

Kant e o modernismo

Alice Lino¹

Em *Pintura Modernista* (1960), Greenberg compara o modernismo à "tendência autocrítica"², que, como ele a compreende, se inicia com a filosofia kantiana. Kant é considerado pelo crítico como o "primeiro verdadeiro modernista"³ justamente por ter se dirigido à crítica dos fundamentos da própria crítica. Esta prática é verificável, cabe relembrar, na perspectiva empregada nas obras *Crítica da Razão Pura*, *Crítica da Razão Prática* e *Crítica da Faculdade do Juízo*. Nestes casos, a investigação filosófica volta-se para as formas como a *razão pura* determina o conhecimento sobre a natureza, sobre a ética (leis da liberdade) e sobre o juízo estético e teleológico, respectivamente.

Tendo em vista as especificidades da perspectiva crítica, conforme os prefácios da *Crítica da Razão Pura*, esta se apresenta por meio de um movimento no qual a razão se debruça sobre si a fim de conhecer a si mesma e de evidenciar o quanto suas pretensões ao conhecimento das coisas podem ser legítimas. Deste modo, determinam-se os limites da razão sobre o que se pode, de fato, conhecer, sendo que estes devem se mostrar por intermédio das "leis eternas imutáveis"⁴ da *razão pura*, e não pela arbitrariedade do juiz.

¹ Atualmente, é professora contratada na Universidade do Estado de Mato Grosso e cursa o doutorado em Estética Contemporânea pelo Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo. É Mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto (2008), com dissertação intitulada: *Belo e Sublime: a mulher e o homem na filosofia de Immanuel Kant*. Bacharel e Licenciada em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (2006).

² GREENBERG, C. *Pintura modernista* (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 101.

³ *Ibidem*.

⁴ KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, A XII, p. 5, 2008.

Assim, há a estruturação de um conhecimento, que se apresenta "independentemente de toda a experiência"⁵. Nas palavras de Kant: "o problema que aqui levanto é simplesmente o de saber até onde posso esperar alcançar com a razão, se me for retirada toda a matéria e todo o concurso da experiência"⁶.

Nesta obra, Kant pretende encontrar uma *via segura* para a metafísica⁷, aos moldes da lógica, da matemática e da física. Seguindo os parâmetros da demonstração do triângulo isósceles, ele sustenta o método: para se conhecer algo de modo *a priori* é necessário que os argumentos elaborados acerca do objeto não sejam determinados por o que se percebe nele, nem tampouco pelo conceito existente do objeto. Além do mais, observando os experimentos de Galileu, Torricelli e Stahl, Kant afirma que:

*a razão só entende aquilo que produz segundo os seus próprios planos; que ela tem que tomar a dianteira com princípios, que determinam os seus juízos segundo leis constantes e deve forçar a natureza a responder às suas interrogações em vez de se deixar guiar por esta; de outro modo, as observações feitas ao acaso, realizadas sem plano prévio, não se ordenam segundo a lei necessária, que a razão procura e de que necessita*⁸.

As propriedades do objeto deveriam, então, ser determinadas por meio dos conceitos pensados e representados de modo *a priori*, ou seja, os "objetos dos sentidos"⁹ ou "a experiência pela qual nos são conhecidos [...] regulam-se por esses conceitos"¹⁰. Logo, "para conhecer, com certeza, uma coisa *a priori*, nada devia atribuir-lhe senão o que fosse consequência necessária do que nela tinha posto, de acordo com o conceito"¹¹.

⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁶ *Ibidem*, A XIV, p. 7.

⁷ Segundo o próprio Kant, trata-se de um "conhecimento especulativo da razão completamente à parte e que se eleva inteiramente acima das lições da experiência, mediante simples conceitos (não como a matemática, aplicando os conceitos à intuição), devendo, portanto, a razão ser discípula de si própria" (*Ibidem*, B XIV, p. 18-9).

⁸ *Ibidem*, B XIII, p. 18.

⁹ *Ibidem*, B XVII, p. 20.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, B XII, p. 17.

Este conhecimento, segundo o filósofo, "anuncia-se pela exigência de ser absolutamente necessário"¹²; assim, "deve servir de medida e, portanto, de exemplo a toda a certeza apodíctica (filosófica)"¹³.

A crítica kantiana à razão especulativa determina uma mudança dirigida ao método utilizado até então pela metafísica. Neste sentido, concebe-se como característica da "razão pura especulativa"¹⁴ a condição de avaliar a si mesma no tocante à capacidade e aos modos de se pensar os objetos. Referindo-se a este marco conceitual apresentado por Kant, Greenberg entende, a partir do atributo da autocrítica, que cada arte em particular deve evidenciar a sua "área de competência"¹⁵ por meio do que é "único na natureza de seus meios"¹⁶. O mesmo dar-se-ia na pintura moderna, à medida que esta enfatiza seus próprios meios na figuração. Diferentemente da arte realista, que dissimulava seus meios, "o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte"¹⁷. Ao criticar a si própria, a pintura questionaria a si mesma acerca de suas condições de possibilidade; colocaria em questão os meios essenciais que a constituiriam. E da resposta a estas questões resultaria a identidade própria da pintura, pois, com o processo da autocrítica, haveria a redução ao que lhe seria "único e irreduzível"¹⁸. Assim, ter-se-ia excluído dos meios de cada arte "todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles"¹⁹. A "pureza"²⁰ de cada arte seria determinada neste processo, uma vez que este especificaria além da "independência"²¹, a "qualidade"²² de cada uma delas.

Conforme Greenberg, a tarefa "autocrítica do modernismo"²³ se origina no campo filosófico, haja vista que a filosofia é "crítica por definição"²⁴. Essa tarefa se inicia na

¹² *Ibidem*, A XV, p. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, B XXIII, p. 23.

¹⁵ GREENBERG, C. Pintura modernista (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 102.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 101.

²⁴ *Ibidem*.

crítica desenvolvida no Iluminismo, com a diferença de que nesse período o discurso se caracterizava por realizar-se a partir da percepção externa. Contudo, no curso da modernidade caracterizou-se pela elaboração de uma crítica interna, concebida de dentro para fora "mediante os próprios procedimentos do que está sendo criado"²⁵. Esse "novo tipo de crítica"²⁶ se estenderá a outras áreas de atuação devido às exigências de justificativas racionais em outras atividades sociais.

Segundo Greenberg, no caso da pintura moderna, a crítica auxiliaria a arte a se desvincular das experiências tidas como mero entretenimento. Neste sentido, a experiência estética diante deste tipo de pintura apresentaria um valor em si mesmo e não poderia ser alcançada por meio de nenhuma outra atividade. Para ele,

*cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área*²⁷.

Dentro desta ótica, as formas de representação tornam-se o objeto da representação, o que configura a *pureza* da pintura moderna. Logo, por meio da autocrítica e da consequente autodefinição, a "planaridade"²⁸ da superfície é considerada a característica fundamental da arte pictórica no modernismo, pois esta não é compartilhada com outras artes.

