo estético, conhecido também como sentido comunitário <*gemeinschaftliches*>.

Faz-se cogente frisar que a universalidade referente a este juízo não é objetiva e não é atributo das coisas, pois não se trata de um juízo conceitual, “de conceitos tampouco pode surgir”<sup>104</sup>, portanto só pode ser subjetiva. Cada experiência estética é de caráter íntimo-universal “*não conecta o predicado da beleza ao conceito do*

99 CJ, §21, p 81

100 *Idem, ibidem;*

101 Termo usado por Kant no decorrer de todo texto para descrever o juízo de gosto, e o princípio do *sensus communis*. O entendimento do juízo de gosto dá-se sempre por analogia, como colocado por Valério Rohden: “embora se situando entre as faculdades de conhecimento o juízo reflexivo é, todavia, um tipo de juízo formal, problemático, heurístico, procedendo sob a forma do <<como se>>: como se fosse objetivo”<sup>101</sup> (ROHDEN, Valério. **Juízo e Reflexão desde um ponto de vista prático**. In pdf, Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. p. 41).

102 CJ, §19, p. 80

103 CJ, § 20, p. 81

104 CJ, § 32

*objeto*<sup>105</sup>, tampouco se baseia em outros juízos “o sujeito deve julgar por si, sem ter necessidade de pela experiência, andar tateando pelo juízo dos outros”<sup>106</sup>, ou seja, “ele quer dar direito a juízos que contém um dever; ele não diz que qualquer um irá concordar com ele, mas que qualquer um deve concordar com ele”<sup>107</sup>.

Esta necessidade, contudo, não é prática, nem teórica, é uma “modalidade peculiar” que se revela como “dever agir de certo modo”. Essa necessidade é entendida “*como se*” fosse uma regra de aprovação que não é instituída, mas pressentida, necessidade que os demais subsumam da mesma forma.

Logo o *sensus communis* não é regra, por isso Kant diz que o juízo não tem natureza apodítica, mas exemplar “exemplo de uma regra universal que não se pode indicar”<sup>108</sup>, por isso Kant o chama de “norma ideal”. Esta norma ideal está para o “dever agir de certo modo”, diferente de uma regra que postula o que é belo para todos, pedirá assentimento universal, como se no momento do ajuizamento o indivíduo pudesse hipoteticamente se deslocar da limitação de sua consciência singular “na medida em que simplesmente abstrai das limitações que acidentalmente aderem ao nosso próprio ajuizamento”<sup>109</sup> e pudesse vislumbrar o objeto do ponto de vista do plural, ver, colocar-se no lugar do outro.

por *sensus communis*, porém, se tem que entender a ideia de um sentido comunitário <gemeinchaftliches>, isto é, de uma faculdade de ajuizamento que em sua reflexão toma em consideração em pensamento (a priori) o modo de representação de qualquer outro <sup>110</sup>

Admite-se este comprazimento a qualquer um apenas subjetivamente, objetivamente não há como verificar a validade desta “norma indeterminada”, mesmo que haja um debate e empiricamente todos concordem ou não com tal juízo, trata-se apenas de um sentimento fundado numa possibilidade da comprazimento dos demais.

---

105 CJ,§8, p. 52

106 CJ,§32, p. 134.

107 CJ,§22, p. 83

108 CJ,§18, p. 80;

109 CJ, §40, p. 148;

110 §40 p.150

Ora, somente uma possibilidade não pode garantir a concordância dos demais, gerando margem à dúvida.

Não sem razão, a dúvida é a marca deste princípio porque não há objetividade na universalidade deste tipo de juízo, se houvesse objetividade não seria um juízo de gosto, mas um juízo lógico, como no exemplo oferecido por Kant: “*todas as tulipas são belas*”<sup>111</sup>.

Julgar pelos demais, é antes de qualquer coisa a “*maneira de pensar alargada*”<sup>112</sup>, é pressupor que os demais subsumiriam da mesma maneira a forma do objeto em boa saúde mental. Por isso se houver discordância, o apelo será que o outro não subsumiu corretamente.

O juízo de outros desfavorável a nós na verdade pode com razão tornar-nos hesitantes com respeito ao nosso juízo, jamais porém pode convencer-nos de sua incorreção. Portanto, não existe nenhum argumento empírico capaz de impor um juízo de gosto a alguém <sup>113</sup>

Por isso o *sensus communis* é atribuído também como “*comunidade ideal*”, segundo Lebrun, a “*comunidade ideal que eu apelo para recusar a comunidade de fato*”<sup>114</sup>. Este conceito diz que o juízo é “*algo válido para todos independente dos sujeitos*”<sup>115</sup>.

A validade universal se verifica antes mesmo do prazer, já no ajuizamento do objeto, é importante salientar como se dá, porque Kant a relacionará como a “*chave da crítica do juízo de gosto*” no §9. Desta forma, o sentimento comum se dá na reflexão, como uma “*voz universal*”, essa reflexão se dá de forma de um jogo entre a faculdade do entendimento e da imaginação, esta, por sua vez, no *sensus communis* abstrai e ultrapassa as limitações da singularidade do próprio ato de julgar por si no

---

111 CJ, §33, p. 138

112 Pag 149, § 40.

113 137. §33

114 490 lebrun

115 495 Lebrun

sujeito, tornando os demais “presentes” no ato de julgar. Constituindo assim um jogo vivificante:

“o juízo de gosto nunca nos faria sair da antropologia se ele não reconhecesse, antes de tudo, o feliz encontro entre imaginação e o entendimento como a marca da condição suprema de todo conhecimento possível, portanto como experimentável por cada um”<sup>116</sup>

Porém, diferente do juízo de conhecimento em que a faculdade de imaginação é regrada pela faculdade de conhecimento, no juízo de gosto ela é livre. Há de se ressaltar, contudo, que De Duve não discorre sobre o jogo, e sobre a reflexão em seus textos. Seu foco ao fazer a analogia dos juízos é através do sentimento comum e da antinomia do gosto.

\*\*\*

A conformidade a fins formal é o outro princípio da Crítica do Juízo, e, por sinal, não figura no texto de De Duve. Esta age concomitante ao *sensus communis*, de forma imediata na formação do juízo. A conformidade a fins da natureza já havia sido ditada na introdução como princípio transcendental dos juízos reflexivos<sup>117</sup>. Mas este só alcança a universalidade através do princípio do *sensus communis*. “Poder-se-ia até definir o gosto pela faculdade de ajuizamento daquilo que torna o nosso sentimento universalmente comunicável em uma representação dada sem mediação de um conceito”<sup>118</sup>

Portanto que tipo de universalidade pode-se esperar neste ajuizamento? Segundo o §33, “embora ele tenha validade meramente subjetiva, ele contudo estende sua pretensão a todos os sujeitos”<sup>119</sup>. Por isso entende-se que a universalidade é baseada apenas no sentimento do sujeito “eles não podem esperar o fundamento de determinação de seu juízo da força de argumentos, mas somente

---

116 Lebrun 492

117 CJ,Intro XXVIII, p. 12

118 CJ, p. 150 §40

119 CJ, §33, p. 138

da reflexão do sujeito sobre seu próprio estado”<sup>120</sup>. Se a validade universal não deriva da força de argumentos, nem da força de um conceito, que força tem essa universalidade, a ponto de um sujeito ter a “presunção de proferir juízos”<sup>121</sup>? Espera-se a garantia deste assentimento universal?

A força deste princípio é questionada por Kant no §22 (parágrafo do qual De Duve recorda em seu texto) quando o autor anuncia: “se de fato existe um tal sentido comum como princípio constitutivo da possibilidade da experiência, ou se um princípio ainda superior da razão no-lo torne somente princípio regulativo”<sup>122</sup>.

Até este momento, não há nada demais verificar se o princípio é regulativo<sup>123</sup> ou constitutivo<sup>124</sup>, porém a implicação de cada verificação relaciona-se diretamente ao estatuto do princípio do *sensus communis* de forma que Kant, no mesmo parágrafo conclui:

regulativo, antes de tudo para produzir em nós um sentido comum para fins superiores: se portanto, o gosto é uma faculdade original e natural, ou somente a ideia de uma faculdade fictícia e a ser ainda adquirida de modo que um juízo de gosto, com a sua pretensão a um assentimento universal, de fato seja somente uma exigência da razão de produzir uma tal unanimidade do modo de sentir, e que o dever, isto é, a necessidade objetiva da confluência do sentimento de qualquer um com o sentimento particular de cada um, signifique somente a possibilidade dessa unanimidade e um juízo de gosto forneça um exemplo somente de aplicação deste princípio; aqui não queremos e não podemos, ainda investigar isso<sup>125</sup>.

Para Guillermit, Kant não responde esta questão na CJ, porém dá indícios que este princípio é regulativo, com vistas a fins superiores de forma que atribuiria ao belo certa finalidade moral. De Duve em seu texto, conduz a partir desta possibilidade, relacionando o §22 ao § 40 da Analítica do belo para defender sua afirmação. Há de fato trechos que permitem interpretá-lo como regulativo, a atribuição deste princípio

---

120 CJ, § 34, p. 138

121 CJ, § 22, p. 83

122 CJ, §22, p. 83

123 Crítica da Razão Pura, A180/ B223

124 Crítica da Razão Pura A179/ B 221

125CJ, p. 83, §22

como regulativo talvez se justifique mais facilmente do que a atribuição deste como constitutivo.

Segundo o §40, intitulado “do gosto como uma espécie de *sensus communis*”:

“se se pudesse admitir que a simples comunicabilidade universal de seu sentimento já tem de comportar em si um interesse por nós (o que, porém, não se está autorizado a concluir a partir da natureza de uma faculdade de juízo meramente reflexiva), então poder-se-ia explicar a si próprio a partir de que o sentimento no juízo de gosto é atribuído quase como um dever a qualquer um”<sup>126</sup>

Significa que se houvesse interesse no juízo de gosto, o juízo poderia ser considerado objetivo, uma propriedade do objeto facilmente identificada e, portanto, sua universalidade também seria objetiva, e não um sentimento, o assentimento geral seria um dever pautado no conceito do objeto, mas só após verificado o interesse em sociedade, e emitido o juízo estético puro.

