UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Alice de Carvalho Lino

Kant e a crítica de arte

São Paulo
2015

Alice de Carvalho Lino

Kant e a crítica de arte

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Fabbri.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e
pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo

LK	Lino, Alice Kant e a crítica de arte / Alice Lino ; orientador Ricardo Fabbri. - São Paulo, 2015. 166 f. Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia. 1. Crítica de arte. 2. Estética . 3. Kant. 4. Belo. 5. Sublime. I. Fabbri, Ricardo , orient. II. Título.

Dedicatória

Dedico este trabalho a minha família, ao Lucas e à Leca.

Agradecimentos

Ao Ricardo Fabrinni pela orientação cuidadosa.

Ao Marco Aurélio Werle e Celso Favaretto pelas sugestões e orientações na qualificação dessa pesquisa.

À Marie Márcia, Maria Helena, Geni e Luciana pela atenção, carinho e disponibilidade.

Ao Eduardo Subirats (NYU) pela sua atenção e pela conversa amistosa sobre o trabalho.

À Virgínia Figueiredo (UFMG) pela sua atenção e orientações ainda no pré-projeto dessa pesquisa.

Aos amigos e amigas: Alessandra, Alana, Flavinho, Glaucus, Elias, Didito, Arthur Klik, Arthur Grupillo, Ceará, Tonhão, Pororoca, Jonh, Nádia, Otto e Elaine que tornaram a minha estada em São Paulo muito mais agradável.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Estética Contemporânea: Fabiano, Arthur, Antônio, Ju, Mariana, Ruy, Paolo e Pedro pela gentileza, apoio, aprendizado e pelas conversas sempre amigáveis.

Aos revisores atenciosos: José Maria, Cecília Rosa e Pricilla Lopes.

Ao meu marido Lucas pela paciência, cuidados, amor e companheirismo.

À querida Leca Kangussu (UFOP), que mesmo estando longe, fica por perto.

A minha família: Vicente, Márcia, Paulo e Márcio pelo apoio constante.

À CNPq e CAPES pelas bolsas concedidas durante a pesquisa.

***"Tudo que em mim sente
está pensando".***

Fernando Pessoa

***"A crítica é o espelho no qual
a obra se reflete: ela
pronuncia o seu juízo
enquanto reconhece o valor
da obra, isto é, enquanto
repete o juízo com que a
obra, nascendo, aprovou-se
a si mesma".***

Luigi Pareyson

RESUMO

LINO, A. Kant e a crítica de arte. 2015. 166 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Afirmamos na presente tese a coerência e relevância de se utilizar a estética kantiana na crítica da dita arte moderna e contemporânea. Nos capítulos seguintes, mediante as críticas de Greenberg, De Duve, Lyotard e Mario Costa, evidenciamos a utilidade dos juízos de gosto e do sublime de Kant para se pensar a fruição de certas obras. Alteram-se alguns aspectos dos conceitos kantianos para uma melhor adaptação dos mesmos às obras e à cultura do século XX. De todo modo, nos exemplos observados na tese fica evidente a contribuição de Kant para se pensar a fruição da arte moderna e contemporânea, na medida em que o juízo de reflexão mobiliza as nossas faculdades cognitivas na determinação do comprazimento e do *conhecimento geral* a partir das obras de arte observadas.

Palavras-chave: crítica de arte, gosto, sublime, arte moderna.

ABSTRACT

LINO, A. Kant and art criticism. 2015. 166 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

We affirm in this thesis the coherence and relevance of using Kantian aesthetics in the critique of said modern and contemporary art.-In the following chapters, we have evidenced the utility of the Kant's judgments of taste and the sublime through the criticisms of Greenberg, De Duve, Lyotard and Mario Costa, to consider the fruition of certain works. It has been verified during the research, that changes in some aspects of Kantian concepts have been made in order to better adapt them to the works and twentieth century culture. In any case, by the examples observed in the thesis, Kant's contribution is evident in considering the fruition of modern and contemporary art that the judgment of reflection mobilizes our cognitive faculties both when determining enjoyment as well as general knowledge from works of art.

Keywords: art criticism, taste, sublime, modern art.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Kant e o modernismo.....	19
2. O <i>juízo estético moderno</i> face aos <i>readymades</i> de Duchamp.....	52
3. A pintura de Barnett Newman sob a luz da estética do sublime.....	84
4. Arte tecnológica e o sentimento sublime.....	125
Conclusão.....	153
Referências bibliográficas.....	159

Introdução

A crítica de arte pertence à experiência estética, assim como o objeto ao qual ela se dirige, enquanto a reflexão acerca dessa experiência compete à disciplina estética¹. À crítica cabe interpretar e avaliar, ou seja, elencar pontos a fim de se discutir a variedade de produção no campo das artes, como a pintura, o desenho, a gravura, a escultura, a colagem, a fotografia, o vídeo, o objeto manufaturado (*readymade*), o corpo (no *happening*, por exemplo), os usos dos serviços da engenharia e programação de *software* (exigências da *arte tecnológica*). Na crítica de arte, oajuizamento das obras deve ser afastado dos interesses particulares do sujeito. Nesse sentido, deve haver um distanciamento das inclinações pessoais com o propósito de traçar uma perspectiva que não esteja submetida à mera satisfação dos sentidos de cada um. Estrutura-se, nesses termos, um discurso capaz de representar, de algum modo, a humanidade, como quis Greenberg, ou seja, um juízo que visa à universalidade. Pretende-se, portanto, a imparcialidade no juízo², que designa um olhar desinteressado lançado ao objeto, para usar o termo kantiano.

A crítica de arte deve se dirigir às obras, uma a uma, analisando caso a caso, mesmo que essas pertençam a um mesmo artista ou comunguem de um mesmo estilo. Dada à diversidade da matéria, estilos e modos de produção, torna-se urgente adotar um procedimento cauteloso para discutir as propriedades das obras. Enumerar “escolas” na tentativa de caracterizar as obras já não é suficiente para maiores esclarecimentos sobre elas, ainda mais em uma época em que o “gosto” parece ter perdido o seu espaço.