Greenberg sustenta que pintores modernistas, como Manet, Cézanne e os impressionistas em geral conduzem o público à percepção da *planaridade* da tela, antes que seja percebido o conteúdo exposto. Sobre esta forma de ajuizar, o crítico afirma que:

*é, evidentemente, a melhor maneira de ver qualquer tipo de pintura, seja dos grandes mestres ou dos modernistas; mas o modernismo a impõe como a maneira única e necessária, e seu sucesso em fazê-lo é um sucesso da autocrítica*²⁹.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 102.

²⁸ *Ibidem*, p. 103.

²⁹ *Ibidem*, p. 103.

Sob tal concepção, os meios — "a superfície plana, a forma do suporte e as propriedades das tintas"³⁰ — considerados pelos realistas como limitações, são agora tomados pelos impressionistas positivamente. Entretanto, Greenberg destaca que a característica da "planaridade" não se apresenta de forma absoluta, haja vista que "a primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal"³¹ e, até mesmo "as configurações de um artista como Mondrian continuam sugerindo um tipo de ilusão e de terceira dimensão"³².

Contudo, quando nos referimos à pintura moderna não se trata mais de um tipo de "ilusão escultural"³³, como a determinada pelos realistas, mas de uma composição precisamente pictórica e óptica; ou seja, planar e não tátil. Conforme argumenta Greenberg, "a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literal ou virtualmente, com os olhos"³⁴. E não corporalmente, no sentido de que não é possível circundá-la, apreendendo-a sob diferentes ângulos ou perspectivas.

Constata-se, então, a renúncia a um tipo de espaço ocupado pelos objetos reconhecíveis e não simplesmente o abandono da representação dos objetos reconhecíveis, como se dá, por exemplo, na pintura abstrata. Nessa direção, Greenberg argumenta que não haveria, como princípio da pintura moderna, o propósito de abandonar a figuração, na medida em que a abstração não se apresentava à pintura como autocrítica necessária dos meios de representação³⁵. De todo modo, a arte pictórica torna-se abstrata a fim de resguardar a sua autonomia frente à escultura. Esse tipo de pintura teria radicalizado o gesto dos impressionistas relativo ao sentido estritamente óptico das telas: "Foi em nome do puro e literalmente óptico, não em nome da cor, que os impressionistas puseram-se a minar o sombreado, a modelagem, e tudo mais [...], que parecesse sugerir o escultural"³⁶.

Para o crítico, as telas realistas, devido ao efeito de profundidade resultante do sombreado e da modelagem, são ilusionistas. Diante destas, tem-se a impressão de que se pode caminhar nos cenários expostos, sendo que tais características são herdadas pela pintura da escultura. A autonomia da pintura moderna ocidental

³⁰ *Ibidem*, p. 102.

³¹ *Ibidem*, p. 106.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 103.

³⁶ *Ibidem*, p. 104.

resultaria, portanto, do seu despojamento de qualquer aspecto que se pudesse partilhar com a escultura.

Greenberg comenta também o fato das pinturas modernistas não fazerem referência a nenhum outro tipo de experiência além daquela que é experimentado visualmente. Isto indicaria, para ele, "uma ideia cuja única justificativa reside na consistência científica"³⁷, posto que "somente o método científico exige, ou poderia exigir, que uma situação seja resolvida exatamente nos mesmos termos em que é apresentada"³⁸. Neste momento da argumentação, temos uma referência explícita à perspectiva crítica kantiana, haja vista que, segundo Greenberg, Kant foi o responsável por promover a relação entre arte e ciência:

a autocrítica de Kant³⁹, tal como agora se apresenta, encontrou sua mais plena expressão na ciência, não na filosofia, e quando foi aplicada à arte, esta se tornou mais próxima do que nunca do método científico – mais próxima do que estivera com Alberti, Uccello, Piero della Francesca ou Leonardo, no Renascimento⁴⁰.

Para Greenberg, a semelhança entre a técnica artística e o método científico não garante a qualidade estética da pintura e "o fato de a melhor arte dos últimos setenta ou oitenta anos se aproximar cada vez mais de tal coerência não prova o contrário"⁴¹. Nesta direção, o crítico afirma que o ponto de encontro entre as artes e a ciência dá-se de forma "acidental"⁴², "espontânea"⁴³ e em termos estritamente práticos, ou seja, não se trata de um empreendimento teórico. De todo modo, embora não se trate de um vínculo programático, verifica-se nesta "convergência"⁴⁴, o "quão profundamente a arte

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Neste momento da argumentação, Greenberg provavelmente está se referindo ao fato de Kant ter se baseado no método utilizado, até então, na matemática e na física para a sua concepção da crítica, como via segura da metafísica.

⁴⁰ GREENBERG, C. Pintura modernista (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 106.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem*, p. 107.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

modernista pertence à mesma tendência cultural específica que a ciência moderna, e isso é extremamente significativo como fato histórico”⁴⁵.

A partir dos argumentos apresentados, evidencia-se que a forma como Greenberg utiliza a perspectiva crítica kantiana mostra-se simplificada, à medida que seus escritos não exibem uma leitura aprofundada da perspectiva concebida pelo filósofo, nem tampouco interessa ao crítico os propósitos da filosofia crítica de Kant. É compreensível que o intento de Greenberg resume-se à determinação da identidade da pintura moderna por meio da autocrítica. E quanto a isso, ele é bem sucedido devido à justificativa no método da autodefinição, que traz à tona a característica ímpar da pintura; aquela que não se apresenta em nenhuma outra arte: a *planaridade*.

Dito isto, embora superficial, a releitura proposta por Greenberg da concepção crítica de Kant mostra-se astuciosa, pois, ao utilizar tal método, o crítico tem argumentos para justificar a sua percepção no tocante às formas de representação das telas modernistas. Em outros termos, a pretensão em eliminar a concepção de espaço representacional que acentua a volumetria das figuras, ou seja, seu valor escultural, resulta do fato de a pintura modernista pretender a sua autonomia frente às outras artes, como o teatro ou a escultura. Em síntese: esta nova representação do espaço – o espaço planar - tornou-se possível, segundo Greenberg, à medida que a pintura criticou a si mesma e aos meios que a constituíram ao longo da primeira metade do século XX.

As considerações de Greenberg sobre o aspecto da “planaridade” na pintura moderna recebem críticas por não serem consideradas originais⁴⁶, já que artistas como Kandinsky⁴⁷ e Malevitch já teriam apresentado uma perspectiva semelhante. Diante disso, pergunto-me: o discurso crítico também não deve se nutrir da compreensão dos manifestos dos artistas para que tenha assegurado a sua coerência e sentido?