Kant admite no texto dois tipos de interesses relacionados ao gosto após o ajuizamento desinteressado, o belo empírico e o belo intelectual, o ditame do interesse é enunciado no §41:

Foi suficiente demonstrado acima que o juízo de gosto, pelo qual algo é declarado belo, não tem de possuir como fundamento determinante nenhum interesse. Mas disso não se segue que depois que ele foi dado como juízo estético não se lhe possa ligar nenhum interesse.<sup>127</sup>

O enunciado descreve dois momentos: durante o ajuizamento, e após o ajuizamento, no primeiro momento trata-se do predicado do juízo de gosto puro, o belo, no segundo trata-se do belo empírico “Empiricamente o belo interessa somente em sociedade”<sup>128</sup>. Quando De Duve discorre sobre o que a sociedade convencionou a chamar arte e só pode ser percebido através do decurso da História da arte, mesmo sem menção expressa ao conceito de gosto empírico de Kant, é a este conceito que se relaciona. O belo empírico, no entanto, não interessa tanto na investigação dos

---

126 CJ, § 40, P. 151

127 CJ, p. 151 §41

128 CJ, §41 p. 151



dois autores quanto o juízo estético puro, pois, é deste que advém o julgamento sobre aquilo, tanto belo quanto arte, que ainda não participa de nenhuma convenção.

Este trecho do texto é o que Lebrun chama de transição entre natureza e cultura, é quando Kant descreve o processo de refinamento social do gosto

“Com efeito um tal ajuizamento não se trata de saber o que a natureza é, ou tampouco o que ela é como fim para nós, mas como a acolhemos. Se ela tivesse constituído suas formas para nossa complacência, tratar-se-ia sempre de uma conformidade a fins objetiva da natureza, e não de conformidade a fins subjetiva que repousasse sobre o jogo da faculdade da imaginação em sua liberdade, onde há um favor no modo pelo qual acolhemos a natureza e não um favor que ela nos mostre”<sup>129</sup>

É esse jogo das faculdades que é suscitado também no juízo estético moderno, esse jogo só é possível se o termo “arte” assim como o termo “belo” não for um conceito objetivo do objeto, mas subjetivo do sujeito.

### III

Voltamos à questão do gênio, pois para De Duve, essa será uma das chaves centrais para o desenvolvimento de seu pensamento junto ao princípio kantiano do *sensus communis*. A partir destes, enunciará uma faculdade não prevista por Kant, mas baseada nos princípios deste, visto que esta só pode ser verificada nos sujeitos modernos.

Essa disposição mental inata, pela qual a natureza estabelece as regras para a arte é o gênio. Para Kant “*gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá regra à arte*”. (KANT pg 163 §46).

Essa faculdade do gênio, é a faculdade pela qual Kant nos propõe, mesmo à frente a arte de seu tempo e todas as regras nelas estabelecidas, que há um princípio indeterminado, que faz com que o artista transgrida essas regras. Portanto esse gênio,

---

129 CJ, p. 213 §58

que será bastante discutido pelas gerações de estetas posteriores, é a faculdade que liga as ideias, à produção de arte. As ideias aqui referidas são as ideias estéticas.

Ideias estéticas são representações da faculdade da imaginação, uma ideia da razão, as quais nenhuma intuição pode ser adequada. Para Kant, ideias estéticas são:

uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representações parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual, portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito”<sup>130</sup>

Uma ideia estética não pode se transformar em conhecimento porque parte de uma intuição da imaginação para a qual não se encontra conceito adequado, não pode se transformar em cognição pois envolve um conceito do supracognoscível ao qual uma intuição não se adequa.

Com base na leitura de Kant e na observação das manifestações artísticas dos anos 60, as quais pretendem reivindicar o legado de Duchamp, De Duve afirma que quando não mais existe diferença entre fazer e julgar arte, gênio também passa a ser uma faculdade compartilhada por todos. O crítico belga afirma, que criatividade é a junção de gênio e gosto numa mesma faculdade na modernidade.

Sendo assim, reler Kant e substituir belo e arte é considerar que a palavra arte engloba gênio e gosto, inapresentável ideia estética e indeterminável ideia racional, numa mesma faculdade, a criatividade. Essa releitura lança luz sobre as aporias do formalismo e do conceitualismo, as quais serão discutidas no próximo capítulo.

---

130 Kant, pg 174

### 3. DE DUVE E O JUÍZO ESTÉTICO MODERNO

*“O ready-made não surgiu da crença que todos podem ser artistas, mas da verificação que todos já tinham se tornado artistas”<sup>131</sup>*

*\_Thierry De Duve*

No quinto capítulo, o qual recebe título homônimo ao livro<sup>132</sup>, a preocupação de De Duve é relativa a recepção dos *ready-mades* nos anos 60. O texto baseia-se em uma releitura de Kant, a partir das discussões suscitadas sobre os *ready-mades* naquela década, dado o redescobrimiento dos *ready-mades* pelos *neo-dadaístas*. Neste contexto, De Duve escolhe as teses de Clemente Greenberg, famoso crítico de arte norte-americano, e de Joseph Kosuth, um dos mais expoentes artistas da arte conceitual, a fim de justificar sua antinomia e seu juízo da arte.

Essa antinomia é formada por De Duve a partir da “mútua excomunhão do formalismo de Greenberg e do conceitualismo de Kosuth”. O autor defende que “sustentar um só lado da antinomia não é suficiente”, portanto discorre sobre as duas partes da antinomia levantando hipóteses de relação com a antinomia kantiana.

Apesar da definição animadora sobre os avanços do descortinamento da disciplina estética em Greenberg, suas críticas dirigidas a Duchamp sempre figuraram em seus textos. Entender a experiência estética em Greenberg, era associar o juízo da arte ao gosto, mas dadas as afirmações de Duchamp sobre “indiferença estética”, Greenberg não cogitava em um primeiro momento diretamente a ligação entre Kant e Duchamp, e continuava a dirigir críticas duras à sua obra.

Duchamp ao afirmar que na escolha de um *ready-made* o gosto era algo a ser desconsiderado, iria na direção oposta às especulações de Greenberg. O artista afirmava a “indiferença visual” a fim de afastar qualquer ligação com a estética clássica. Seus *ready-mades* eram objetos cotidianos, dos quais afirmava “retirar o objeto da terra para entrar no planeta da estética”, em clara referência ao *ready-made*

---

<sup>131</sup> De Duve, “Kant after Duchamp” p. 141

<sup>132</sup> Livro: “Kant after Duchamp, de Thierry De Duve.

“pá”, mas também aos outros. Com isso “removida a qualidade estética, chamá-los de arte era parte da questão”, assim um objeto comum passava a receber o *status* artístico.

De fato, o pensamento de Greenberg acerca das novas implicações da arte contemporânea foi bastante questionado à época, embora estes questionamentos tenham impulsionado este crítico a se atualizar posteriormente, e buscar as justificativas de suas reflexões estéticas na própria estética kantiana. Rosa Gabriella levanta algumas questões sobre a insistência de Greenberg em analisar a arte sob o ponto de vista formalista:

A arte contemporânea pôs em cheque muitas das premissas modernistas, fazendo com que a crítica formalista, tal como aquela praticada por Greenberg, passasse a soar definitivamente anacrônica, depois de seu pensamento ter sido questionado por outros críticos, teóricos e artistas para os quais preocupações acerca do gosto pareciam obsoletas. É bem verdade que Greenberg parece não ter compreendido inteiramente as mudanças que ocorreram no mundo da arte sob a pressão do mercado e das mudanças tecnológicas e que a linguagem formalista do modernismo não dialogava satisfatoriamente com formas de arte que emergiram a partir de meados nos anos 1960, como a arte pop, o minimalismo, ou a arte conceitual, mais preocupadas com o estatuto da arte enquanto linguagem do que com a ênfase de Greenberg no aspecto puramente visual das obras<sup>133</sup>

Para De Duce, apesar de que o crítico de arte Greenberg temer as consequências do ato de Duchamp, ele admitia que o artista em questão teria oferecido um certo lucro teórico às reflexões da arte moderna. Greenberg foi o primeiro crítico a cunhar o termo “arte em geral” a partir dos *ready-mades*. Apesar de temer “as consequências dos gestos de Duchamp para a prática”, afirma que, a partir dessas obras, torna-se incerta a diferença entre arte e não arte, e, portanto, entre artista e não artista, motivando a discussão acerca da arte moderna. Sobre Greenberg, Rosa Gabriella Gonçalves afirma:

“O interesse mais acentuado do crítico pela estética surgiu a partir do momento em que a arte passou a poder ser feita a partir de qualquer objeto: a partir daí, o único dispositivo capaz de apontar o que faz de algo uma obra de arte seria o teste do gosto.<sup>134</sup>

---

133 Rosa Gabriella de C. Gonçalves p. 145

134 GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. **Kant, Greenberg e a questão do formalismo na arte**. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 147.

Apesar das inúmeras críticas dirigidas por Greenberg aos *ready-mades*, este reconheceu o “serviço teórico” destes trabalhos, à medida que, segundo Greenberg, arte e estética se fundem nestas obras, e, definiu a sobreposição destas, como “gosto”.

No entanto, repito: demonstrou-se alguma coisa que merecia ser demonstrada. Uma arte como a de Duchamp mostrou, como nada mostrara antes, o quanto mesmo a categoria da experiência estética formalizada pode estar exposta. Isso sempre foi verdade, mas tinha de ser demonstrado para ser conhecido como tal. A disciplina da estética ganhou nova luz. Desse ponto de vista, não importa que o corpo de arte que lançou essa nova luz seja talvez a pior e certamente a mais enfadonha arte de que se tem notícia. A arte como tal perdeu a posição honorífica a que, como tal, nunca teve direito; e a estética jamais voltara a ser o que era.<sup>135</sup>

Greenberg, como leitor de Kant, defende que a sobreposição estética mais arte não recebe esse nome por coincidência. Portanto, onde houver “gosto” presume-se que há experiência estética ou julgamento estético, ou, para simplificar, como já foi visto no capítulo anterior, onde houver gosto há juízo.