---

¹ C.f. PAREYSON, 1997, p.10-3.

² C.f. OSORIO. O lugar do juízo (e da crítica) na arte contemporânea. In: *Razões da Crítica*.

Juntamente com a concepção de gosto, determinava-se certa qualidade inerente à obra. Mas, como afirma Greenberg, em seu tempo, o crítico já não precisava dizer o que é bom ou ruim para sobreviver no mercado das artes³. As obras tampouco precisariam atestar a destreza do artista em alguma técnica para se inserir no meio artístico. Com a circulação dos *readymades* no “mundo das artes”, ficou cada vez mais evidente que qualquer coisa poderia alcançar o estatuto de arte. Dito isso, se não interessa mais a harmonia das formas e a consequente fruição mediante sentimentos, por que artistas e críticos em pleno século XX estariam recorrendo à estética kantiana?

Essa questão conduz a presente tese. Em cada capítulo que se segue, apresentaremos exemplos da utilização da estética de Kant por críticos com o intuito de constatar ou não se ainda há espaço para se pensar a arte por meio dos conceitos relacionados ao juízo do gosto e do sublime. Ao longo da tese, discute-se, portanto, a releitura de Kant proposta por críticos de arte que lançam mão da sua teoria estética em suas análises de obras ditas modernas ou contemporâneas.

Distintamente da crítica, a estética apresenta definições gerais sobre a arte, sua criação e recepção na forma de conceitos universais. Ela, ao mesmo tempo em que parte da experiência, pode sustentar uma argumentação que prescindia da mesma, como se dá no método da metafísica. Assim, a estética acaba erigindo teorias universais, extraíndo ou não a sua fundamentação da experiência. De todo modo, a experiência é o ponto de partida, no qual se realiza também a verificação da validade do pensamento. Não se trata, evidentemente, de estabelecer critérios para a avaliação das obras no âmbito crítico, nem tampouco discriminar normas para a arte, visto

---

³ C.f. GREENBERG, 1999, p. 25.

que a estética se encarrega, sobretudo, da reflexão sobre todos os elementos que compõem a experiência no âmbito da arte, a saber, as obras, poéticas, críticas, discursos dos artistas, dos historiadores e a experiência do público⁴.

No entanto, não há exagero ao admitir que estas teorias especulativas da estética podem mobilizar artistas e críticos, pois ao terem acesso a esses escritos, eles se tornariam mais conscientes da atividade que desempenham. A filosofia, como se sabe desde Sócrates, possibilita o conhecimento de nós mesmos, das nossas potencialidades, dos pensamentos e saberes da humanidade. Desse modo, o contato com a estética pode modificar as condutas de críticos e artistas, haja vista que pode influir em seus gostos e juízos, ou seja, nos modos de produzir arte e de avaliá-la⁵.

Além do mais, tanto o artista quanto o crítico são sujeitos históricos, ou seja, estão inseridos no tempo e na cultura de um lugar. Logo, podem representar no presente e projetar para o futuro as percepções atuais aliadas aos pensamentos da história passada. Nesse sentido, a filosofia estética pode ser considerada um repositório de conhecimento a ser utilizado a partir da necessidade de certa crítica de arte, como se pode verificar nos escritos de Greenberg, Lyotard, De Duve e Mário Costa, que compõem a presente tese.

Conforme Greenberg, a pintura moderna traria à tona uma reflexão sobre si mesma; sobre os meios essenciais que a definem, ao invés de tratar propriamente da representação mimética, como nos períodos estilísticos do passado. Para o crítico, o procedimento da autocrítica já era verificável na filosofia de Kant, na medida em que

---

⁴ C.f PAREYSON, 1997, p.04-13.

⁵ *Ibidem*.

este critica a própria crítica na pretensão de delimitar a capacidade do conhecimento racional. Greenberg, atento a esse discurso, opera com noções kantianas na sua interpretação das pinturas de Manet e Cézanne, por exemplo. Por meio desse exercício da autocrítica, a pintura moderna definiria a sua essência, sua pureza, ou, ainda, o meio que a distingue das outras artes: a sua “planaridade”. O aspecto do desinteresse do juízo de gosto kantiano também será considerado por Greenberg na sua concepção da “intuição estética”. Nessa direção, o afastamento das nossas inclinações pessoais seria indispensável para a determinação da “intuição estética” comum a todos.

Lyotard, por sua vez, apresenta uma análise cuidadosa da estética do sublime, buscando argumentos em Longino, Burke e Kant para compreender a pintura de Barnett Newman. Nessa crítica, há uma relação proposta entre o *silêncio sublime* e a imagem do *indeterminado*, que seria associada às artes nos séculos XIX e XX. Índícios desta *indeterminação* pictural seriam perceptíveis nas telas de Manet e Cézanne, haja vista que eles teriam rompido com os padrões estabelecidos na representação, constituindo outra relação entre a figura e o espaço mediante as cores com seus 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, conforme veremos no corpo da tese.

No caso das pinturas de Newman, o *indeterminado* estaria na cor, no próprio quadro, que possibilitaria, nos termos de Lyotard, a *ocorrência* da obra. Esta *ocorrência* equivaleria ao “consumo” imediato da imagem, capaz de suscitar o prazer do sentimento sublime. O terror ou o temor sentido estaria na possibilidade da não

ocorrência da obra, que é descrita por Lyotard a partir do aspecto da “privação”, presente, especialmente, na estética de Burke.

Lyotard descreve as obras de Newman recorrendo também à noção de “inapresentável”, haja vista a presença do informe e da ausência completa da forma nos quadros. Nesse momento de sua argumentação, ele recorre ao conceito do sentimento do sublime de Kant. Assim, diferentemente da incapacidade da imaginação vivenciar os fenômenos naturais em todo seu *poderio* e *grandeza*, a pintura *sublime* – na caracterização de Lyotard – apresentaria tais potências mesmo que de modo negativo.