Essa crítica com relação à originalidade parece-me infundada, pois é papel do crítico captar e registrar toda a atmosfera que circunda a obra e o artista. Esses são, afinal, os objetos da discussão e devem ser analisados atenciosamente. O problema da teoria de Greenberg não estaria na sua estrutura, mas no seu alcance. Melhor dizendo, o aspecto da “planaridade” não seria suficiente para discutir o dadaísmo, o minimalismo e a pop

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ver NAVES, R. As duas vidas de Greenberg. In: *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 10.

⁴⁷ De Kandinsky, tem-se o registro de tal perspectiva no texto intitulado: *Do espiritual na arte* (1912) e de Malevitch, em *O novo realismo pictórico* (1915).

art. Nota-se, evidentemente, que nesses movimentos deixamos de lidar estritamente com a pintura. Ainda assim mantêm-se objeções a Greenberg, que se traduzem na seguinte pergunta: como um crítico de seu porte não perceberia o valor do dada, da pop e do minimalismo assim que esses movimentos aparecem no meio artístico?

De fato, haveria um abismo entre as pinturas do expressionismo abstrato, as quais Greenberg acertadamente reconhece enquanto valorosas, e os *readymades* de Duchamp, por exemplo. E o crítico aparentemente jamais teve a intenção de enfrentar essa distância, que poderia ser superada por caracterizações que compreendessem o modernismo sob o aspecto da "indeterminação", como quis Lyotard.

Os elementos originários da pintura moderna também são discutidos por Lyotard⁴⁸. Contudo, ele utilizará o sentimento do sublime para pensar a "imagem indeterminada" percebida nas obras de vanguarda. Índícios desta *indeterminação* pictural seriam percebidos nas telas de Manet e Cézanne, haja vista que eles rompem com os padrões estabelecidos na representação, ou seja, estabelecem outra relação entre a figura e o espaço; com as cores e os valores. A presença da *imagem indeterminada* nas obras de vanguarda suscitaria questões relativas aos elementos *originários* da pintura, o que aproxima Lyotard do mesmo questionamento feito por Greenberg. No momento, é digna de nota a semelhança entre os críticos no que se refere à pretensão de determinar o meio essencial que compõe a pintura de vanguarda.

Segundo T. J. Clark⁴⁹, a prática modernista também é reconhecível nas tentativas de esgotamento das possibilidades de seu *meio*, "até que ele se rompa, evapore ou se reconverte em mero material não trabalhado. Esta é a forma pela qual o meio é recuperado ou reinventado: o fato da arte, no modernismo, é o fato da negação"⁵⁰. Para Clark, o aspecto da negação seria intrínseco à autocrítica percebida na pintura moderna, sendo que:

essa dança da negação tem a ver com [...] 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.

⁴⁸ *O Inumano*. Considerações sobre o tempo. 2 ed. Portugal: Editorial Estampa, 1997.

⁴⁹ CLARK, T. J. A teoria da arte de Clement Greenberg. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 227.

*no interior da arte, dessa decomposição mais ampla: é uma tentativa de capturar a falta de significados coerentes e reprodutíveis na cultura – de capturar a falta e convertê-la em forma*⁵¹.

Greenberg está consciente dessa "crise" da sociedade burguesa e do conseqüente afrouxamento dos *padrões de beleza* determinado pela mesma. Contudo, acredita que a arte será capaz de resistir e o artista de se comunicar. Como diz Clark em acordo com Greenberg: "a arte quer se dirigir a alguém, busca algo precioso e contínuo; busca *resistência*, tem necessidades de critérios; ela enfrentará riscos para encontrá-los, inclusive o risco da sua própria dissolução"⁵².

Em *A intuição e a experiência estética* (1973), Greenberg distingue a "intuição comum ou primária"⁵³ da "intuição estética"⁵⁴, sendo que a intuição de um modo geral refere-se à percepção mediada pelos cinco sentidos, aliada ao registro do que ocorre na consciência de quem intui. Conforme o crítico, não se pode ensinar, nem mesmo mostrar como se dá a intuição:

*se uma pessoa não for capaz de, por si mesma, dizer o que é quente ou frio, ou azul, ou o som do trovão, ou recordar-se de algo – se não souber essas coisas por si mesma e para si mesma, ninguém poderá lhe dizer*⁵⁵.

Greenberg no intento de distinguir a *intuição primária* da *intuição estética*, argumenta que a primeira mostra-se indispensável "à experiência"⁵⁶ e "ao conhecimento"⁵⁷, visto

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, p. 228.

⁵³ GREENBERG, C. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 38.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁷ *Ibidem*.

que nos instrui, orientando-nos sobre algo externo ao próprio ato de intuir; a segunda, por sua vez, restringe-se à percepção estética do objeto, não se mostrando, assim, "necessária à existência"⁵⁸: "em resumo, a intuição estética jamais é um meio, mas sempre um fim em si mesma; abriga seu valor em si mesma e repousa sobre si mesma"⁵⁹. No entanto, a *intuição primária* é, evidentemente, condição necessária para a efetivação da *intuição estética*.

Para o crítico, qualquer objeto que possa ser intuído na forma primária pode também sê-lo esteticamente. Entretanto, o inverso não é necessariamente verdadeiro, pois é possível conceber algo que pode ser intuído na forma estética e não na primária, como as "entidades como inferências, cadeias de raciocínios, conhecimento dedutivo"⁶⁰. Logo, não há nada que restrinja a *intuição estética*. E "se todo e qualquer objeto pode ser intuído esteticamente, então, todo e qualquer objeto pode ser intuído e vivenciado *artisticamente*"⁶¹.

Segundo Greenberg, a *experiência estética* e a noção de arte são inseparáveis, ou seja, para que se determine algo como arte a *intuição estética* deve operar de modo a revelar a "satisfação"⁶² ou a "in-satisfação"⁶³ suscitada pelo objeto. Nesta experiência, "a qualidade ou o valor estético é o afeto; ele comove, toca, incita"⁶⁴, o que o distingue da mera "emoção"⁶⁵. Trata-se neste caso de um "veredicto do gosto"⁶⁶. Esta noção de arte depende, portanto, "não da habilidade no fazer (como pensavam os antigos), mas sim do ato de distanciamento"⁶⁷, como se verá adiante.

A distinção entre a *intuição primária* e *estética* faz-nos lembrar daquela apontada por Kant entre os sentimentos do *belo*, do *bom* e do *agradável*. Sabe-se que o primeiro se mostra como um tipo de *prazer desinteressado*, distinguindo-se por se apresentar como um fim em si mesmo, tal como a *intuição estética*. Já os sentimentos do *bom* e do *agradável* poderiam estar relacionados com o que comunica algo como o "o sabor e o

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, p. 42.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 40.

aroma do vinho⁶⁸, ou mesmo com o que nos diz o quão útil pode ser a existência do objeto, assim como na *intuição primária*.