“Pode-se olhar arte e não ter experiência estética, como se pode ouvir música com o pensamento em outra coisa... pode-se assim simplesmente passar diante de um quadro ou escultura. Mas quando se faz o ligeiro esforço de centrar a própria atenção no que se tem diante de si, então se gosta ou não se gosta. O juízo estético é isso. A experiência intuitiva que leva a ele não é procurada. Não decidimos se vamos gostar ou deixar de gostar.... Não temos poder de decisão... Acontece de amigos queridos nos mostrarem uma obra de arte de que, desolados, descobrimos não gostar, ou, ao contrário, de gostarmos a contragosto de obras que uma pessoa que detestamos nos mostrou. A experiência estética é intuitiva, não tem nada a ver com a lógica.”<sup>136</sup>

Assim, por uma operação lógica encontrada no pensamento deste crítico, a experiência artística também pode ser sentida, e quando, não há julgamento de valor estético, nenhum veredito de gosto estará presente, seguindo a mesma operação, a arte também estaria ausente. Sobre isso, Rosa Gabriella afirma:

A ideia de qualidade no pensamento de Greenberg pode ser relacionada com uma certa posição que ele assumiu no âmbito da estética, na medida em que procurou se situar na discussão acerca da subjetividade ou objetividade dos juízos de gosto, defendendo a segunda posição, a partir da

---

135 Por Ann Indri, in **Greenberg e o debate crítico**. In: FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, pg 141

136 Idem, p. 145.

qual inferiu que o gosto que prevalece e forma um consenso ao longo do tempo acerca de quais as melhores obras é o gosto que se volta para as melhores obras, pois são as pessoas que realmente se dedicam a julgar a arte aquelas que exercitam esse tipo de juízo e, portanto, estão aptas para isso.<sup>137</sup>

Se, para Greenberg arte e estética se fundem, e além de tudo, não têm nada a ver com a lógica, para Kosuth, arte e estética se separam, e, arte, é, pois, lógica. De Duve contrapõe um pensamento ao outro, na formulação de sua antinomia da arte. Kosuth interpreta os *ready-mades* de forma oposta ao crítico de arte estadunidense. Para ele, o ato de Duchamp revela a separação entre estética e arte, o que lhe ajudou a estabelecer sua teoria enquanto configurava sua própria arte. Tal teoria se espalhou nos anos 60, e teria, a seguinte proposição

“Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão morfológica para uma questão de função. Essa mudança de “aparência” para “concepção” \_ foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “Conceitual”. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente”<sup>138</sup>

O nome do livro de De Duve, *Kant after Duchamp*, faz referência ao texto “*Art after Philosophy*” de Kosuth, o qual por sua vez, é discutido no texto de Thierry, que, apesar de considerar o trabalho deste artista, e principalmente sua contribuição para a História da Arte, defende que a herança de Duchamp foi mal interpretada por algumas correntes, principalmente o conceptualismo

O que se chama de arte conceitual \_ que aliás, a meu ver, não merece muito bem essa denominação \_ foi uma nova escola artística que surgiu há cerca de trinta anos, em meados dos anos 1960, e cristalizou-se ao final dessa década em torno de uma série de artistas, dentre os quais o grupo *Art and Language* e Joseph Kosuth. Esses artistas fizeram uma teoria da arte enquanto prática de arte... Em *Art after Philosophy* (e que sugere uma inversão da proposta hegeliana), pretende que a palavra “arte” seja um conceito e que o *ready-made* de Duchamp demonstrou a desqualificação da estética no sentido clássico. O que contaria então e que constituiria a

---

137 ...”A partir do momento em que obras de arte passaram quase a coincidir, em sua aparência, com objetos comuns, quando deixou de ser possível apontar para qualidades perceptíveis nas obras para justificar o fato de atribuir a elas qualidade, apenas o gosto bem-exercitado seria capaz de discriminar a boa da má arte. Ora, é evidente que, por mais abstrata que a palavra “qualidade” possa ser, esse ponto de vista custou caro a Greenberg e, em grande parte, estimulou sua fama de arrogante, pois o critério da qualidade parece se associar a uma série de limitações quanto a coisas que não poderiam receber esse rótulo, e proibições não são bem-vindas na arte contemporânea. \_ Rosa Gabriella p. 148

138 KOSUTH, J. **Art after Philosophy**, Studio International, out-nov-dez. 1969 [“Arte depois da filosofia”. In: Malasartes, Rio de Janeiro, n.1, set-nov, 1975], pg 217

natureza da arte seriam os aportes conceituais dos artistas e a maneira como transformam o conceito de arte, analisando-o. Na verdade esses aportes conceituais são sobretudo desvios, e os artistas não inventariam nada, já que Kosuth concebe, nesse texto, que o conceito de arte seja um conceito analítico, que contém todos os seus predicados em si mesmo, e não um conceito estético”<sup>139</sup>.

Para De Duve, a arte conceitual não abrange toda a implicação do ato de Duchamp. Algo além deveria fundamentar o que pode ser percebido como arte. A questão da arte apenas como conceito o incomodava à medida que esta descartava totalmente a arte baseada em experiência estética.

“Kosuth, em contrapartida, exige fatalmente ser julgado de acordo com sua própria teoria, e pior para ele se ela se volta contra ele. Na verdade, seu texto é muito interessante como sintoma de um impasse teórico sobre o qual não foi o único a esbarrar, pois foi acompanhado, naqueles mesmos anos, por estetas profissionais, como George Dickie, que defendem posições muito semelhantes. Pode-se dizer que há uma corrente bastante dominante na teoria da arte dos últimos vinte anos, sobretudo anglo-saxônica, que considera que se acabou com a estética, no sentido incômodo do sentimento, no sentido do julgamento de gosto, e a afirma que tudo isso foi substituído por uma análise conceitual, pragmática ou institucional. Uma grande parte do trabalho que tentei desenvolver foi suscitada pelos impasses dessa corrente; de um lado, eu me encontrava implicado por esses problemas para poder transitar na arte contemporânea e, de outro, eu me via insatisfeito com os discursos dominantes sobre a questão, estando também, ao mesmo tempo, tão insatisfeito, é claro, quanto meus adversários em relação à estética do gosto. Ela estava de fato desqualificada, mas não nos aspectos sobre os quais eles pensavam” <sup>140</sup>

Arte não poderia se afirmar apenas em conceito, em tautologia. Um juízo estético, mesmo que à diferença dos juízos estéticos clássicos, ainda estaria presente. Agora a implicação de sua teoria seria como afirmar a presença desses juízos, de forma que assimilasse as contribuições da nova arte, e revelar em qual sentido a estética do gosto estaria desqualificada, e também, permanecia, parcialmente qualificada. Segundo De Duve, isso desembocaria mais ou menos no seguinte e difícil dilema

---

<sup>139</sup> De Duve, Thierry. *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, p. 46

<sup>140</sup> Idem, *ibidem*.

“ou reivindicamos o termo arte, mas ao preço da estética, ou reivindicamos a estética, mas sob outro nome, diferente de arte” <sup>141</sup>

Como equilibrar essa questão, que passou a ser a preocupação do autor belga? Se essa estética não estava totalmente desqualificada, em quais aspectos ainda contribuiria? Quais aspectos ela ainda invoca que podem ser utilizados diante desse novo contexto? Os exemplos deduvianos não se encerram em Greenberg e Kosuth, para figurar o problema colocado, o autor fala também do trabalho dos artistas Ian e Elaine Baxter, conhecidos como ACT e ART, respectivamente são siglas em inglês de coisas consideradas estéticas e coisas rejeitadas esteticamente. Enquanto em ART a remoção da qualidade estética “era parte da questão”, como por exemplo o “mictório”, em ACT os trabalhos pertenciam a uma classificação menos teórica e “mais utópica”. Um exemplo de um trabalho que poderia ser considerado ACT, seriam as “experiências estéticas”, desenvolvidas pelo grupo Fluxus, que não reivindicavam o *status* de arte e de “artista”.



**Figura 8:** Proposição artista do grupo “Fluxus”, anos 60, sem data específica<sup>142</sup>

Os trabalhos ACT são tidos pelo o autor como uma “*utopia destinada ao fracasso*”, dado seu solipsismo, pois a falta de comunicação com o universo da arte, assim como a falta de registro faria com que as demais pessoas sequer tomassem conhecimento. A experiência estética, para De Duve, deveria ser compartilhada, como ao modo

---

141 De Duve, Kant after Duchamp, p. 131

142 Consultado em: <http://lounge.obviousmag.org/semiotizando/2012/05/fluxus-o-grito-da-antiarte.html> (em 27/03/2018)



kantiano, e o mundo da arte mesmo após os eventos dos anos 60, é definido fatalmente pelo autor como “negócios”.

“Os dois problemas referentes à arte conceitual têm sido frequentemente enfatizados. Visto que, trabalho de ART, são objetos, não podem negar possuir propriedades visuais que os colocam à mercê de uma apreciação estética. E, se os trabalhos de ACT não são colocados num contexto artístico ou comunicados ao universo da arte, correm o risco, como Greenberg suspeitava, de serem produzidos solipsística, senão inadvertidamente”<sup>143</sup>

De Duve elabora sua sentença de escapatória do solipsismo, e entrega a questão às instituições de arte, mesmo após ter elaborado uma teoria que poderia culminar na democratização do fazer e julgar arte sem depender das instituições, as quais sabe-se, pertencem a uma certa elite. De Duve afirma

“sendo assim, contraditoriamente depende da instituição a existência do sempre-repetido esforço de retirar toda a materialidade visual de uma obra, para comunicar essa retirada ao universo da arte em si”<sup>144</sup>

Colocada sua teoria frente às teorias emancipatórias dos anos 60, o teórico belga afirma que apesar daqueles dias terem sido “fascinantes, cativantes e libertadores”, foram, contudo, “estéreis”. Sua teoria poderia ter reafirmado a “Práxis artística” a possibilidade e a necessidade de todo ser humano, independente da classe social, produzir arte, ou, se aventurar ao papel do crítico, ou público em geral, a autonomia no ato de julgar independentemente da instituição. Poderia inclusive, ainda na seara de Kant, apelar ao “Esclarecimento”, texto o qual nem foi citado, e da mesma forma que fez uma releitura dos juízos estéticos, arqueologicamente “no sentido de Foucault” como bem citado, a fim de justificar a falta de sentido na diferença do crítico leigo ou especializado.

Talvez indiferença seja presumida como consequência das questões levantadas em seu trabalho, e não tenha sido necessário ir tão longe para justificá-la, ou isso não tenha sido interessante de ser defendido, tratando-se de um texto de um crítico de arte, de todo modo, De Duve optou por continuar sua antinomia, referente à análise do formalismo e do conceitualismo sem citar explicitamente essas questões.

“estaremos sempre presos ao seguinte dilema: ou acreditamos com Kosuth, que os *ready-mades* de Duchamp ‘modificaram a natureza da arte de

---

143 De Duve, Kant after Duchamp, p. 132

144 Idem, p. 133

questão morfológica para uma questão de função' e que toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente, ou não acreditamos que a natureza da arte tenha sido modificada de algum modo ou que o julgamento de gosto, tal como aplicado aos trabalhos de pintura e escultura modernistas tanto quanto à arte antiga como um todo, perdeu seus direitos”<sup>145</sup>

A proposta de Kosuth é ambiciosa, quando afirma a arte como conceito, pretende afastar de arte outras manifestações anteriores a Duchamp, “no que concerne à arte, as pinturas de Van Gogh não valem mais que sua paleta”.