Apesar de Kant utilizar a perspectiva crítica, que pensa o homem como “sujeito transcendental”, apartado da história, isso não será impedimento para a utilização de seus conceitos na crítica de arte. Ao utilizar o conceito do sentimento do sublime, Lyotard acaba colocando-os à prova da experiência. O próprio Newman, vale acrescentar, diante dos *monumentos naturais* feitos há milhares de anos pelos índios, no Vale de Ohio, não tendo dúvidas quanto à força do sentimento que o tomou, relacionou-o ao sentimento do sublime, noção que já conhecia da história da filosofia. Na mesma direção, Lyotard retoma a estética do sublime ao longo do pensamento ocidental, a fim de sustentar que, diante das telas de Newman, o fruidor pode sentir um arrebatamento análogo ao sentimento do sublime, tal como descrito pelos filósofos.

O sentimento do sublime é retomado de forma ainda mais inusitada pela crítica à *arte tecnológica* feita por Mario Costa. Nesta, a potência da tecnologia é equiparada à da natureza. Assim, a arte que apresentasse uma relação com a tecnologia distinta das tecnologias da informação e comunicação teria a capacidade de aterrorizar o sujeito, que sentiria sua fragilidade diante da *força* e da *grandeza* da

“imagem sintética”, como veremos com mais vagar adiante. Devido, justamente, à exposição da potência dessa imagem no *processo tecnológico*, a imaginação se esgotaria ao atingir seu limite. E, quando o sujeito percebesse, sua capacidade racional de dominar essa mesma tecnologia que o amedronta – ainda durante a fruição estética –, ocorreria, segundo Costa, um “sentimento de prazer”.

Contudo, não bastaria, segundo o crítico, somente utilizar as tecnologias, pois a arte que produz como efeito o *sublime tecnológico* deve conter a funcionalidade das tecnologias com as quais lida, ou seja, com os canais televisivos, radiofônico e de satélite, por exemplo. O produto final seria um “evento estético-antropológico”⁶, desencadeado na interação com o seu público.

Tanto Greenberg quanto Lyotard e Costa recorrem aos conceitos da estética do séc. XVIII, com o intuito de compreender as obras materialmente consideradas. Nesse movimento, a estética concebida enquanto universal permite a explicitação da particularidade das obras, em uma reflexão acerca das possibilidades de fruição das mesmas. Nota-se, também, que a caracterização dos movimentos artísticos pela historiografia da arte não é suficiente para uma crítica nesses termos.

Nesse texto, tratamos, assim, dos modos de utilização de certos conceitos da estética kantiana em determinada crítica de arte, que pretende distinguir as especificidades de certas obras ditas modernas ou contemporâneas. Sabe-se, entretanto, que no século XX é problemático pensar a apropriação dos conceitos da estética kantiana no âmbito da crítica de arte, pois pouco se discute sobre o *gosto* e o *sublime* após Kant. Outra dificuldade estaria relacionada ao gesto de Duchamp e ao que se concebeu como arte conceitual, pois

---

⁶ COSTA, 1995, p.32.

tanto os *readymades* quanto as obras ditas conceituais trariam impedimentos para se pensar o juízo estético por meio da apreensão da mera forma da obra, no sentido kantiano. Melhor dizendo, a exposição dos *readymades* de Duchamp nos museus provocou uma redefinição do que se entende como *obra de arte* e, conseqüentemente, das formas de sua fruição. Se para Duchamp, a pintura já deveria conduzir a mente a outros lugares, não sendo estritamente “retiniana”⁷ ou “visual”⁸; os *readymades*, segundo os críticos, poderiam suscitar a indiferença e até a frustração, devido ao fato de nada ocorrer ao sujeito diante destes objetos. A atitude irônica de Duchamp questionaria, então, a *natureza* da arte ao desconsiderar a relevância do gosto na concepção e juízo da mesma. Os *readymades* seriam, portanto, tentativas de “desestetizar” ou “desumanizar”⁹ a obra de arte.

A arte conceitual caminharia na mesma direção por estar associada a alguma ideia escolhida de forma arbitrária pelo artista. Ele, na fatura da obra, já teria o intuito de torná-la “mentalmente interessante” e, por outro lado, “emocionalmente seca”¹⁰. Ao mesmo tempo, estaria ciente de que o público poderia ou não compreender essa ideia. De todo modo, haveria o propósito de suscitar uma reflexão, uma compreensão da ideia a partir do objeto, ao invés de sentimento de prazer.

A partir desse cenário exposto, tornam-se evidentes as dificuldades enfrentadas por Thierry de Duve ao utilizar a estrutura do juízo estético kantiano na recepção dos *readymades* de Duchamp. De Duve propõe a atualização do juízo de gosto de Kant mediante a substituição do termo “belo” por “arte” nas seções da

---

⁷ C.f. DUCHAMP, 1975, p136.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p.134.

¹⁰ C.f. LEWITT, 1999, p.177.

Analítica do Belo e da Dialética da faculdade de juízo estética, da obra *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Na sua concepção, esse ajuizamento poderia determinar se o objeto seria arte ou não, sendo que o fundamento do juízo seria o conceito *indeterminado*, que, nos termos de De Duve, refere-se a todos “os sentimentos envolvidos no amor à arte”¹¹.

Para De Duve, mesmo se tratando dos *readymades* de Duchamp, deve-se considerar a fruição por meio de sentimentos para que o objeto seja tomado pelo seu público como obra de arte. De fato, alguns desses objetos despertam, no mínimo, nossa atenção e curiosidade. A *Caixa Valise* (1936-1941), por exemplo, com seus inúmeros objetos atrai os olhares, que, apressados, não querem perder um detalhe daquele trabalho artesanal minucioso. É preciso ver tudo o que se tem na caixa e, para tal, nos contorcemos instigados a perceber como o artista foi cuidadoso na reprodução das miniaturas de suas obras originais. Tem-se, nesses termos, uma operação contrária à dos *readymades*, objetos produzidos industrialmente. Em *Étant donnés* (1946-66), não resistimos a olhar fixamente pelo buraco da porta. As reações são diversas: risos, constrangimento e mesmo a pressa em deixar a sala escura com a sensação de arrependimento por esse voyeurismo súbito.