Entretanto, com Greenberg, verifica-se a possibilidade da passagem da *intuição primária* à *estética* por meio de um mesmo objeto: "a intuição que transmite a cor do céu passa a ser uma intuição estética tão logo deixa de informar como está o tempo e se transforma simplesmente numa experiência de cor"⁶⁹. E, do mesmo modo, se o "sabor e o aroma do vinho" forem intuídos em nome dos mesmos e não no intento de saciar os sentidos, tem-se a *intuição estética*.

Neste aspecto, Greenberg distancia-se de Kant, pois em seus escritos o filósofo distingue os *belos* objetos daqueles que são meramente *agradáveis* aos sentidos. De modo que não está explícita a possibilidade de um mesmo objeto incitar tanto a complacência do *agradável* quanto a do *belo*. No sentimento determinado pelo *belo* objeto não pode haver, segundo a perspectiva kantiana, o interesse despertado na existência deste.

Portanto, há semelhanças e diferenças entre o *juízo de gosto kantiano* e a *intuição estética* de Greenberg. Até porque, no crítico estamos incontestavelmente na perspectiva empírica, enquanto em Kant estamos na perspectiva de uma *crítica transcendental*⁷⁰. Ainda assim, há outra semelhança a ser destacada: para a passagem da *intuição primária* à *estética* faz-se necessário "uma espécie de distanciamento de tudo o que efetivamente se passa, seja em relação a si mesmo ou a uma outra pessoa"⁷¹. Neste sentido,

*segue-se um modo de pensar por meio do qual a coisa que penetra o campo da atenção é percebida e acolhida por seu próprio valor imediato [...]; jamais pelo que significa para a pessoa e para a sua identidade pessoal ou de qualquer outro; jamais pela posição que ocupa em relação aos seus interesses ou aos interesses de um outro. O indivíduo se distancia, se desliga de suas preocupações e afazeres de um ser particular que lida com sua existência particular*⁷².

⁶⁸ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Discorreremos com mais vagar sobre a perspectiva transcendental kantiana na seção seguinte deste artigo.

⁷¹ GREENBERG, C. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 39.

⁷² *Ibidem*.

Lembramos que para o filósofo alemão, no *juízo de gosto* o olhar dirigido ao objeto deve ser necessariamente desinteressado: "não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para, em matéria de gosto, desempenhar o papel de juiz"⁷³. Logo, o objeto não pode ser considerado útil, nem tampouco agradar meramente aos sentidos, ou seja, o sujeito não pode sentir o desejo despertado em relação ao objeto.

Nas *Observações sobre o distanciamento estético* (1971) Greenberg comenta especialmente este aspecto do juízo:

*o distanciamento estético permite que você observe, acompanhe, vivencie o que quer que seja sem vincular essa coisa a você mesmo como ser humano particular ocupado com suas esperanças e seus medos, interesses e preocupações*⁷⁴.

Em nota, o crítico admite sua proximidade com a noção de juízo *desinteressado* de Kant. O distanciamento em relação ao "Eu privado, individual"⁷⁵ propicia, segundo Greenberg, o caráter impessoal do juízo e mostra-se, portanto, como "condição primeira da experiência estética"⁷⁶. Para que ocorra o *distanciamento estético*, tem que haver, evidentemente, a oportunidade de se vivenciar a *experiência estética* como tal. A relevância deste distanciamento estaria no fato de que:

*[...] ao tornar-se mais impessoal, o indivíduo se assemelha mais a outros seres humanos – ao menos em princípio – e, portanto, fica próximo de ser um representante da humanidade, alguém capaz de representar mais adequadamente a espécie*⁷⁷.

⁷³ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 50.

⁷⁴ GREENBERG, C. Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 129.

⁷⁵ *Ibidem*, O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 56.

⁷⁶ *Ibidem*, Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 129.

⁷⁷ *Ibidem*, O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 57.

Já em Kant, o fato de o juízo apresentar-se independente de qualquer interesse garante a tal complacência o caráter universal, ou seja, como o *juízo de gosto* não se restringe ao âmbito privado, não se refere ao que as inclinações do sujeito lhe dizem, é possível, então, pretender o mesmo juízo em outros. No caso, aquele que julga,

*halará pois, do belo como se a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico (constituindo através de conceitos do objeto um conhecimento do mesmo), conquanto seja somente estético e contenha simplesmente uma referência da representação do objeto ao sujeito*⁷⁸.

Se, portanto, tal universalidade não se funda em conceitos e sim nos sentimentos de prazer e desprazer do sujeito diante do objeto, tem-se configurada uma universalidade subjetiva.

Diante do exposto, pode-se sustentar que tanto Greenberg quanto Kant procuram inferir, cada um a seu modo, certa universalidade para a *intuição estética* e para o *juízo de gosto*, respectivamente. Isto se dá, segundo o crítico, mediante o *distanciamento estético*, e, em termos kantianos, por meio do comprazimento desinteressado. Esta *distância* requerida para o ajuizamento ou este afastamento do âmbito privado garante, em Greenberg, que se tenha um juízo que represente de algum modo a humanidade. Em Kant, por sua vez, o aspecto do desinteresse, ou seja, as desconsiderações às inclinações do sujeito permitem o acordo em sociedade.

Ainda em *A intuição e a experiência estética* (1973), Greenberg faz outra menção explícita à Kant, nos seguintes termos:

*Immanuel Kant (que compreendeu a natureza da experiência estética mais do que qualquer outro autor que eu conheça) afirmava que o 'juízo de gosto' sempre 'precedia' o prazer obtido a partir do 'objeto' estético. Não é necessário comentar aqui as razões que oferecia para fazer essa afirmação. Prefiro comentar as razões que minha própria experiência oferece para que eu concorde com ele*⁷⁹.

⁷⁸ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 56.

⁷⁹ GREENBERG, C. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 43.

Esta citação interessa-nos por apresentar a importância de Kant para Greenberg, haja vista que o filósofo é tido como quem melhor compreendeu *a natureza da experiência estética*. No entanto, anuncia comentários, baseados nas impressões do próprio crítico, sobre a precedência do juízo de gosto ao prazer. Greenberg não pretende, portanto, tratar das razões kantianas que fundamentam a precedência do juízo de gosto ao prazer, haja vista que o acordo com Kant fundamenta-se na sua própria experiência enquanto crítico de arte. Neste sentido, Greenberg utiliza os escritos do filósofo para elucidar a sua própria experiência como *juiz de gosto* ou, em outros termos, ele se reconhece como crítico de arte que hierarquiza as obras avaliadas baseando-se na descrição kantiana do *juízo do gosto*.