“nessa seção vou discutir a separação entre a estética e a arte; considerar brevemente a arte formalista (porque ela é um dos principais proponentes da ideia de estética como arte), e afirmar que a arte é análoga a uma proposição analítica, e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer “indiferente” com relação às conjecturas filosóficas”<sup>146</sup>

A proposta de separar estética e arte para Kosuth, era dissociar qualquer arte da arte “decorativa”. O título de seu texto, baseava-se numa inversão da proposta hegeliana do fim da arte, após a filosofia. Assim

“É necessário separar a estética da arte porque a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral. No passado, um dos dois destaques desta função da arte era seu valor como decoração. Assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com a “beleza”, e, portanto com o “gosto”, era inevitavelmente a discutir também a arte. A partir desse “hábito” surgiu a noção de que havia uma conexão conceitual entre a arte e a estética, o que não é verdade”<sup>147</sup>

Dado que a proposta de Greenberg era assumir que Duchamp havia produzido certo crédito teórico a partir dos *ready-mades*, porém, as ressalvas de Greenberg a esse ato concerniam ao temor que não passassem de um capítulo da História da arte a ser superado, a qual ansiava segundo ele, por continuidade. Toda “*anti-arte*”, ou algum tipo de arte que propunha o “*anti-gosto*”, seria rejeitado em favor de um “fim maior”, para sobrevivência da própria arte.

Em qualquer das posições, De Duve afirma que os trabalhos de arte ficariam “reféns de uma ideologia”, e não mais sujeitos a serem avaliados por seus “próprios méritos”. Para o autor, a única solução é apelar para Kant, a fim de operar o “isto é

---

145 De Duve, Kant after Duchamp, p. 134

146 Kosuth “A arte depois da filosofia”, p 214

147 Idem, ibidem

arte” a partir de um julgamento estético, porém diferente da proposta de Greenberg a qual não propunha atualização no juízo kantiano. A antinomia para De Duve, em questão é a de Kant sobre o gosto, “reescrita como a antinomia da arte”, mas seguiria modificações.

A antinomia do gosto, já citada anteriormente no texto, daria lugar a antinomia da arte, que ficaria:

**“Tese:** a afirmação “isto é arte” não se baseia em conceitos

**Antítese:** A afirmação “isto é arte” baseia-se em conceitos”<sup>148</sup>

Em que pese, “naturalmente o formalismo sustenta a tese e o conceitualismo a antítese”. A “cereja do bolo” já foi entregue nos capítulos anteriores deste texto, de como De Duve resolve essa questão a partir dos dêiticos. A antinomia é retomada a esta altura do texto com mais afinco a fim de demonstrar como o autor elaborou a partir das teorias levantadas tanto por Greenberg e Kosuth, quanto pelos trabalhos ART e ACT essa antinomia, e quais consequências teóricas podem ser derivadas dessa.

## I

Se para Greenberg, quando recorre a Kant e cita que julgamento estético não é passível de prova, e, para Kosuth arte não é senão, um estado conceitual, uma tautologia, na medida que arte e ideia de arte são a mesma coisa, a conclusão deduziana é que, nem tanto um, nem tanto outro, o autor recorre à resolução Kantiana da antinomia do gosto de forma que:

“Na tese dever-se-ia dizer: o julgamento de gosto não se baseia em conceitos determinados; na antítese, porém: o juízo de gosto contudo se funda sobre o conceito, conquanto indeterminado (nomeadamente do substrato suprassensível dos fenômenos); e então não haveria entre eles nenhum conflito”<sup>149</sup>

---

148 Idem, p. 136

149 Idem, p. 134,

Se para Kant a partir da resolução dessa antinomia o juízo de gosto não acarreta mais contradição, pois trata-se de um juízo que não se baseia em conceitos determinados, ou seja, e sim sobre conceito indeterminado, o qual é “aplicado a objetos do sentido mas não com o objetivo de determinar conceito para entendimento”, e portanto “indeterminável e inútil para o conhecimento”, contudo sua necessidade repousa no fato de que seja “válido para todos”, por se tratar do substrato suprassensível da humanidade. Já foi esclarecido no capítulo anterior que este substrato suprassensível se trata do princípio do “*sensus communis*”, e é com base nesse que De Duve funda sua analogia segundo a qual

“Agora, como sugerido, e se lêssemos ‘arte’ onde Kant escreveu ‘o belo’, e simplesmente registrássemos as consequências dessa substituição, reprimindo toda e qualquer interpretação? O suposto *sensus communis* se transferiria na faculdade de julgar a arte por força do sentimento comum a todos os homens e mulheres”<sup>150</sup>

Portanto, a antinomia do juízo estético moderno passaria a:

**Tese:** a afirmação “isto é arte” não se baseia no conceito de arte, mas no sentimento estético/artístico

**Antítese:** a afirmação “isto é arte” assume o conceito de arte, assume a Ideia estética/ artística.<sup>151</sup>

A antinomia do gosto deriva das somas das formulações de Greenberg e Kosuth, e acrescentaria ao sentimento contemplativo a possibilidade de demonstrar uma Ideia estética ao passo que

“Quando Greenberg reconhece a coincidência de estética e experiência artística enquanto ‘o grande serviço teórico do tipo de arte recente que luta para ser avançada’, ele acredita na Ideia estética cujo nome é arte “apresentável”, mesmo sendo apenas uma incerteza conceitual na distinção entre arte e não-arte. E quando Kosuth identifica a obra de arte com sua ‘ideia de arte’, e essa, por sua vez, com arte em geral, ele acredita na Ideia racional cujo nome é arte ‘demonstrável’, mesmo sendo apenas uma impossibilidade de escapar da apresentação formal do trabalho. Ambos sucumbem à mesma ilusão transcendental”<sup>152</sup>

Como dito no capítulo anterior, a arte é um produto do gênio, e é elaborada a partir de uma ideia estética, a qual não encontra uma representação formal no mundo sensível, portanto, da ordem do intelecto, do ideal. Por isso, para De Duve, é que,

---

150 De Duve, Kant after Duchamp, p. 141

151 Idem, p. 146

152 Idem, p. 142

tanto Greenberg e Kosuth “ambos sucumbiram à mesma intuição intelectual”, arte não é só ideia, nem somente experiência estética singular.

$$\frac{\text{Ideia estética}}{\text{Greenberg}} \quad \times \quad \frac{\text{ideia da razão}}{\text{Kosuth}} = \text{arte em geral}$$

A saída de De Duve é oferecer uma nova interpretação do *sensus communis* após Duchamp, e substituir o termo “ideias estéticas” por “ideias artísticas”, de forma que seria lido como:

“toda mulher, todo homem educado ou não, qualquer que seja sua cultura, língua, raça, classe social, possui Ideias estéticas, que são ou podem ser, pelas mesmas razões, Ideias artísticas”<sup>153</sup>

Mesmo que nada possa provar que de fato exista esta faculdade, ela tem que ser suposta, o fato de todos possuírem gosto é meramente “um requisito da razão”. Nem De Duve, nem Kant, conseguem provar a existência dessa faculdade em seus escritos. Essa suposição de que ela exista é o que a fundamenta dentro do contexto estético clássico e moderno.

## II

De Duve elabora uma exposição histórica com base em seu argumento para localizar o momento que essa faculdade de ideias estéticas ou artísticas foi concedida ao homem e mulher comum, primeiramente localizando o leitor em termos históricos de como o “amador” ou leigo passa a julgar arte dentro do “juízo estético institucionalizado” desde os salões do final do século XVII, ao “Salon des Refusés”, aos salões de meados do século XIX, se mais por demagogia do que por “igualitarismo cultural ou perspicácia estética”, de alguma forma acabou culminando no Richard Mutt case, em concordância com isto, segundo Virgínia Figueiredo:

Thierry de Duve indicou o período entre os salões de 1851 e 1863 (Salon des Refusés) como o momento histórico de uma importante mudança do problema estético. Segundo ele, a partir daquele momento, a questão tinha deixado de ser sobre a beleza e se transformado em questão sobre a arte. Se o primeiro elo dessa espécie de arco ou corrente, segundo de Duve, tinha sido o Salon des Refusés (1863), ao qual o povo tinha sido convidado a

---

153 Idem, p. 143

participar como espectador, o último elo teria ocorrido com Duchamp, quando acontece o último deslocamento possível da produção ou criação propriamente dita da obra de arte. Segundo o diagnóstico do filósofo da arte belga, teríamos chegado ao ápice daquele processo, inaugurado com os Salons do século XIX, quando, desde Duchamp, além do julgamento, concedeu-se ao público leigo também o direito da produção.<sup>154</sup>

A mesma tendência segue a faculdade do fazer ou produzir arte, ou seja, a faculdade do gênio, sobre a qual De Duve explica historicamente começando por Kant a Freud<sup>155</sup>, como uma história que parte da exclusividade de um dom natural à loucura, para desembocar finalmente em uma “psicopatologia cotidiana”, ou seja, uma faculdade comum do indivíduo moderno.