Embora, os conceitos de “belo” e “sublime” tenham sido questionados no século XIX, a retomada da discussão em torno desses conceitos na tentativa de compreender as singularidades de certas linguagens artísticas modernas e contemporâneas nos faz pensar na relevância da sistematização proposta por Kant. A hipótese que levantamos desde já – a partir das críticas de Greenberg, Lyotard, De Duve e Costa – é que as obras apresentadas no corpo da tese podem, de fato, suscitar sentimentos diversos em seu

---

¹¹ DE DUVE, 1998, p.146.

observador. A possibilidade do conhecimento associado ao sentimento na fruição das obras já estaria compreendida na relação harmoniosa estabelecida por Kant entre as faculdades do entendimento e da imaginação no juízo de gosto. Contudo, esse conhecimento se daria em *termos gerais* e não seria, portanto, um conhecimento específico acerca do objeto observado. Pode-se dizer que há o conhecimento sobre algo, ainda que não se tenha elaborado o conceito acerca do objeto.

Por fim, pensar a crítica de arte de acordo com Kant significa sustentar a autonomia no juízo, ou seja, significa dizer que somos todos suficientemente “maiores” e capazes de discernir um tipo distinto de prazer, que se dá mediante a arte. Seguindo os critérios kantianos, qualquer um que sinta prazer ou desprazer frente a um objeto ou a representação do mesmo pode pretender a universalidade para esse sentimento. Tal sentimento seria, portanto, o móbil para a discussão em torno dos objetos, o que comprova que gosto se discute.

1. Kant e o modernismo de Greenberg

[...] quanto mais velho fico, mais empírico me torno; e quanto mais velho fico, mais concreto quero ser; quanto mais velho fico, creio que mais me disponho a permitir que certas coisas permaneçam sem explicação. Até que alguém se apresente, sinto-me bastante à vontade sem uma explicação¹². Clement Greenberg

Neste capítulo, analisaremos a crítica de Greenberg acerca da arte moderna a partir de certos conceitos estruturantes do juízo de gosto kantiano. Ficará evidente, ao longo do texto, que Greenberg buscará apoio conceitual em Kant para discutir certos aspectos da pintura moderna. Estaremos atentos, nessa análise, à coerência da releitura proposta pelo crítico e no quanto a estética kantiana, de fato, contribui para a sua crítica à arte moderna.

Em *Pintura Modernista* (1960), Greenberg compara o modernismo à “tendência autocrítica”¹³, que, como ele a compreende, se inicia com a filosofia kantiana. Kant é considerado pelo crítico como o “primeiro verdadeiro modernista”¹⁴ justamente por ter se dirigido à crítica dos fundamentos da própria crítica. Esta prática é verificável, cabe lembrar, 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

---

¹² GREENBERG, 2002, p. 186.

¹³ *Idem*, 1997, p.101.

¹⁴ *Ibidem*.

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”¹⁵ da *razão pura*, e não pela arbitrariedade do juiz. Assim, há a estruturação de um conhecimento, que se apresenta “independentemente de toda a experiência”¹⁶. 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”¹⁷.

Nesta obra, Kant pretende encontrar uma *via segura* para a metafísica¹⁸, 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 necessita¹⁹.

---

¹⁵ KANT, 1781/2008, A XII, p. 5.

¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*, A XIV, p. 7.

¹⁸ 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).

¹⁹ *Ibidem* B XIII, p. 18.

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”²⁰ ou “a *experiência* pela qual nos são conhecidos [...] regulam-se por esses conceitos”²¹. 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”²². Este conhecimento, segundo o filósofo, “anuncia-se pela exigência de ser absolutamente necessário”²³; assim, “deve servir de medida e, portanto, de exemplo a toda a certeza apodíctica (filosófica)”²⁴.

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”²⁵ 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”²⁶ por meio do que é “único na natureza de seus meios”²⁷. 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”²⁸. 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

---

²⁰ KANT, 1781/2008, B XVII, p. 20.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, B XII, p. 17.

²³ *Ibidem*, A XV, p. 7.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, B XXIII, p.23.

²⁶ GREENBERG, 1997, p. 102.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

própria da pintura, pois, com o processo da autocrítica, haveria a redução ao que lhe seria “único e irreduzível”²⁹. 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”³⁰. A “pureza”³¹ de cada arte seria determinada neste processo, uma vez que este especificaria além da “independência”³², a “qualidade”³³ de cada uma delas.

Conforme Greenberg, a tarefa “autocrítica do modernismo”³⁴ se origina no campo filosófico, haja vista que a filosofia é “crítica por definição”³⁵. Essa tarefa se inicia na 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”³⁶. Esse “novo tipo de crítica”³⁷ 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 desvencilhar 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

---

²⁹ GREENBERG, 1997, p. 102.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 101.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área³⁸.

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” ³⁹ 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 autocrítica⁴⁰.

---

³⁸ GREENBERG, 1997, p. 102.

³⁹ *Ibidem*, p. 103.

⁴⁰ *Ibidem*.

Paul Cézanne. *Bibemus Quarry* c. 1895; Oil on canvas, 65.1 x 81 cm (25 5/8 x 31 7/8 in); Museum Folkwang.

Sob tal concepção, os meios – “a superfície plana, a forma do suporte e as propriedades das tintas”⁴¹ – 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”⁴² e até mesmo “as configurações de um artista como Mondrian continuam sugerindo um tipo de ilusão e de terceira dimensão”⁴³.

---

⁴¹ GREENBERG, 1997, p.102.

⁴² *Ibidem*, p. 106.

⁴³ *Ibidem*.

Contudo, quando nos referimos à pintura moderna não se trata mais de um tipo de “ilusão escultural”⁴⁴, 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”⁴⁵. 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 representação⁴⁶. 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”⁴⁷.