Na justificativa da precedência do juízo de gosto em relação ao prazer, Kant distingue o comprazimento do *belo* de uma experiência baseada no simples agrado proveniente da sensação sensorial. Conforme Kant, a condição subjetiva do juízo, ou seja, "a universal capacidade de comunicação do estado de ânimo na representação dada"⁸⁰ é o fundamento do mesmo e apresenta como consequência o prazer no objeto. Este estado de ânimo provém da relação harmoniosa entre as faculdades da imaginação e do entendimento, que operam no juízo de gosto. A "universalidade das condições subjetivas do ajuizamento"⁸¹, expressa nestas faculdades, possibilita, por fim, a "comunicabilidade universal subjetiva"⁸² do juízo, ou seja, este ajuizamento vale para qualquer um e não se restringe a um sentimento particular e privado, como na sensação sensorial.

Conforme dissemos, Greenberg não utiliza os conceitos da estética kantiana, embora dialogue com Kant em alguns momentos, como se segue:

eu diria que justamente o caráter involuntário da intuição que é o juízo estético não tanto precede o 'prazer' quanto permite firmar com ele um compromisso. O fato de que esse juízo seja recebido, e não emitido, faz com que ele seja percebido como um juízo necessário, e a sua necessidade nos liberta e nos entrega ao compromisso. A um juízo emitido de forma

⁸⁰ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, p. 61.

⁸¹ *Ibidem*, p. 62.

⁸² *Ibidem*.

*deliberada faltaria essa necessidade; o 'prazer' estaria contaminado por eventuais atributos ou dúvidas*⁸³.

Nestes comentários, primeiramente a *intuição estética* é caracterizada como involuntária e equiparada ao *juízo estético*; ou seja, "o juízo estético de cada um, por ser uma intuição e nada mais, é acolhido, e não oferecido"⁸⁴:

*De modo geral, o juízo estético significa encontrar matizes e gradações ou mesmo medidas – no entanto, sem precisão quantitativa, e sim com um sentido de comparação (e não há refinamento da sensibilidade de estética sem a prática da comparação)*⁸⁵.

Neste ajuizamento, tido como involuntário, não se tem escolha quanto ao gostar ou não do objeto, porque o que se escolhe é somente o foco para o qual se dirige a atenção. Em "outras palavras: a valorização estética é reflexiva, automática e jamais se chega a ela por arbítrio, deliberação ou raciocínio"⁸⁶. Estas características determinam o caráter *necessário* do juízo, ou seja, não se pode escolher deliberadamente satisfazer-se ou não diante de certo objeto. Neste aspecto, em especial, há outro ponto em comum com a estética kantiana, pois o prazer suscitado a partir do *belo* objeto dá-se gratuitamente, no juízo reflexivo desinteressado.

No entanto, para Greenberg tanto o *juízo de gosto*, quanto o *prazer* ocorrem simultaneamente. No seu modo de entender, não seria possível a antecedência do juízo ao prazer. E, se Kant assim o descreve, seria com o propósito de estruturar logicamente o argumento.

Não sou suficientemente versado no assunto para dizer se a separação kantiana entre o juízo e o prazer deve ser compreendida em um sentido temporal ou lógico. Minhas leituras, somadas à minha experiência, corroboram esse último

⁸³ GREENBERG, Clement. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 43.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 42-3.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 43.

*sentido. Creio que é impossível separar o "momento" do juízo do "momento" do prazer, salvo em sentido metaforicamente lógico*⁸⁷.

Nesta direção, haveria uma equivalência entre o juízo e o prazer. Estes teriam o mesmo significado e ocorreriam, portanto, ao mesmo tempo: "o prazer – ou o desprazer se encontra no juízo; o juízo propicia o prazer, e o prazer propicia o juízo"⁸⁸.

* * *

Em *Pode o gosto ser objetivo?* (1973), Greenberg afirma que o problema fundamental relacionado à experiência artística é verificar se "os veredictos do gosto são subjetivos ou objetivos"⁸⁹. Segundo o crítico, Kant teria sido "o primeiro a declarar [...] que os juízos estéticos de valor não são suscetíveis de prova nem de demonstração, e até hoje não houve quem pudesse refutá-lo, seja pela prática ou pela argumentação"⁹⁰.

Greenberg prossegue destacando as dificuldades encontradas pelos filósofos posteriores a Kant em estabelecer critérios subjetivos ou objetivos para fundamentar o *gosto*, sendo que alguns sequer enfrentavam o debate sobre a forma como se dava o juízo estético referido às obras. Depois do romantismo, para o crítico, tonou-se mesmo inadequado admitir abertamente que a arte estivesse à mercê do *gosto*, da valoração, além do mais, "a própria palavra 'gosto' adquiriu conotações prosaicas e pejorativas, e ficou cada vez mais comprometida pela associação com boas maneiras, vestuário e mobília"⁹¹.

Greenberg admite que Kant teria sido bem-sucedido ao determinar que os juízos estéticos "não podem ser demonstrados nem provados"⁹². Contudo, ele parece não compreender a perspectiva adotada na crítica kantiana, pois insiste que o filósofo

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁸⁹ *Ibidem*, Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 65.

⁹⁰ *Ibidem*, O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 47.

⁹¹ *Ibidem*, Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 66.

⁹² *Ibidem*.

apresenta "uma solução sem prová-la, sem aduzir algo que a comprove"⁹³. Embora, considere a dedução, segundo a "psicologia transcendental"⁹⁴, "formidável"⁹⁵ conclui que "ela não faz realmente avançar o argumento de que os veredictos do gosto podem, e devem, ser objetivos"⁹⁶.

Apesar de Greenberg concordar com Kant quanto à impossibilidade de se demonstrar ou provar o juízo de gosto, ele se mostra insatisfeito pelo fato do filósofo não sustentar sua objetividade. Isto se justifica porque, para o crítico, "a objetividade do gosto está incontestavelmente provada pela presença de um consenso e por intermédio dele *no decorrer do tempo*"⁹⁷. O consenso ao qual Greenberg se refere seria perceptível nos juízos de valor estético de certas obras, que se mantêm ao longo dos anos. Esta durabilidade dos juízos atestaria a objetividade do gosto. Haveria, neste sentido, um acordo quanto à qualidade das obras e este veredicto se manteria mesmo com exigências distintas quanto ao modo de se pensar e agir, oriundas das experiências posteriores ao período de criação da obra. Os exemplos do crítico para inferir tal consenso de gosto são as "sólidas reputações de Homero e Dante, Balzac e Tolstói, Shakespeare e Goethe, Leonardo e Ticiano, Rembrandt e Cézanne, Donatello e Maillol, Palestrina e Bach, Mozart e Beethoven [...]"⁹⁸. Neste sentido, a objetividade do gosto define-se, portanto, no consenso do gosto registrado na história.

Nesta direção, Greenberg designa também o "melhor gosto, o gosto cultivado"⁹⁹ ou seja, "aquele que se faz reconhecer pela durabilidade de seus veredictos; e nessa durabilidade reside a prova de sua objetividade"¹⁰⁰. Nesse momento da argumentação, tem-se um movimento circular, como admitido pelo próprio crítico:

é o melhor gosto que, conforme já indiquei, forma o consenso do gosto. O melhor gosto se desenvolve sob a pressão da melhor arte e é o gosto que melhor se sujeita a essa pressão. É a melhor

⁹³ *Ibidem*, p. 65.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 69.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ De acordo com Greenberg, este gosto "não é algo ao alcance das pessoas comuns e despossuídas, nem de pessoas sem um mínimo confortável de ociosidade" (*Ibidem*, p. 71).