Nesta altura do texto o autor já havia introduzido o pensamento de Croce, quanto à inexistência de diferença entre a faculdade de julgamento do belo e a faculdade que produz arte, e já havia preparado o leitor para afirmar que “criatividade é a pressuposta faculdade universal de produzir arte”. Tal a natureza dessa faculdade

“criatividade é precisamente o termo, moderno, dado à conjunção de gosto e gênio e suas várias relações ‘aritméticas’”<sup>156</sup>

As relações aritméticas citadas por De Duve corroboram a informação de que essa faculdade é quantificável, ou seja, “aumenta com o progresso cultural”. Embora o autor não tenha explicado o que foi aludido no texto como “progresso cultural”, ressalta que essa faculdade não é pressuposta apenas pelo fato de todo homem e mulher ter gosto e gênio, “nem porque seja uma nobre razão da cultura permitir a todos, mesmo que potencialmente, se tornarem artistas”, mas pelo fato de que “todos já são considerados artistas”, este é o requisito da operação “*ready-made* = arte”, de modo que se não fosse o universalismo kantiano, o *ready-made* não seria possível

“por meio da qual um *ready-made* tanto é produzido como trabalho de arte quanto julgado como tal, deve ser entendida como um julgamento estético reflexivo com reivindicação de universalidade no mais estrito sentido kantiano”<sup>157</sup>

---

154 FIGUEIREDO, Virgínia, Kant after Kac, 2007 Congress of the Latin American Studies Association, Montréal, Canada September 5-8, 2007. Encontrado em: <http://www.ekac.org/kant.after.kac.html> (consultado em 20/02/2018)

155 Passando por Schelling, Schiller, Schelegel, Schopenhauer, Dostoyevsky, Lombroso, Nietzsche, Max Nordau, Hartmann.

156 Idem, p. 146

157 Idem, ibidem;

Faz-se cogente inferir a esta altura do texto que Duchamp jamais teorizou o que foi dito sobre sua obra, na verdade, seus textos são bastantes ambíguos, e diferem seu posicionamento quanto à data que foram escritos, segundo Pierre Cabanne “múltiplo, paradoxal e desconcertante Duchamp”, relativo ao seu estado enigmático de falar sobre sua obra: “mostrando a cada vez um homem diferente, transparente ou complexo, conciliador ou provocante, cujo comportamento ou os atos compreendem muitos níveis, tal como um terreno que possui várias camadas geológicas justapostas ou misturadas”<sup>158</sup>, pelo contrário, “Duchamp nunca foi um utópico” como lembra De Duve, segundo seu texto “O Ato Criador” o artista “*pode proclamar de todos os telhados que é um gênio*” (...), portanto, Duchamp defende um certo *status* ao artista, já em outro texto<sup>159</sup>, Duchamp afirma:

“No sentido social, ordinário, da palavra, a criação, é muito bonito, mas, no fundo, não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como qualquer outro. É sua ocupação fazer certas coisas, mas o homem de negócios também faz certas coisas, entende? Por outro lado a palavra “arte” me interessa muito”.<sup>160</sup>

A hipótese de “todos são artistas” como foi demonstrado no texto de De Duve, surgiu no auge do “*Flower power*”, a partir de uma releitura de Duchamp por Jack Burnham, Joseph Beuys, dentre outros. Se as experiências estéticas que recusavam o status de arte foram para De Duve uma “*utopia destinada ao fracasso*”, dado seu solipsismo, outra coisa deveria justificar a atividade artística, ou seja, “instituições de arte”.

“sendo assim, contraditoriamente depende da instituição a existência do sempre-repetido esforço de retirar toda a materialidade visual de uma obra, para comunicar essa retirada ao universo da arte em si”<sup>161</sup>

A arte continuava destinada a ficar à mercê das instituições se quisesse sobreviver. Mas o dilema ainda deveria ser resolvido, acreditar tão somente na arte conceitual, dependeria de concordar com o artista em qualquer circunstância, e, abdicar da reflexão estética autônoma. Acreditar que nada haveria mudado, e ainda julgar conforme juízo de gosto, seria como negar que a arte, atingira uma forma de

---

158 Afirmação de Duchamp in “Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido”, de Pierre Cabanne, p. 21

159 Idem, p. 24

160 Idem, p. 25

161 Idem, p. 133

emancipação da estética clássica, mesmo diante de todas as inovações contemporâneas, que a Revolução Industrial, a história da arte, e até mesmo o ato de julgar a institucionalizara.

A antinomia do gosto, seria uma saída a essas ideologias, de forma que para De Duve, liberariam a arte do aporte de conceito, e também da obrigação de contingente experiência estética dentro da história formalista do gosto:

**“Tese:** a afirmação “isto é arte” não se baseia em conceitos

**Antítese:** A afirmação “isto é arte” baseia-se em conceitos”<sup>162</sup>

E mais, nada pode provar que de fato exista esta faculdade, ela tem que ser suposta, o fato de todos possuírem gosto ou mesmo gênio é meramente uma exigência da razão. Porém, para De Duve, não se presume esta faculdade de qualquer ser humano comum em qualquer época, mas da mulher e homem modernos.

### III



**Figura 9:** “Bateria de Capri”, 1985(163)

---

162 Idem, p. 136

163 Consultado em: <https://catracalivre.com.br/geral/agenda/barato/joseph-beuys-a-revolucao-somos-nos/> (em 27/03/2018)



Enquanto Burnham se perguntava por que nem todos são artistas, Joseph Beuys afirmava que todo ser humano é um artista com o exemplo do urinol de Duchamp e o “deslocamento de um lugar para outro o transformava em arte”. O deslocamento se deu para um museu, uma instituição, e é essa conclusão a que De Duve vai chegar, com seu excesso de confiança nas instituições do mundo das artes.

Beuys criticava Duchamp por não ter desenvolvido melhor a questão que levantava “com a fonte”, de que todos são artistas, e por muito tempo se calou deixando como lacuna um lapso de tempo entre a exposição dos artistas independentes e as entrevistas respondidas no redescobrimto dos *ready-mades* pelos *neo-dadaístas* dos anos 60, os artistas da pop-art.

É em perspectiva à cultura dos anos 60, apesar das críticas, que De Duve defende a faculdade da criatividade, presente em todos os homens e mulheres, independentemente de classe social ou “herança cultural”. A nova arte “deveria fundar-se no sentimento imediato e na emoção, em algum alfabeto visual elementar e na sintaxe”<sup>164</sup>.

Analisando os elementos dessa faculdade proposta por De Duve, percebe-se que o alfabeto visual elementar é aquele teorizado pela vanguarda, provindo dos elementos de uma linguagem pictórica universal, atentando ao fato que Duchamp também teria sido um pintor, porém este alfabeto visual sofreu um impacto histórico com o ato de Duchamp, e seria identificável agora, não por teoria ou academicismo, mas sentimento<sup>165</sup>. O sentimento é o que determina a sintaxe, que como visto no primeiro capítulo, segue a operação de como a frase “isto é arte” transforma um objeto em arte. Restam os componentes designados como “sentimento imediato e emoção”, constituintes da criatividade.

O sentimento ensejado pelo juízo de gosto segundo o texto kantiano é o prazer, ainda que não seja imediato, pois este tem precedência reflexiva sobre a forma do objeto. Porém De Duve afirma que “todos os sentimentos estão autorizados” no juízo

---

164 Texto Kant after Duchamp, pg 128.

165 De Duve não discorre mais a esse respeito, apenas cita uma codificação ou recodificação alternativa de entrada no universo da arte, pg 124 do texto Kant after Duchamp.

estético moderno, inclusive os sentimentos que segundo Kant seriam contrários ao prazer.

Na verdade, para o autor, o sentimento de prazer diante de uma obra de arte, vai dando lugar progressivamente ao longo do decurso histórico a outros sentimentos, até que finalmente no modernismo, a frase “isto é arte” é pronunciada frente a obras que suscitam o repugnante e o ridículo.<sup>166</sup>

Há outro princípio em questão, defendido por Kant no terceiro momento da *Análítica do Belo*, assim como na *Introdução*, o qual não é sequer citado por De Duve no texto: o princípio da conformidade a fins. Esse princípio apriorístico é um princípio transcendental, e na faculdade de juízo estético é chamado de forma de conformidade a fins do objeto, e se baseia na representação da forma do objeto e na “simples reflexão sobre a mesma”, portanto, de ordem formal. Segundo Kant “a simples forma da conformidade a fins na representação, pela qual um objeto nos é dado, pode, na medida em que somos conscientes dela, constituir a complacência”<sup>167</sup>. Dada a importância que este princípio assume no texto kantiano, parece estranho que De Duve o tenha omitido em sua analogia, porém, justificável, pois sua analogia ficaria muito mais difícil de defender. Um exemplo disso, é operar a substituição, dada a sugestão deduviana de “onde quer que belo apareça no texto” trocá-lo por arte na explicação do belo deduzida no terceiro momento: “**Arte** é a forma da conformidade a fins de um objeto, na medida em que ela é percebida sem representações de um fim”<sup>168</sup>, aqui a frase já aparece depois de operada a troca, e dela deduz-se a necessidade da apresentação formal do objeto, ou seja a forma atuando no conceito de arte. O que não faz sentido algum, dado seu argumento sobre o design do objeto, o qual não deve ser levado em consideração no julgamento da arte

“Diante de um objeto desses, pode-se sem dúvida dizer “isto é belo”. Porém o fato de dizer que uma pá de neve ou que um mictório são um belo objeto não os transforma em arte. Isso permaneceria um julgamento estético de tipo clássico sobre o design dessa pá de neve ou desse mictório. Ora,

---

166 *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, pg. 50

167 (Kant p 62 § 11)

168 kant 79

não foi assim que esses objetos entraram na história da arte contemporânea”<sup>169</sup>

Visto que este princípio não figurou no texto, seria possível ainda assim afirmar que o juízo ao qual De Duve se refere é o juízo de gosto puro, já que dele procede que a apresentação formal é constituinte nesse princípio? Ao invés de se tentar responder aqui a esta questão, com elementos que não foram oferecidos por De Duve, conduz-se o texto com elementos oferecidos, e, portanto, passíveis de serem confrontados, como é o caso do *sensus communis*.

Outra omissão de De Duve a ser levada em conta por um leitor sistemático de Kant é concernente ao desinteresse no juízo estético puro, visto que em nenhum momento do texto de De Duve há uma citação explícita ao desinteresse. Sabe-se que o desinteresse assim como o prazer são os signos do juízo de gosto, ou juízo estético puro, inclusive sua pureza é verificada pelo desinteresse relativo ao conceito ou utilidade do objeto “o prazer desinteressado é o signo de uma pretensão espontânea à universalidade” (Lebrun) Visto que o desinteresse é condição do juízo de gosto, caso contrário, seria atribuído como um juízo estético da ordem do bom ou do agradável.

Nem a reflexão, e nem o jogo vivificante são citados pelo autor em sua analogia, sendo que, a reflexão, ou, a maneira como ela se dá é tida por Kant como “a chave do juízo de gosto”. O prazer é ensejado pela reflexão no juízo de gosto, e o crítico de arte belga a omite em seu texto. Para Virgínia Figueiredo, uma das principais maneiras de relacionar a arte contemporânea à estética kantiana se daria por meio da reflexão, não à toa que muitos autores se remetem a este juízo como “juízo reflexionante”.