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

---

⁴⁴ GREENBERG, 1997, p. 106.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ C.f *Ibidem*, p.103.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 104.

ocidental 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 experimentada visualmente. Isto indicaria, para ele, “uma ideia cuja única justificativa reside na consistência científica”⁴⁸, posto que “somente o método científico exige, ou poderia exigir, que uma situação seja resolvida exatamente nos mesmos termos em que é apresentada”⁴⁹. 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 Kant⁵⁰, 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 Renascimento⁵¹.

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”⁵². Nesta direção, o crítico afirma que o ponto de encontro entre as artes e a ciência dá-se de forma “acidental”⁵³, “espontânea”⁵⁴ e em termos estritamente práticos, ou seja, não se trata de um empreendimento teórico. De todo modo, embora não se trate de um vínculo

---

⁴⁸ GREENBERG, 1997, p. 104.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ 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.

⁵¹ GREENBERG, 1997, p. 106.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, p. 107

⁵⁴ *Ibidem*.

programático, verifica-se nesta “convergência”⁵⁵, o “quão profundamente a arte modernista pertence à mesma tendência cultural específica que a ciência moderna, e isso é extremamente significativo como fato histórico”⁵⁶.

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 resuma-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.

---

⁵⁵ GREENBERG, 1997, p. 107.

⁵⁶ *Ibidem*.

As considerações de Greenberg sobre a “planaridade” na pintura moderna receberam críticas por não serem consideradas originais⁵⁷, já que artistas como Kandinsky⁵⁸ e Malevitch já teriam apresentado uma perspectiva semelhante. Diante disso, pergunto-me: o discurso crítico também não deveria recorrer a textos de artistas para assegurar sua coerência interna?

Essa crítica à falta da originalidade em Greenberg parece-me infundada, pois é papel do crítico apreender 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, a “planaridade” não seria suficiente para discutir o dadaísmo, o minimalismo e a pop art. Observa-se, evidentemente, que esses movimentos deixaram de lidar estritamente com a pintura. Mesmo assim, tornou-se usual a seguinte objeção a Greenberg: como um crítico de seu porte não perceberia o valor do neodadá, da pop e do minimalismo assim que esses movimentos apareceram no meio artístico?

Os “elementos originários” da pintura moderna também foram discutidos por Lyotard, como veremos adiante. Contudo, ele recorreu à noção do sentimento do sublime para pensar a “imagem indeterminada” percebida nas obras de vanguarda. Para Lyotard, essa “indeterminação” seria evidente nas pinturas de Newman, embora ela já estivesse indiciada em Manet e Cézanne. No momento, é digna de nota a proximidade entre os críticos na pretensão em determinar o meio essencial – seja a “planaridade” ou a “indeterminação” – como constitutivo da pintura de vanguarda.

---

⁵⁷ Ver Naves, 1996, p. 10. In: *Clement Greenberg Arte e Cultura: ensaios críticos*.

⁵⁸ 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).

Segundo T.J. Clark ⁵⁹, a prática modernista também é reconhecível nas tentativas de esgotamento das possibilidades de seu *meio*, “até que ele se rompa, evapore ou se reconverta 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” ⁶⁰. Para Clark, como se observa, 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, 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 forma⁶¹.

Greenberg está consciente dessa “crise” da sociedade burguesa e do consequente afrouxamento dos *padrões de beleza* determinados pela mesma. Contudo, acredita que a arte resiste e inova formalmente. 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”⁶².

***

Em *A intuição e a experiência estética* (1973), Greenberg distingue a “intuição comum ou primária”⁶³ da “intuição estética”⁶⁴, sendo que a intuição de um modo geral refere-se à percepção

---

⁵⁹ O texto ao qual nos referimos é intitulado A teoria da arte de Clement Greenberg. In: *Clement Greenberg e o debate crítico*.

⁶⁰ CLARK, 1996, p. 227.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, p. 228.

⁶³ GREENBERG, 2002, p.38.

⁶⁴ *Ibidem*.

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 dizer⁶⁵.

Greenberg no intento de distinguir a *intuição primária* da *intuição estética*, argumenta que a primeira mostra-se indispensável “à experiência”⁶⁶ e “ao conhecimento”⁶⁷, visto 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”⁶⁸: “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”⁶⁹. 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”⁷⁰. 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*”⁷¹.

---

⁶⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ GREENBERG, 2002, p.39.

⁷¹ *Ibidem*. Esse argumento de Greenberg fundamenta o estatuto de arte dos *readymades* de Duchamp a partir da experiência estética. Essa passagem dialoga, portanto, com a argumentação de Thierry de Duve presente no próximo capítulo. Como veremos, De Duve atribui o estatuto de arte aos *readymades* de Duchamp com base nos sentimentos que os mesmos podem suscitar. Nesse sentido, fica

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”⁷² ou a “in-satisfação”⁷³ suscitada pelo objeto. Nesta experiência, “a qualidade ou o valor estético é o afeto; ele comove, toca, incita”⁷⁴, o que o distingue da mera “emoção”⁷⁵. Trata-se, neste caso, de um “veredicto do gosto”⁷⁶. Esta noção de arte depende, portanto, “não da habilidade no fazer (como pensavam os antigos), mas sim do ato de distanciamento”⁷⁷, como se verá adiante.

A distinção entre a *intuição primária* e *estética* nos faz lembrar daquela apontada por Kant entre os sentimentos do *belo*⁷⁸, 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 aroma do vinho”⁷⁹, 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

---

evidente que o argumento de Greenberg mencionado acima pode ser útil à teoria de De Duve. Como se sabe, mas cabe lembrar, o crítico belga é também leitor de Greenberg, tendo publicado um livro intitulado Clement Greenberg: *between the lines* (2010).

⁷² GREENBERG, 2002, p. 42.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 40.

⁷⁸ No capítulo 3, encontra-se uma distinção mais detalhada entre o que Kant concebeu como os sentimentos do *belo*, do *bom* e do *agradável*.