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 69.

*arte, por sua vez, emerge sob a pressão do melhor gosto. O melhor gosto e a arte são indissolúveis*¹⁰¹.

Embora Greenberg sustente que a objetividade do gosto resida na permanência da unanimidade do juízo no tempo, ele admite as dificuldades em se demonstrar estes juízos. Ele concorda, como dissemos, com Kant, ao admitir que os juízos de gosto não poderiam ser comprovados como ocorre em uma operação matemática ou em teorias científicas. Para o crítico, se fosse possível discriminar detalhadamente as propriedades que compõem certa obra, qualquer um seria capaz de fazê-la. Desse modo, teríamos uma espécie de fórmula a ser seguida e saberíamos antecipadamente como seria uma obra de arte, sem a ter visto, lido ou escutado.

Kant afirma a impossibilidade de se fundamentar o juízo de gosto em critérios objetivos utilizando a perspectiva crítica transcendental, o conceito do *sensus communis*, além evidentemente do aspecto do desinteresse já mencionado. A crítica transcendental é definida como uma ciência cuja "finalidade não é o alargamento dos próprios conhecimentos, mas a sua justificação, e porque deve fornecer-nos a pedra de toque que decide do valor ou não valor de todos os conhecimentos *a priori*"¹⁰². Assim, quando se dirige mais o interesse para esse modo de conhecer do que para os objetos a serem conhecidos, tem-se, então, *conhecimento transcendental*. Se por *a priori* entende-se o conhecimento determinado independentemente da experiência, não há a necessidade de uma comprovação empírica para as proposições estabelecidas nestes termos.

O princípio subjetivo do *sensus communis*, por sua vez, possibilita a pretensão do acordo universal do juízo de gosto. Tal princípio mostra-se como o fundamento deste juízo, pois determina exclusivamente por meio dos sentimentos e "de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz"¹⁰³. Ao se basear no fato de o sujeito dispor das mesmas faculdades de conhecimento (imaginação e entendimento), torna-se possível pretender o consentimento do outro no ajuizamento do objeto. E é somente a partir da pressuposição da existência do *sensus communis*, ou seja, do "efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento"¹⁰⁴ que o "juízo de gosto pode ser proferido"¹⁰⁵. Há necessidade da

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰² KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, B26, p. 53.

¹⁰³ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, 64, p. 83.

¹⁰⁴ *Ibidem*, 64-65, p. 83-84.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

comunicação universal, justamente para haver uma concordância sobre o objeto, afastando o juízo do âmbito do privado ou das "observações psicológicas"¹⁰⁶.

Para Greenberg, a resolução kantiana não se mostra satisfatória, justamente porque o filósofo não apresenta algo que a comprove. Contudo, sabe-se que a *perspectiva transcendental* de Kant o exime de tal fundamentação. O *sensus communis* deve ser simplesmente pressuposto, assim como o acordo universal sobre o juízo de gosto deve ser dirigido ao objeto. Entretanto, Greenberg, na sua ânsia por um fundamento teórico que atestasse a sua percepção sobre a arte moderna, não pôde entender isto.

Conforme já mencionamos, o acordo entre Kant e Greenberg estaria na constatação da impossibilidade de se demonstrar os juízos estéticos segundo critérios objetivos. Nas palavras do crítico:

*já que os juízos estéticos não podem ser provados, demonstrados, apresentados nem sequer questionados (embora possam ser debatidos), as discussões bem conduzidas a respeito de tais juízos limitam-se a menções ou citações*¹⁰⁷.

Parte desta passagem é muito similar ao que Kant teria proposto, porque, apesar de o filósofo evidenciar as dificuldades referidas à fundamentação do juízo de gosto mediante conceitos objetivos ou por meio de provas, ele afirma que se pode discutir sobre o mesmo. Há, neste caso, no intento da discussão, a possibilidade do acordo unânime do juízo de gosto, mediante o afastamento do âmbito privado¹⁰⁸.

Segundo Greenberg, ao assumirmos as dificuldades de se interpretar a arte por meio de uma análise racional, admitimos que:

*a verdade é que não somos capazes de descrever nem discernir, com alguma precisão razoavelmente satisfatória ou útil, o que ocorre na mente humana quando se faz arte ou o que se passa na mente humana quando ocorre a experiência com a arte*¹⁰⁹.

¹⁰⁶ *Ibidem*, 66, p. 84.

¹⁰⁷ GREENBERG, C. O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 55.

¹⁰⁸ KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005, 232, p. 182-3.

¹⁰⁹ GREENBERG, C. Primeira noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 138.

Ainda de acordo com o crítico, as dificuldades encontradas para fundamentar posições conclusivas sobre o *gosto*, após Kant, explicam parcialmente a permissividade quanto ao ingresso de certas obras no âmbito artístico. Esta permissividade resultaria da rejeição ao *gosto* da parte dos artistas, teóricos e críticos. Enquanto determinados artistas, como Duchamp, rejeitam explicitamente o *gosto*, teóricos da arte limitam-se apenas a tangenciar a questão, pouco acrescentando ao debate; como se verificaria em Grant Allen, Croce, Santayana, Susanne Langer e Harold Osborne. Os críticos de arte, por sua vez, "afirmam em alto e bom som que juízos de valor estão a quem deles próprios, vistos como tarefa apropriada a 'resenhistas'"¹¹⁰.

Embora Greenberg insista que os críticos deveriam manter a capacidade de apontar o que é "o bom e o ruim"¹¹¹, ele entende que, na modernidade, "os críticos de arte – bem como os críticos de literatura – podem se manter de forma mais respeitável sem serem obrigados a dizer, ou ser capaz de dizer a diferença entre o bom e o ruim"¹¹². Segundo Greenberg, a afirmação de que a arte poderia existir sem o gosto aparece em 1913¹¹³, mesmo ano que surge o *readymade* *Roda de bicicleta* de Duchamp, no cenário artístico norte-americano. O crítico ainda argumenta que os primeiros *readymades*, *Roda de bicicleta e Suporte para garrafas* (1914/1964), revelam a incompreensão de Duchamp do cubismo, mais especificamente das "construções colagens de Picasso"¹¹⁴. Nesta direção, ele supõe que Duchamp não teria tido *gosto* o bastante para "'jogar' com as convenções estabelecidas mais recentemente, como os planos embaralhados do cubismo"¹¹⁵. Além do mais, concebe que o gesto "revolucionário"¹¹⁶ de Duchamp seria motivado pela "frustração"¹¹⁷, ou seja,

¹¹⁰ *Ibidem*, Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 68.