De Duve afirma que qualquer sentimento está autorizado no juízo da arte contemporânea. Se Kant afirma que no juízo estético puro, também conhecido como juízo de gosto, aquele do comprazimento do “belo”, o sentimento envolvido, para que houvesse a necessidade da partilha universal, seria o prazer ensejado pelo desinteresse, os quais De Duve não cita em seu texto, nem prazer nem desinteresse, qual a necessidade para De Duve, já que todos os sentimentos estão autorizados, de relacionar o juízo da arte com o juízo de gosto? O juízo da arte pode mesmo assim ser partilhável? O sentimento ensejado seria ainda assim o *sensus communis*? A

---

169 *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, pg. 44

analogia e a antinomia teriam validade? A arte teria distinção de qualquer objeto comum? Teria como distinguí-la baseada em sentimento, mesmo um sentimento que não cumpre os pré-requisitos do *sensus communis*? Se a analogia entre o juízo estético clássico e o juízo estético moderno só é passível através do *sensus communis*, e não houver uma maneira de provar que o sentimento envolvido neste juízo é de fato o sentimento que evidencia o substrato suprassensível da humanidade, é possível afirmar que esta analogia permanece sustentável? E caso não seja possível verificar o juízo estético puro, e, portanto, qualquer sentimento estético simples participaria deste juízo, no qual não importaria a relação com o desinteresse, da ordem do bom ou do agradável por exemplo, isso faria diferença no julgamento do objeto de arte, ou seja, nas consequências da teoria de De Duve? Caso não fosse possível apelar ao *sensus communis*, sua teoria valeria para além do solipsismo o qual tanto critica?

As respostas para as questões levantadas acima são de difícil solução, e em nenhum momento do texto de De Duve foi possível verificar qualquer citação que trouxesse luz a esse entendimento. Contudo, ao passo que não é possível provar que o sentimento em questão é mesmo o *sensus communis* kantiano, e também, segundo Kant, que o *sensus communis* de fato exista, De Duve, partindo de outra seara, fornece dicas a respeito da natureza desse sentimento. Segundo Virgínia Figueiredo:

O problema é a “qualificação”, o modo de fazer operar esse princípio. Kant sempre fez questão de distinguir os juízos reflexionantes estéticos dos juízos determinantes de conhecimento os quais, dispondo de um conceito a priori do entendimento, eram capazes de, ligando-se aos dados fornecidos pela sensibilidade, justamente, determinar ou conhecer o objeto. Fica faltando ainda provar se o exercício da crítica contemporânea da arte drasticamente sintetizada por De Duve, no juízo interrogativo “Isto é arte”, suscitado no espectador (e, portanto, incluído necessariamente na obra de arte hoje) poderá compartilhar das características do modelo de juízo que Kant elaborou para refletir sobre o belo na natureza e na arte, ou seja, poderá ser também qualificado como um juízo reflexionante. Pois, pode ter ocorrido que a experiência estética contemporânea tenha se afastado a tal ponto do sensível, que se tenha transformado, de maneira definitiva e irrevogável, numa experiência exclusivamente intelectual, conceitual... Como se vê, é urgente enfrentar a tarefa de descrever a atividade reflexionante, tentando demonstrar, primeiramente, qual a sua diferença com relação à experiência cognitiva.

Quando De Duve refere-se à natureza do juízo da arte como sendo um paradigma binário, no qual, os sentimentos em questão são relativos à ideia que algo

possa ter ou não a ver com arte, *“nada diz sobre a natureza do sentimento em questão e autoriza, no fundo, qualquer sentimento, inclusive o desgosto e o ridículo”*<sup>170</sup>, abre vistas a um julgamento para além do juízo de gosto puro. Se para Kant estes sentimentos são incompatíveis respectivamente com o juízo do belo e do sublime, e, portanto, por analogia, com a arte, para De Duve *“são precisamente esses dois sentimentos os invocados na maioria das vezes para motivar o julgamento “isto não é arte” acerca da arte moderna”*<sup>171</sup>.

Portanto, esse juízo binário (arte ou não-arte) tem a estrutura de uma denegação, “no mínimo, porque pronunciar a não-arte já é uma maneira de autorizar o objeto em questão como candidato à arte”<sup>172</sup>. Com isso, para De Duve o que leva a crer que um *ready-made* é um objeto de arte é justamente a negação inicial de seu estatuto de arte.

“não sealaria de um mictório como sendo não-arte ou *“anti-arte”* se não se sentisse violentamente que existisse ao menos alguém que compreende que se trata de arte”<sup>173</sup>

Tendo em vista este paradigma, De Duve explica a antinomia moderna da seguinte forma:

“Na tese, “conceito” refere-se a um conceito determinado que deveria ser afirmado teoricamente, e “sentimento”, a todos os sentimentos envolvidos no amor à arte, incluindo repugnância e ridículo. Na antítese, “conceito” não se refere a um determinado conceito de entendimento, mas sobretudo, à ideia indeterminada de razão. Não pode ser teoricamente provado, já que é “inapresentável”, e não pode ser demonstrado empiricamente, já que é “indemonstrável”. Pode, entretanto ser exemplificado analogamente diante de qualquer objeto designado pelo termo “isto” na afirmação “isto é arte”.<sup>174</sup>

O paradigma autoriza, portanto, qualquer sentimento de “amor à arte”, não especificando qual, e sem o rigor kantiano da analítica do belo. O sentimento pode, inclusive se demonstrar ambíguo, ou aversivo, de forma que no modernismo *“isto não é arte’ foi pronunciado regularmente, “como um relógio ao longo de todo a*

---

170 Idem, p. 52

171 Idem, ibidem,

172 Idem, p. 53

173 Idem, ibidem

174 De Duve, texto Kant after Duchamp, p.146

*modernidade e sempre com argumentos que invocam sentimentos de desgosto ou de ridículo*".<sup>175</sup>

De Duve indica em seu texto duas saídas para avaliar o gosto e a arte quanto à universalidade e a não exclusividade do sentimento de prazer, a saída histórica e a saída pela psicanálise, sobre a qual, infere apenas como hipótese e não discorre muito. Porém não discorre a respeito e afirma apenas “deixar pistas” e a questão em suspenso, após citar Benjamim e a estética do choque e o texto freudiano “Além do princípio de prazer”.

A saída psicanalítica comporta mais de um sentimento no mesmo juízo, sentidos ao mesmo tempo, como prazer e pesar:

“Parece que, tanto para Freud quanto para Kant, não há no fundo senão um sentimento que se pudesse vivenciar – ou dois: o prazer e o pesar, o prazer e o desprazer. Talvez haja algo de muito pertinente nisso”<sup>176</sup>

Evoca a teoria das pulsões de Freud, e a Verneinung e o prazer da negação

“E no texto sobre a Verneinung, há coisas muito enigmáticas, visto que Freud evoca um prazer da negação, um prazer que Lacan direciona ao sadismo, de um lado, e à Verwerfung, à fclusão, de outro. Não sei muito bem o que fazer com isso. Salvo que talvez, afinal, uma questão se levante: precisamos de uma tipologia dos sentimentos para avançar, em um plano teórico, rumo a uma estética da modernidade, ou podemos, afinal, contentarmo-nos com o prazer e o desprazer?”<sup>177</sup>

O autor assume então a posição, que, para avançar no juízo estético da modernidade, algo para além dos sentimentos kantianos deve ser invocado. O prazer e o desprazer deixam de ser suficientes diante das novas demandas desses outros tempos. Greenberg, de certa forma corrobora com o argumento de De Duve sobre a negação:

O modernismo é certamente aquela arte que insiste em seu meio e diz que o significado so pode, conseqüentemente, ser encontrado na prática. Mas a prática em questão é singular e desesperada: ela se apresenta como um trabalho de interminável e absoluta decomposição, um trabalho que está sempre levando o "meio" rumo a seus limites — a seu fim — até que ele se rompa, evapore ou se reconverta em mero material não trabalhado. Esta é

---

175 *Cinco reflexões sobre o julgamento estético*. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, pg. 53

176 Idem, ibidem,

177 Idem, ibidem,

a forma pela qual o meio é recuperado ou reinventado: o fato da arte, no modernismo, ser o fato da negação. Acredito que esta descrição se impõe por si mesma: que é a única capaz de incluir Mallarmé ao lado de Rimbaud: Schönberg ao lado de Webern, ou (atrevo-me a dizer-lo?) Duchamp ao lado do Monet das Nymphéas. E com certeza essa dança de negação tem a ver com os fatos sociais que passei a maior parte do meu tempo enumerando — o declínio das elites da classe dominante, a ausência de uma "base social" para a produção artística, o paradoxo envolvido em se fazer arte burguesa na ausência de uma burguesia. A negação é o sinal, no interior da arte, dessa decomposição mais ampla: é uma tentativa de capturar a falta de significados coerentes e reproduzíveis na cultura — de capturar a falta e convertê-la em forma.<sup>178</sup>

#### IV

Por não discorrer sobre as questões referentes à psicanálise, na presente Dissertação, optou-se pela saída histórica em que De Duve afirma:

“Até nova ordem, a história inverteu esses julgamentos. Disso se deve concluir que se pode fazer arte moderna, e julgá-la, com todos os sentimentos, inclusive aqueles que pareciam excluir até a própria possibilidade de um julgamento estético. A expressão desses julgamentos de desgosto e de ridículo não impediu a Sagração da Primavera, Ulisses, Olímpia ou Madame Bovary de serem hoje reconhecidos como obras-primas da modernidade”<sup>179</sup>

Como dito anteriormente, não há como provar que o sentimento constitui um substrato suprassensível da humanidade, e nem como provar portanto sua universalidade, porém, ao recorrer à instância histórica De Duve remete à partilha em sociedade, e portanto, mesmo sem citar explicitamente a parte de Kant do “interesse empírico pelo belo”, a partir da leitura de De Duve, a hipótese levantada nesse texto, é que o juízo estético moderno não se trata apenas do gosto puro, mas remete à passagem ou transição do juízo de gosto puro ao juízo de gosto empírico.

“o juízo de gosto nunca nos faria sair da antropologia se ele não reconhecesse, antes de tudo, o feliz encontro entre imaginação e o

---

178 FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de. **Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. Pg 227.