⁷⁹ GREENBERG, 2002, p. 38.

transforma simplesmente numa experiência de cor”⁸⁰. 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 o comprazimento 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, com o crítico estamos incontestavelmente na perspectiva empírica, enquanto em Kant estamos na perspectiva de uma *crítica transcendental*⁸¹. Ainda assim, há outra semelhança a ser destacada: para a passagem da *intuição primária* à *estética* se faz necessária “uma espécie de distanciamento de tudo o que efetivamente se passa, seja em relação a si mesmo ou a uma outra pessoa”⁸². 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 particular⁸³.

---

⁸⁰ GREENBERG, 2002, p. 38.

⁸¹ Discorreremos com mais vagar sobre a perspectiva transcendental kantiana na seção seguinte deste capítulo.

⁸² GREENBERG, 2002, p. 39.

⁸³ *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”⁸⁴. 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 preocupações⁸⁵.

Em nota, o crítico admite sua proximidade com a noção de juízo *desinteressado* de Kant. O distanciamento em relação ao “Eu privado, individual”⁸⁶ propicia, segundo Greenberg, o caráter impessoal do juízo e mostra-se, portanto, como “condição primeira da experiência estética”⁸⁷. Para que ocorra o *distanciamento estético*, tem de 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 espécie⁸⁸.

Já em Kant, o fato de o juízo apresentar-se independente de qualquer interesse garante a tal comprazimento o caráter universal, ou seja, como o *juízo de gosto* não se restringe ao âmbito privado,

---

⁸⁴ KANT, 1790/2005, 7, p. 50.

⁸⁵ GREENBERG, 2002, p. 129.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 129.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 57.

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,

falará, 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 sujeito⁸⁹.

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 ele⁹⁰.

---

⁸⁹ KANT, 1790/2005, 18, p. 56.

⁹⁰ GREENBERG, 2002, p. 43.

Esta citação nos interessa 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”⁹¹, é o seu fundamento 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”⁹², expressa nestas faculdades, possibilita, por fim, a “comunicabilidade universal subjetiva”⁹³ 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:

---

⁹¹ KANT, 1790/2005, 27, p. 61.

⁹² KANT, 1790/2005, 29, p. 62.

⁹³ *Ibidem*.

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 deliberada faltaria essa necessidade; o 'prazer' estaria contaminado por eventuais atributos ou dúvidas⁹⁴.

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"⁹⁵:

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)⁹⁶.

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" ⁹⁷. 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 se dá 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 antecendência do juízo ao prazer. E, se Kant assim o

---

⁹⁴ GREENBERG, 2002, p. 43.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 42-3.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 43.

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 sentido. Creio que é impossível separar o “momento” do juízo do “momento” do prazer, salvo em sentido metaforicamente lógico⁹⁸.

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”⁹⁹.

***

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”¹⁰⁰. 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”¹⁰¹.

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, tornou-se mesmo inadequado admitir abertamente que a arte estivesse à mercê do *gosto*, da valoração, além do mais, “a própria palavra

---

⁹⁸ GREENBERG, 2002, p. 43.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 44.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p.65.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 47.

'gosto' adquiriu conotações prosaicas e pejorativas, e ficou cada vez mais comprometida pela associação com boas maneiras, vestuário e mobília"¹⁰².

Greenberg admite que Kant teria sido bem-sucedido ao determinar que os juízos estéticos "não podem ser demonstrados nem provados" ¹⁰³ . Contudo, ele parece não compreender a perspectiva adotada na crítica kantiana, pois insiste que o filósofo apresenta "uma solução sem prová-la, sem aduzir algo que a comprove"¹⁰⁴. Embora considere a dedução, segundo a "psicologia transcendental" ¹⁰⁵ , "formidável" ¹⁰⁶ , conclui que "ela não faz realmente avançar o argumento de que os veredictos do gosto podem, e devem, ser objetivos"¹⁰⁷.

Apesar de Greenberg concordar com Kant quanto à impossibilidade de se demonstrar ou provar o juízo de gosto, ele se mostra insatisfeito pelo fato de o 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*"¹⁰⁸. 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

---

¹⁰² GREENBERG, 2002, p. 66.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 65.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 66.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 69.

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 [...]”¹⁰⁹. 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”¹¹⁰ ou seja, “aquele que se faz reconhecer pela durabilidade de seus veredictos; e nessa durabilidade reside a prova de sua objetividade”¹¹¹. 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. E a melhor arte, por sua vez, emerge sob a pressão do melhor gosto. O melhor gosto e a arte são indissolúveis¹¹².

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

---

¹⁰⁹ GREENBERG, 2002, p. 69.

¹¹⁰ 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).

¹¹¹ *Ibidem*, p. 69.

¹¹² *Ibidem*, p. 70.

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*”¹¹³. 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”¹¹⁴. 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”¹¹⁵ que o “juízo de gosto pode ser proferido”¹¹⁶. Há necessidade da comunicação universal, justamente para haver uma concordância sobre o objeto, afastando o juízo do âmbito do privado ou das “observações psicológicas”¹¹⁷.

---

¹¹³ KANT, 1781/2008, B26, p. 53.

¹¹⁴ *Idem*, 1790/2005, 64, p. 83.

¹¹⁵ *Ibidem*, 64-65, p. 83-84.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ KANT, 1790/2005, 66, p.84.

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 empírico que atestasse 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 citações¹¹⁸.

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 privado¹¹⁹.

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 arte¹²⁰.

---

¹¹⁸ GREENBERG, 2002, p. 55.

¹¹⁹ C.f. KANT, 1790/2005, 232, p. 182-3.

¹²⁰ GREENBERG, 2002, p. 138.

Ainda de acordo com o crítico, as dificuldades encontradas para fundamentar posições conclusivas sobre o *gosto*, a partir de 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, Sussanne Langer e Harold Osborne. Os críticos de arte, por sua vez, “afirmam em alto e bom som que juízos de valor estão aquém deles próprios, vistos como tarefa apropriada a ‘resenhistas’”¹²¹.