¹¹¹ *Idem*, *Homemade Esthetics: observations on art and taste*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 25.

¹¹² "Art critics – and literary critics too, for that matter – can maintain themselves more than respectably without have to tell, or being able to tell, the difference between good and bad" (*Ibidem*, p. 25).

¹¹³ GREENBERG, C. Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 74.

¹¹⁴ *Ibidem*, Convenção e inovação. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 105.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

"por não ter a esperança de ser novo e avançado em sua própria arte"¹¹⁸ ele teria se posicionado "contra a arte formal em geral"¹¹⁹.

A tese defendida por Greenberg é que Duchamp contesta a arte formalizada mediante os *readymades*. O crítico concebe a arte formal como aquela que propicia mais prazer se comparada a outro tipo de experiência estética. Isto se dá por meio de todo e qualquer objeto que a maioria identifica como arte. Esta concordância no juízo determina a comunicação da experiência estética, ou seja, por meio do acordo se transpõe a experiência do âmbito privado para o público. Além disso, "é a arte formalizada, e algo que se pareça com ela, que traz à tona o distanciamento e a atividade estética de forma mais destacada"¹²⁰.

O combate à arte formal empreendido por Duchamp seria uma tentativa de tornar uma "experiência estética descompromissada"¹²¹ em "uma obra institucionalmente viável"¹²². Conforme o crítico, a experiência estética diante dos *readymades* é tida como "inferior"¹²³; "em estado bruto"¹²⁴. Ou melhor, a arte de Duchamp, seria "menos do que bruta, na medida em que possuía orientação e convenções próprias; porém essas não [...]"¹²⁵ seriam "estéticas", mas "não estéticas" numa recusa à "conveniência social" ou "decoro"¹²⁶. Por estas *convenções não estéticas*, Greenberg compreendia o propósito obstinado de Duchamp em violar as convenções da arte formal:

Assim, um urinol foi mostrado numa galeria de arte; os membros inferiores abertos e despídos, e a vulva sem pêlos da efígie de uma jovem reclinada foram oferecidos à visão através de um olho-mágico¹²⁷.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 105.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*, Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 131.

¹²¹ *Ibidem*. Convenção e inovação. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 106.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

Conforme Greenberg, além da violação ao decoro, Duchamp ambicionava, principalmente, "desafiar e negar o juízo estético, o gosto, as satisfações da arte enquanto arte"¹²⁸. Contudo, para o crítico, afirmar que a arte pode sobreviver sem gosto implica dizer que a arte poderia subsistir sem ser ela mesma, ou seja, sem propiciar os prazeres e desprazeres que somente ela pode suscitar. De todo modo, para o crítico, Duchamp e seus *readymades* proporcionaram um alargamento na experiência estética, mesmo que a tornando "mais enfadonha"¹²⁹. Nesse sentido, a "disciplina estética" renasceu sob "nova luz"¹³⁰.

Neste momento, vale mencionar os escritos de Arthur Danto a fim de estender este debate até os dias atuais. Danto ¹³¹concorda com Greenberg no tocante à ampliação proporcionada pelos *readymades* no âmbito das estéticas das artes. E acrescenta que estas obras propiciam a utilização de materiais diversos anteriormente inimagináveis no meio artístico. Esta prática conduziria, então, ao rompimento com os padrões de gosto estabelecidos pelos artistas europeus, o que seria positivo ao se pensar na possibilidade da autonomia na produção artística norte-americana.

Segundo os comentários de Jean Clair¹³², a proposta de Duchamp ao tentar expor a *Fonte* implicaria em uma "nova categoria estética" designada pelos sentimentos de "repugnância, abjeção, horror e repulsa/nojo"¹³³. A tentativa de converter o urinol em obra de arte abriria o campo de possibilidades quanto à utilização de materiais diversos, inclusive "abjetos", no âmbito artístico. Deste modo, o conceito de gosto e, conseqüentemente, o critério de *beleza* utilizado até então na crítica das obras deixou de ser referência. "Duchamp, sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim"¹³⁴. Contudo, Danto comenta:

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 108.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ DANTO, A. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea* (2008). "Este ensaio é em resposta a uma fala de Jean Clair, diretor do Museu Picasso, em um colóquio patrocinado pela Fundação Nexus em Tilburg, nos Países Baixos, em abril de 2000" (DANTO, 2008, p. 28). A versão utilizada aqui é a tradução de 2008.

¹³² CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Galimard. 2000.

¹³³ DANTO, A. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 15-28, July/Dec. 2008, p. 15.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 21.

*Isso não significa que a era do gosto (goût) tenha sido sucedida pela era do mau gosto (degoût). Significa antes que a era do gosto tem sido sucedida pela era do sentido, e a questão central não é se algo é de bom ou mau gosto, mas sim o que significa*¹³⁵.

Nesta citação, Danto propõe pensar a fruição das obras não como sentimentos de prazer e desprazer, mas como cognição. A ênfase é dada, portanto, ao *entendimento* do objeto enquanto obra de arte, ao invés da apreciação com fins ao prazer. Para este teórico da arte, após o gesto de Duchamp, poder-se-ia "em princípio fazer arte de qualquer coisa. A era da terebentina e do gosto tinha chegado ao fim. A era de encontrar uma definição de arte para substituir a baseada no prazer estético tinha começado"¹³⁶. De todo modo, não podemos deixar de considerar que os objetos expostos acabaram se tornando passíveis da apreciação estética, suscitando, ao longo do tempo, sentimentos diversos.

Calvin Tomkins¹³⁷ seria ainda mais radical, pois considera que os *readymades* impossibilitariam qualquer definição do que seria arte. No seu ponto de vista, a arte após o gesto de Duchamp passaria a ser concebida como "uma atividade do espírito" e não se restringiria a um objeto ou a uma imagem. Para ele, Duchamp alcançou tal liberdade, pois viveu em extrema simplicidade, com o mínimo necessário, sem assumir maiores responsabilidades. Aqui, vale a menção, de que Duchamp nunca teria vendido um *readymade* sequer e, de fato, não era sua intenção fazê-lo.

Apesar de Greenberg constatar a desconsideração relativa ao *gosto*, após o século XVIII, no meio artístico, filosófico e crítico, ele insiste que o gosto se mantém como critério fundamental para a produção da "melhor nova arte"¹³⁸. Embora ele já tenha assumido em seus escritos que, no seu tempo, o crítico já não precisaria dizer o que é bom ou ruim para sobreviver no meio das artes, ele se mantém otimista com relação ao ajuizamento do que seria a "melhor arte"¹³⁹. Melhor dizendo, ele segue acreditando que

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 24.

¹³⁷ TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Nova York: Badlands Unlimited, 2013.

¹³⁸ GREENBERG, C. O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 82.