179 Idem, ibidem,

entendimento como a marca da condição suprema de todo conhecimento possível, portanto como experimentável por cada um”<sup>180</sup>

O juízo de gosto empírico não presume desinteresse, pelo contrário, há interesse em partilhar, “o belo interessa somente em sociedade”<sup>181</sup>, esse interesse é o da partilha, visto que o homem é um ser social, após o julgamento singular desinteressado. Essa sociabilidade do juízo dá-se como “*meio de promoção daquilo que a inclinação natural de cada um reivindica*”<sup>182</sup>. Kant afirma essa posição com a afirmação: “um homem em uma ilha não adornaria para si só sua choupana nem a si próprio”, portanto essa passagem, tira o juízo de gosto do solipsismo, de forma que

“mas só em sociedade ocorre-lhe ser não simplesmente homem, mas também um homem fino à sua maneira (o começo da civilização); pois como tal ajuíza-se aquele que é inclinado e apto a comunicar seu prazer a outros e ao qual um objeto não satisfaz se não pode sentir a complacência do mesmo em comunidade com outros”<sup>183</sup>

Então o sentimento da partilha, o *sensus communis*, encontra sua base tanto na vontade de partilhar, quanto na vontade de receber partilha,

“cada um também espera e exige de qualquer outro a consideração pela comunicação universal, como que a partir de um contrato originário que é ditado pela própria humanidade”<sup>184</sup>

Esse contrato originário “ditado pela própria humanidade” é verificado através da História da arte, o que entrou para essa história é da ordem do gosto empírico, e o que é julgado instantaneamente, da ordem do gosto puro. Essa transição fundamenta o gosto social

“Pode-se dizer do interesse empírico por objetos do gosto e pelo próprio gosto que, pelo fato de que o gosto se entrega à inclinação, por mais refinada que ela ainda possa ser, ele deixa de bom grado confundir com todas as inclinações e paixões que alcançam na sociedade a sua máxima diversidade e seu mais alto grau, e o interesse pelo belo, quando está fundado nele, pode fornecer somente uma passagem muito equívoca do agradável ao bom”<sup>185</sup>

---

180 Lebrun

181 Kant p 151 § 41

182 Idem, ibidem

183 Idem, ibidem,

184 Idem, p. 152

185 Idem, p. 153



O interesse no gosto social deixa-se “confundir com todas as inclinações e paixões”, portanto, seria difícil diferenciar os produtos do bom gosto, do agradável e do bom quando fundado nesse aceite social. Se a arte foi feita para ser partilhada, e, portanto, espera a aprovação social, estaria sempre sujeita ao interesse, e perderia seu estatuto de desinteresse e *sensus communis*? Infelizmente não é possível deduzir isto do texto de De Duve.

De Duve, chega a mesma conclusão de Duchamp quando afirma que o “isto é arte”, ocorre de forma que suscita um sentimento voltado à própria coleção, e cada qual tem a sua. Duchamp, muito próximo a isto certa vez afirmou: “na ideia que cada um formava individualmente”<sup>186</sup>.

## V

*“arqueologia, no sentido de Michel Foucault é aquilo de que os tempos estão precisando e que o sistema arqueológico, que deveria apontar para uma releitura pós-moderna da modernidade, está preocupado com o reconhecimento do “serviço teórico” expresso pela recepção de Duchamp nos anos 60”*<sup>187</sup>

\_Thierry De Duve

Se considerar com afinco as afirmações kantianas ao ler De Duve, percebe-se vários abismos entre o juízo estético moderno e o juízo de gosto proposto pelo filósofo. Contudo, a leitura de De Duve requer uma releitura do filósofo, de modo que siga uma adaptação, ou “atualização”. O entendimento não seria de uma total correlação com o juízo estético kantiano, mas de uma releitura deste na contemporaneidade, mesmo que alguns detalhes tenham que ser reinterpretados.

A proposta de reinterpretar os escritos kantianos por De Duve, significa tão somente que a antinomia abarcaria outra forma:

“É a tese kantiana: admito que meu julgamento é subjetivo e apelo – no empírico – para a jurisprudência da história da arte, na qual me apoio (não

---

186 Afirmação de Duchamp in “Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido”, de Pierre Cabanne, p. 17

187 De Duve, Kant after Duchamp, pg 128

sou o primeiro a julgar que a *Fonte* é arte) e a qual eu solicito que repita a justeza e a justiça de meu julgamento. Porém formulo meu julgamento como se ele fosse uma verdade objetiva. É a antítese: eu apelo – transcendental – para um acordo universal indemonstrável e, possivelmente, inatingível”.<sup>188</sup>

É à jurisprudência da história da arte, portanto, que o teórico apela, e a um conceito indemonstrável, o qual parte de sentimento. Este sentimento pode atingir várias formas, e o que suscita na verdade, é uma comparação

“no que diz respeito à frase “isto é arte”, já que ela, sob o disfarce gramatical que adota através de uma fria constatação, faz precisamente isso: dissocia o intelectual do afetivo, coloca a palavra “arte” como se fosse um conceito (é a antítese kantiana) e oculta o sentimento sobre o qual ela repousa (é a tese).”<sup>189</sup>

Embora não se trate do mesmo sentimento postulado por Kant, é compreensível sua adequação ao modernismo. Como visto no texto, este movimento, por muitas vezes, suscitou sentimentos contraditórios, e contrários ao prazer quando diante de um objeto de arte.

“essa coisa que me impele a compará-la a todas as coisas que julgo ser arte, está para as coisas já presentes em minha coleção assim como o sentimento perturbador de não se tratar de arte que essa coisa ocasiona está para o sentimento que minha experiência passada me ensinou a esperar de arte”<sup>190</sup>

Apesar da pesquisadora Alice Lino considerar a possibilidade deduviana de que em um julgamento sobre a arte participem julgamentos estéticos, ou seja, juízos baseados em sentimentos, esta contudo conclui que De Duve

“ao analisar os ready-mades, deveria considerar a necessidade de certo desenvolvimento do gosto na cultura e na experiência estética para a compreensão desses objetos no âmbito das artes. De Duve deveria portanto, levar em conta que um olhar amador dificilmente compreenderia o “urinol” (Fonte) no meio artístico. Dito isso, o juízo estético moderno, assumindo a posição de De Duve, não seria suficiente para abarcar toda a complexidade implicada na recepção dos ready-mades”<sup>191</sup>

Concorda-se com Alice que os *ready-mades* clamem de um olhar também contextualizado, acredita-se contudo, que De Duve se propôs a contextualizá-los nos

---

188 Idem, p 62

189 Idem, p. 61

190 Idem, p. 63

191 Alice Lino em: Kant e De Duve: crítica à recepção dos ready-mades de Duchamp

três primeiros capítulos de seu livro. Além disso, o autor belga propôs mais de uma saída

“O julgamento estético absoluto não existe: ele é sempre comparativo. Tudo acontece como se, diante de determinado objeto, você passasse muito rapidamente em revista todos os candidatos plausíveis à comparação, dentre as coisas que já são naturalmente chamadas de “arte” por você. Então, compara um quadro com outros quadros, tudo bem, mas comparar um mictório com um quadro é muito mais difícil”<sup>192</sup>

Porém há de se concordar com De Duve, que, esses objetos, chamaram a atenção para o problema específico deste sentimento suscitado, e que este sentimento suscitado aparece em qualquer ser humano, ou seja, apesar de a arte contemporânea clamar por uma contextualização, não há de se acreditar ser obrigatório um vasto conhecimento de história da arte para sentir algo diante de um objeto artístico, ao risco, de se perder “o estado inusitado” ou se adquirir a “anestesia” diante da arte. Este sentimento, para o autor, como já foi dito, surge por comparação. Segundo Virgínia Figueiredo

Conclui de Duve que, quando dizemos que “Isto é arte”, nós referimos a coisa a todas as outras que julgamos através do mesmo procedimento, em outras épocas (tempos) e em outros lugares (espaços). Com outras palavras, continua de Duve, muito embora eu não possa, a cada “hic et nunc da experiência”, ter acesso à totalidade do que chamo de arte, ou pelo menos, à consciência dessa totalidade, posso manter que “juízos estéticos comparam coisas comparáveis quando ele confronta um sentimento presente à reatualização de sentimentos passados”<sup>193</sup>

Para o autor, esta comparação não ocorre diante apenas de outros objetos que já foram convencidos a serem chamados de arte, mas, principalmente, com outros sentimentos suscitados frente a esses objetos.

Virgínia Figueiredo concorda com De Duve quanto ao fato de que comparar os incomparáveis, pois não é possível precisar o que está em questão na comparação, é uma tarefa proposta na arte da contemporaneidade bastante difícil, mas que há, de certo modo, uma ligação com o juízo kantiano, no que se refere a sua indeterminação:

---

192 **Cinco reflexões sobre o julgamento estético**. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, pg. 60

193 FIGUEIREDO, Virgínia, “**Kant after Kac**”, 2007 Congress of the Latin American Studies Association, Montréal, Canada September 5-8, 2007. Encontrado em: <http://www.ekac.org/kant.after.kac.html> (consultado em 20/02/2018)

Compartilhemos da perplexidade manifestada por Thierry de Duve que chamou a atenção para o fato de serem os juízos estéticos “comparativos, mesmo que seja inútil tentar dizer precisamente o que eles comparam” (DE DUVE, 1999, p. 59) , pois todo mundo há de concordar que é estranho comparar uma “representação com o conhecimento em geral”. Se forem heterogêneos os termos da comparação, como efetuar a operação? Como será possível comparar mesas com cadeiras, peras com maçãs? Em que medida essa função de totalização e unificação que a reflexão desempenha na ordenação do sistema da experiência kantiana de mundo, a qual é exclamada no juízo contemplativo: “Isto é belo!” ainda permaneceria ao enunciarmos, na contemporaneidade e no modo interrogativo, junto com Thierry de Duve, o juízo estético: “Isto é arte?” Com certeza, quanto à indeterminação, podemos aproximar os dois tipos de juízo, já que o “belo” era, para Kant, tão indeterminado quanto hoje permanece o conceito de arte, se aceitamos a proposta deduviana de substituição do juízo sobre o belo pelo juízo sobre a arte. Sob qual homogeneidade, subsumiremos as obras de arte? Ninguém discorda de que é impossível encontrar “notas comuns” que nos permitam reunir obras dentro de um conceito determinado de “arte”.<sup>194</sup>

Com isso, deduz-se, seguindo as premissas do autor, que a comparação com um *ready-made* é tão inusitada quanto admissível. Ao levar em consideração os escritos de De Duve, em que pese, quando cita que não há como sustentar apenas um lado da antinomia, este se refere que arte não é apenas um conceito, e nem apenas um sentimento, com isso iguala o crítico de arte experiente a um observador comum “o que comparo é um objeto que tenho diante dos olhos com algo que chamo de minha coleção pessoal, mas que não tenho diante de mim”<sup>195</sup>, pois, segundo De Duve, todos, independente de “grau de civilização”, têm uma coleção pessoal, e é em relação a essa, que se formam os sentimentos e conceitos pessoais.