Embora Greenberg insista que os críticos deveriam manter a capacidade de apontar o que é “o bom e o ruim”¹²², 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”¹²³. Segundo Greenberg, a afirmação de que a arte poderia existir sem o gosto aparece em 1913¹²⁴, mesmo ano em 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”¹²⁵. Nesta direção, ele supõe que Duchamp não teria tido *gosto* o bastante para “‘jogar’ com as convenções estabelecidas mais recentemente, como os planos

---

¹²¹ *Ibidem*, p. 68.

¹²² *Idem*, 1999, p. 25.

¹²³ A tradução de toda citação cuja versão original estiver em nota de rodapé é de minha autoria. “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).

¹²⁴ C.f. GREENBERG, 2002, p. 74.

¹²⁵ GREENBERG, 2002, p. 105

embaralhados do cubismo”¹²⁶. Além do mais, concebe que o gesto “revolucionário”¹²⁷ de Duchamp seria motivado pela “frustração”¹²⁸, ou seja, “por não ter a esperança de ser novo e avançado em sua própria arte”¹²⁹, ele teria se posicionado “contra a arte formal em geral”¹³⁰.

Bottle Rack/Egouttoir (or Porte-bouteilles) 1914/64. Readymade: bottle rack made of galvanized iron. 59 x 37 cm. Original lost. Replica. Private collection.

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

---

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

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”¹³¹.

O combate à arte formal empreendido por Duchamp seria uma tentativa de transformar uma “experiência estética descompromissada”¹³² em “uma obra institucionalmente viável”¹³³. Conforme o crítico, a experiência estética diante dos *readymades* é tida como “inferior”¹³⁴; “em estado bruto”¹³⁵. Ou melhor, a arte de Duchamp, seria “menos do que bruta, na medida em que possuía orientação e convenções próprias; porém, essas não [...]”¹³⁶ seriam “estéticas”, mas “não estéticas”, numa recusa à “conveniência social” ou “decoro”¹³⁷. 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 despidos, e a vulva sem pêlos da efígie de uma jovem reclinada foram oferecidos à visão através de um olho-mágico¹³⁸.

---

¹³¹ GREENBERG, 2002, p. 131.

¹³² *Ibidem*, p. 106.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

*Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage . . .
(Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas . . . .)*

Conforme Greenberg, além da violação ao decoro, Duchamp ambicionava, principalmente, “desafiar e negar o juízo estético, o gosto, as satisfações da arte enquanto arte”¹³⁹. 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”¹⁴⁰. Nesse sentido, a “disciplina estética” renasceu sob “nova luz”¹⁴¹.

Neste momento, vale mencionar os escritos de Arthur Danto a fim de estender este debate até os dias atuais. Danto ¹⁴²concorda 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 Clair ¹⁴³, a proposta de Duchamp ao tentar expor a *Fonte* implicaria em uma “nova categoria estética” designada pelos sentimentos de “repugnância, abjeção,

---

¹³⁹ GREENBERG, 2002, p. 106.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 108.

¹⁴¹ C.f. *Ibidem*.

¹⁴² Aqui nos referimos ao artigo intitulado: *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 nessa tese é a tradução de 2008.

¹⁴³ CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp et la fin de l'art*. Paris: Galimard. 2000.

horror e repulsa/nojo”¹⁴⁴. 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”¹⁴⁵. Contudo, Danto comenta:

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 significa¹⁴⁶.

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”¹⁴⁷. 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 Tomkins¹⁴⁸ é ainda mais radical, pois considera que os *readymades* impossibilitaram qualquer definição do que seria arte. No seu ponto de vista, a arte após o gesto de Duchamp passou a ser concebida como “uma atividade do espírito”, não se restringindo a um objeto ou a uma imagem. Para Tomkins, Duchamp somente alcançou

---

¹⁴⁴ C.f. DANTO, 2008, p. 15.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴⁸ Ver Marcel Duchamp: *The Afternoon Interviews* (2013).

tal liberdade porque 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.

Como vimos, tanto Danto quanto Tomkis distanciam suas críticas aos *readymades* de Duchamp da noção de gosto. Na sua época, Greenberg já estaria atento a certa desconsideração relativa ao *gosto* no meio artístico, filosófico e crítico, no entanto, ele insiste que o *gosto* se mantém como critério fundamental para a produção da “melhor nova arte”¹⁴⁹. Embora 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, Greenberg se manteve otimista em relação ao ajuizamento do que seria a “melhor arte”¹⁵⁰. Melhor dizendo, seguiu acreditando que essa arte resistiria à “crise” da sociedade burguesa e ao desarranjo dos valores estéticos e culturais dela decorrente. 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”¹⁵¹. Assim, este artista de gosto assimilaria “a melhor nova arte do momento ou dos momentos imediatamente anteriores à sua própria”¹⁵², 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”¹⁵³, sendo que unicamente por meio da “novidade, da originalidade e da

---

¹⁴⁹ GREENBERG, 2002, p. 82.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*, p. 182.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 76.

surpresa contínua a qualidade estética é preservada”¹⁵⁴. A repetição e renovação da surpresa ocorrem na “arte maior”¹⁵⁵, que surpreende não somente mediante seus elementos constitutivos, mas também por meio dos “elementos de expectativas definidas pela melhor nova arte anterior”¹⁵⁶. 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”¹⁵⁷, assimilaria “as surpresas da melhor arte nova do momento anterior”¹⁵⁸, 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”¹⁵⁹. Estas expectativas “revistas e ampliadas criadas pela melhor nova arte”¹⁶⁰ anterior impulsionariam o artista, na sua avaliação e no ato criativo, de modo a pressioná-lo justamente no sentido de uma “arte superior”¹⁶¹.

Conforme Greenberg, o movimento da vanguarda garantiria a vivacidade da “arte elevada”¹⁶² 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”¹⁶³:

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

---

¹⁵⁴ GREENBERG, 2002, p. 80.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.182.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 183.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*, p. 81.

¹⁶³ *Ibidem*.

princípio ao fim, mais radicalmente do que nunca para que permanecessem elevadas¹⁶⁴.