¹³⁹ *Ibidem*.

essa arte resistirá ao meio decadente da sociedade burguesa e ao desarranjo dos valores estéticos e culturais, que isso traria. Segundo a sua concepção, esta arte deve necessariamente surpreender o espectador, que faz uso do próprio gosto para o reconhecimento do que seja a "melhor arte". O artista também manifestaria o gosto ao "rejeitar mais deliberadamente as orientações da arte de seu próprio tempo que não o levassem à novidade e à inovação"¹⁴⁰. Assim, este artista de gosto assimilaria "a melhor nova arte do momento ou dos momentos imediatamente anteriores à sua própria"¹⁴¹, mantendo as criações artísticas na pintura, literatura e música em níveis elevados.

De acordo com Greenberg, "na arte eminentemente bem sucedida, o elemento da surpresa perdura, repete-se, renova-se"¹⁴², sendo que unicamente por meio da "novidade, da originalidade e da surpresa contínua a qualidade estética é preservada"¹⁴³. A repetição e renovação da surpresa ocorrem na "arte maior"¹⁴⁴, que surpreende não somente mediante seus elementos constitutivos, mas também por meio dos "elementos de expectativas definidas pela melhor nova arte anterior"¹⁴⁵. Nesta direção, o crítico sustenta certo cultivo do gosto obtido por meio das experiências estéticas, ou seja, o melhor gosto de um período, "em relação à arte daquele momento"¹⁴⁶ assimilaria "as surpresas da melhor arte nova do momento anterior"¹⁴⁷, de modo que possibilitaria a ampliação e revisão das expectativas para com as artes futuras. Assim, "depois de Rembrandt, poderíamos dizer, foi necessário querer algo da arte, da arte pictórica, que não se queria antes"¹⁴⁸. Estas expectativas "revistas e ampliadas criadas pela melhor nova arte"¹⁴⁹ anterior impulsionariam o artista, na sua avaliação e no ato criativo, de modo a pressioná-lo justamente no sentido de uma "arte superior"¹⁵⁰.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*, Quarta noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 182.

¹⁴² *Ibidem*, O fator surpresa. In: *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 76.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 80.

¹⁴⁴ *Ibidem*, Quarta noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 182.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 183.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

Conforme Greenberg, o movimento da vanguarda garantiria a vivacidade da "arte elevada"¹⁵¹ no Ocidente. Seriam poucos os poetas, romancistas e pintores que perceberiam "com uma determinação surpreendente que deveriam manter elevadas expectativas na arte e pela arte, já que essas expectativas não estavam sendo mais mantidas por cultos amantes da arte"¹⁵²:

Era como se a vanguarda se dispusesse a enfatizar, como nunca antes, como a surpresa era indispensável para a satisfação estética elevada e a mostrar que a arte elevada só poderia prosperar em meio a elevadas expectativas de surpresa, e que essas expectativas deveriam ser expandidas ou redirecionadas, do princípio ao fim, mais radicalmente do que nunca para que permanecessem elevadas¹⁵³.

Entretanto, a ênfase dada ao aspecto da surpresa na vanguarda propiciaria uma conclusão equivocada por parte dos futuristas, de Duchamp, dos dadaístas e de certos surrealistas, pois eles teriam concluído que a arte deveria destacar em termos absolutos a surpresa e desconsiderar o gosto e a satisfação estética. Para Greenberg, "o novo"¹⁵⁴ deve se descobrir como tal, não sendo, assim, o resultado de uma decisão arbitrária. Equivoca-se, portanto, Duchamp ao, aparentemente, equiparar "originalidade e arte de vanguarda à surpresa, ao desconcertante e [...] à surpresa simplesmente pela surpresa, e se necessário, sem a arte"¹⁵⁵. Partindo deste ponto de vista, teríamos, então, o ingresso de objetos comuns do nosso cotidiano no campo das artes, sendo que parte da intenção de Duchamp "não era apenas chocar e surpreender, mas [...] também escapar da jurisdição do gosto"¹⁵⁶.

Apesar de Duchamp e os dadaístas pretenderem se afastar do âmbito do gosto e, portanto, da satisfação, eles não conseguiram escapar da esfera estética. Isto se dá, pois

¹⁵¹ *Ibidem*, O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 81.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*, O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 81.

¹⁵⁴ *Ibidem*, Sétima noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 228.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

"à medida que essas entidades ou objetos persistiam, o gosto penetrava ali de alguma maneira"¹⁵⁷. Quanto a esse aspecto, o próprio Duchamp estaria de acordo, pois ele afirma que o gosto se traduz em um hábito¹⁵⁸. Assim, o público diante dos *readymades* se tornaria cada vez mais consciente das inúmeras possibilidades da experiência estética no sentido da possibilidade do alargamento de seu *gosto*.

Como vimos, a concepção de *gosto* para Greenberg ainda é central na produção da "melhor nova arte" e no ajuizamento da mesma, sendo que ele utiliza como referência para os seus escritos o juízo de gosto kantiano. Greenberg emprega a perspectiva crítica elaborada por Kant a fim de definir o que seria a *identidade* da pintura moderna: "planaridade". Além do mais, o "distanciamento estético", entendido pelo crítico como indispensável para um ajuizamento impessoal das obras, é muito similar ao que Kant denominou como um tipo de comprazimento desinteressado.

Há um acordo evidente entre ambos também na constatação da impossibilidade de se fundamentar o juízo estético segundo critérios objetivos, embora Greenberg abra o campo para a avaliação desses critérios. O crítico constata a possibilidade da objetividade do gosto no consenso do valor estético de certas obras, que perdura no tempo. Desta forma, estas obras tornam-se referência na história do que se tem de "melhor" nas artes. E, evidentemente, somente o "melhor gosto" poderia conceber tal juízo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

CLARK, T. J. A teoria da arte de Clement Greenberg. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

DANTO, A. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 15-28, July/Dec. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S167853202008000200002&script=sci_arttext&lng=es. Acesso em: 28/05/2013.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 242.

¹⁵⁸ CABANNE, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008, p. 80.

GREENBERG, Clement. Arte abstrata. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Vanguarda e Kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Pintura "à americana". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. A crise da pintura de cavalete. *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. O fator surpresa. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. O juízo estético. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Convenção e inovação. In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Pintura modernista (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Primeira noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Quarta noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Sétima noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Homemade Esthetics: observations on art and taste*. New York: Oxford University Press, 1999.

HARRISON, C. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2008.

LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LYOTARD, J-F. *O Inumano*. Considerações sobre o tempo. 2. ed. Portugal: Editorial Estampa, 1997.

_____. *L'inhumain*. Causeries sur le temps. Paris: Éditions Galilée, 1988.

NAVES, R. As duas vidas de Greenberg. In: *Arte e Cultura*: ensaios críticos. São Paulo: Editora Ática, 1996.

TOMKINS, Calvim. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Nova York: Badlands Unlimited, 2013.