A livre indeterminação constitui essencial e progressivamente a possibilidade (ou condição) da arte, na medida em que sua meta não é, de forma alguma, a verificação, procedimento científico comum, por exemplo, o de verificar a consistência de uma hipótese, ou a verdade de um conceito na realidade. Na estética, trata-se, diferente e estranhamente, de uma ampliação da realidade e da experiência possível. Vem daí a idéia de que a arte é um fenômeno saturado, que tem mais realidade do que a razão é capaz de conhecer ou o entendimento reconhecer. Vem daí também o elo, consolidado pela Estética kantiana, que a arte sempre tem com a originalidade e com a liberdade.<sup>196</sup>

---

194 Virgínia Figueiredo em: “Kant e a arte contemporânea”, Especiaria, Caderno de ciências humanas, 2008, p 25-43.

195 Idem, ibidem

196 Figueiredo, Virgínia, Kant after Kac

Portanto, o sentimento de arte, que leva a um conceito pessoal de arte, é formado diante de um objeto na operação “isto é arte”, tendo em vista um sentimento suscitado com o fato de ter ou não a ver com a arte com vistas a experiência pessoal de cada ser humano, “independente do grau de cultura”. Tudo é relativo nessa acepção, é operado através de comparação, com o que há na própria coleção, e a única possibilidade plausível, de considerar a arte atual, como uma arte com vistas à liberdade judicante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria por fim de frisar as contribuições do texto de De Duve, quanto à relevância de sua preocupação na articulação de um juízo estético moderno.

Se por um lado, foi verificado que não é inteiramente possível relacionar um juízo estético puro kantiano, dados os vários requisitos encontrados na *Crítica da Faculdade do Juízo* para que esse juízo possa se verificar, por outro lado, a tentativa de formular um juízo, em que, se leve em conta a fruição estética, baseado na interpretação moderna, encontra respaldo, visto, a própria proposta de De Duve, em que defende que “arqueologia” são de que os tempos estão precisando.

Se para utilizar um juízo estético este tem que ser reelaborado, atualizado, e reinstituído aos novos tempos, e às novas maneiras de ajuizar os objetos estéticos, esta condição se verifica uma proposta plausível, visto que não há como desconsiderar as novas exigências de se ajuizar diante de um objeto artístico, dadas as modificações e implicações dessas na contemporaneidade.

Seria um gesto arbitrário conceder à pura lógica o papel de elencar o que viria ou não a ser arte, e é dessa forma que verifico a maior contribuição de De Duve, o qual, não descarta que a nova arte possa vir acompanhada de um conhecimento anterior sobre sua trajetória, mas principalmente, não descarta a possibilidade ou capacidade de todo e qualquer ser humano vir a ter um juízo estético a partir de seu próprio conhecimento a respeito da arte. Essa analogia proposta interessa a De Duve quanto ao universalismo auferido pelo juízo estético.

O que pode parecer por um lado, “um ato de fé”, por outro, acredita-se, que de certa forma, deixando um pouco de lado a presunção dos críticos especializados, todo ser humano tem um certo conhecimento de arte, ou já tenha tido um certo contato com esta. Equiparar o *status* do leigo e do crítico especializado no ato de julgar, não se configura, portanto, apenas uma mera generosidade ou arbítrio, mas um requisito da razão ou consequência dos princípios universalistas da estética de Kant, quando os *ready-mades* se insurgem trazendo questões novas ao âmbito das artes.

Por outro lado, não há como afirmar que as consequências dessa nova forma de ajuizar derivam de fato de uma indiferença visual, como proposto por Duchamp, visto que o próprio De Duve afirma que a indiferença estética absoluta é impraticável. Que os *ready-mades* suscitaram novas questões, principalmente quanto às condições

judicantes no âmbito lógico e estético, trazendo questionamentos e contradições, isso é inegável.

Mas deixo a questão, estaríamos mesmo, diante de objetos em que os tempos creditam como “*anti-gosto*” ou “*anti-arte*”, e por isso, a investigação de novas formas de julgar tenham de ser verificadas, ou, as novas formas de julgar tenham de ser invocadas não por uma produção de exaustão do gosto ou da arte, mas por se tratar, de um novo paradigma destes, diante da multiplicidade de novas imagens que a Revolução Industrial, dentre as demais mudanças no *modus vivendis* desses nossos tempos nos instituíram?

## REFERÊNCIAS

ALLISON, Henry E. **Kant's theory of taste: a reading of the Critique of Aesthetic Judgment**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **A Modernidade**. In: A modernidade de Baudelaire, seleção e apresentação de Teixeira Coelho, trad. Suely Cassal, Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra. 1986.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Ed.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea, uma introdução**. São Paulo, Ed Martins Fontes, 2005

\_\_\_\_\_. **Teorias da arte**. Trad. Rejane Janowitz, São Paulo: Ed Martins Fontes, 2005, p.70-79

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

\_\_\_\_\_. **Kant depois de Duchamp**. In: Revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais \_ EBA-UFRJ. Rio de Janeiro, ano V, nº5, 1998, p. 125-152

\_\_\_\_\_. **O ready-made e o tubo de tinta**. Tradução por Thiago Ponce de Moraes. Recife, in Eutomia: Revista de Literatura e Linguística. 2013. Pg 72-128.

\_\_\_\_\_. **O salão de 1846**. In: A modernidade de Baudelaire, seleção e apresentação de Teixeira Coelho, trad. Suely Cassal, Rio de Janeiro: ed. Paz e Terra.

\_\_\_\_\_. **Cinco reflexões sobre o julgamento estético**. Porto Alegre: Revista de Artes Visuais, v 15, n. 27, 2009, p. 43-65.

\_\_\_\_\_. **Kant depois de Duchamp**. Revista do mestrado em história da arte Eba UFRJ. Rio de Janeiro, ano V, n.5, p. 125-152, 1998.

1986.

\_\_\_\_\_. **O Tempo do ready-made**. In: GRIMBERG, Debbie (Org.). Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte". São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Buenos Aires: Fundación Proa, 2008.

DELEUZE, Gilles. **A filosofia crítica de Kant**. Lisboa: Edições 70, 1994.

DIDEROT, Denis. **Oeuvres Choiesies**, v. II, 14 ed., notes et commentaries de Jean Voilquin, Paris: Librairie Larousse, 1934.



FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de. **Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997

FIGUEIREDO, Vinicius. **A natureza conveniente: a importância transcendental do gosto para o conhecimento em Kant**, in *Studia Kantiana*, vol. 3, nº 1, São Paulo 2001

\_\_\_\_\_. *Kant & a Crítica da Razão Pura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 2010 (Passo-a-passo; 54).

FIGUEIREDO, Virginia de Araújo. **Horizontes do Belo – Ensaio sobre a estética de Kant**. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

\_\_\_\_\_. **O Gênio Kantiano ou o Refém da Natureza**. Revista Impulso, Piracicaba, vol. 15, n. 38, p. 47-58, 2004.

\_\_\_\_\_. **“Kant e a arte contemporânea”**, *Especiaria*, Caderno de ciências humanas, 2008, p 25-43.

GUILLERMIT, L. **Kant e a filosofia crítica**. In: CHÂTELET, F. (Org.). *História da filosofia: idéias, doutrinas: a filosofia e a história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. **Kant, Greenberg e a questão do formalismo na arte**. Salvador: EDUFBA, 2016. 184 p.

KANT, Immanuel. Trad. e notas Fernando Costa Mattos. **Crítica da Razão Pura**. 2 ed. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2013.

\_\_\_\_\_. Trad. Valério Rohder e Antonio Marques. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

\_\_\_\_\_. Trad. Valério Rohder e Udo Baldur Moosburger. **Crítica da Razão Pura**. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

KOSUTH, J. **Art after Philosophy**, *Studio International*, out-nov-dez. 1969 [“Arte depois da filosofia”. In: *Malasartes*, Rio de Janeiro, n.1, set-nov, 1975].

LEBRUN, G. **Sobre Kant**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Kant e o fim da metafísica**. São Paulo: Martins Fontes, 2002;

LYOTARD, J. F. **Leçons sur l’analytique du sublime**. Paris: Galilée, 1991

MUNIZ, Fernando [*et al.*]. **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5. ed. São Paulo: Editora Ática.

OSÓRIO, Luiz Camilo. **Razões da Crítica**. São Paulo: ,2008.

PEDROSA, Mario. **O Ponto de vista crítico**. *In: \_\_\_\_\_*. **Política das Artes**. São Paulo: EDUSP, 1995.

RÊGO, Pedro Costa. **A improvável unanimidade do belo**. Sobre a estética de Kant. 1ª Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

ROHDEN, Valério. **Juízo e Reflexão desde um ponto de vista prático**. In pdf, Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 1990;

STEINBERG, Leo. **A arte contemporânea e a situação de seu público**. *In: BATTCKOCK, Gregory*. **A nova arte**. São Paulo, Ed Perspectiva 1975 p. 241-262

TERRA, Ricardo. Prefácio. *In: KANT, Immanuel*. **Duas Introduções à Crítica do Juízo**. Organização de Ricardo Terra. São Paulo, SP: Iluminuras, 1995.

### Referências das imagens:

Figura 1: Consultado em: <https://caderninhodeideias.wordpress.com/2011/11/21/criaturas-incriveis-e-cinetismo/> (na data de 27/03/2018).

Figura 2: Consultado em: <http://slideplayer.com.br/slide/5602122/> (em 27/03/2018)

Figura 3: Consultada em: <https://sonhosintranquilos.wordpress.com/category/arte/> em 31/03/2018

Figura 4: Consultado em: <http://www.acervosvirtuais.com.br/layout/museuvirtualdearte/6.php> (em 27/03/2018)

Figura 5: Consultado em: <http://pt.wahooart.com/@@/7YLJ5Y-Marcel-Duchamp-Pente> (em 27/03/2018)

Figura 6: Consultado em <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/internacional/dadaismo02.html> (em 27/03/2018)

Figura 7: Consultado em: <http://artedescrita.blogspot.com.br/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html> (em 27/03/2018)

Figura 8: Consultado em: <http://lounge.obviousmag.org/semiotizando/2012/05/fluxus-o-grito-da-antiarte.html> (em 27/03/2018)

Figura 9: Consultado em: <https://catracalivre.com.br/geral/agenda/barato/joseph-beuys-a-revolucao-somos-nos/> (em 27/03/2018)