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”¹⁶⁵ 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”¹⁶⁶. 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”¹⁶⁷.

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 porque “à medida que essas entidades ou objetos persistiam, o gosto penetrava ali de alguma maneira”¹⁶⁸. Quanto a esse aspecto, o próprio Duchamp estaria de acordo, pois ele afirma, como veremos adiante, que o gosto se traduz em hábito¹⁶⁹. Assim, o público diante dos *readymades* se tornaria cada vez mais consciente das inúmeras possibilidades da experiência estética no sentido do alargamento de seu *gosto*.

---

¹⁶⁴ GREENBERG, 2002, p. 81.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 228.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 242.

¹⁶⁹ C.f. DUCHAMP, 2008, p.80.

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.

2. O juízo estético moderno face aos *readymades* de Marcel Duchamp

O juízo estético moderno foi concebido por Thierry de Duve, em *Kant depois de Duchamp* (1996), com o propósito de compreender a recepção dos *readymades* de Marcel Duchamp. No capítulo homônimo à obra, a *atualização* desse juízo se dá a partir da substituição do termo *belo* por *arte*, “onde quer que a palavra apareça na terceira crítica”¹⁷⁰. Tal substituição possibilita afirmar *isto é arte* ao invés de *isto é belo*. Vale a menção, contudo, de que os escritos kantianos sobre a *bela arte* não são considerados nesta substituição¹⁷¹. Por conseguinte, a relação entre a prática modernista e o experimentalismo de Duchamp é pensada por meio dos quatro momentos¹⁷² que definem o *juízo de gosto* kantiano e mediante a antinomia relativa a este.

Como se sabe, em Kant, o ajuizamento estético não possibilita o conhecimento específico do objeto ao qual se dirige. O fundamento do juízo apresenta-se, portanto, na forma subjetiva, ou seja, refere-se aos sentimentos de prazer ou desprazer do sujeito diante do objeto ou da representação do mesmo. Logo, tem-se um juízo propriamente estético. Haveria, no entanto, distinções relevantes entre os sentimentos de prazer do *belo*, do *agradável* e do *bom*, o que estaria relacionado com o *interesse* envolvido no juízo. Melhor dizendo, o sentimento de prazer do belo se diferencia dos outros por

---

¹⁷⁰ DE DUVE, 1998, p.136.

¹⁷¹ De Duve afirma, em um primeiro momento, que não lhe interessa o que Kant escreveu sobre a *bela arte*. Mais adiante, na sua argumentação sobre a antinomia do gosto, ele utilizará certa definição do gênio kantiano, como veremos. C.f. *Ibidem*, p.135.

¹⁷² Kant, na *Analítica do Belo*, caracteriza a “faculdade de ajuizamento <Beurteilung> do belo” (KANT, 1790/2005, 4, p. 47) em quatro momentos distintos, a saber: segundo a qualidade, a quantidade, a relação dos fins que nela é considerada e a modalidade de comprazimento no objeto. Analisaremos tais aspectos ao longo do capítulo.

não estar envolto em sensações e sentimentos particulares a cada indivíduo. O *agradável* “apraz os sentidos na sensação”¹⁷³, enquanto a *sensação* é considerada pelo filósofo “uma representação objetiva dos sentidos”¹⁷⁴. A diferença entre a sensação e o sentimento está no fato de que o último “tem que permanecer simplesmente subjetivo e [...] não pode constituir nenhuma representação de um objeto”¹⁷⁵. O exemplo apontado por Kant são os prados, cuja cor verde é relativa à sensação objetiva, enquanto o agrado proveniente dela concerne à sensação subjetiva, que em hipótese alguma representa o objeto. A sensação subjetiva designa, portanto, o sentimento. A distinção entre o sentimento do *belo* e do *agradável* reside, então, no fato de este último despertar o interesse sobre o objeto mediante a sensação. Já no caso do *bom*, o prazer se dá a partir do quão útil o objeto pode ser ou por meio do que se mostra *bom* em si mesmo. Desse modo, é necessário conhecer para que serve tal objeto, em outros termos, deve-se compreender o conceito do mesmo. Tanto no *agradável* quanto no *bom* existe uma relação com a existência do objeto, o que determina o interesse no juízo. Segundo Kant, nesses casos, “o comprazimento pressupõe não o simples juízo sobre ele, mas a referência de sua existência a meu estado, na medida em que ele é afetado por um tal objeto”¹⁷⁶. O sentimento do *belo* distingue-se por significar uma reflexão sobre o objeto que não determina um conceito específico do mesmo (*bom*), tampouco se assenta na sensação interessada (*agradável*).

Na sua atualização, De Duve propõe substituir o que concebe como o *juízo de gosto kantiano* pelo *juízo de gosto moderno*. Ambos determinam um tipo de prazer ou desprazer desinteressado mediante uma reflexão sobre o objeto.

---

¹⁷³ KANT, 1790/2005, 7, p.50.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 9, p.51.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 52.

As distinções entre estes se darão a partir da substituição mencionada, que se justifica no fato de que simplesmente designar os objetos por meio do *belo* não necessariamente os determina enquanto *arte*. Assim, o *juízo de gosto* kantiano não se mostra suficiente para compreender os *readymades* no âmbito das artes.

É preciso considerar, evidentemente, que nesse momento histórico modernista está posto em discussão o estatuto da arte. Se, por exemplo, a *Pá de neve* (*In Advance of the Broken Arm*/1915), de Duchamp, é considerada *bela*, o juízo reflexivo, no caso, refere-se somente ao *design* da pá. Logo, faz-se necessário um julgamento que determine tal objeto enquanto obra de arte. Os *readymades* requerem, portanto, o *julgamento estético moderno*, visto que, no lugar da assertiva *isto é belo*, o juízo deve ser explicitado através da afirmação: *isto é arte*¹⁷⁷.

1915. Readymade: show shovel, wood and galvanized iron. 121.3 cm. Yale Center for British Art, New Haven, CT, USA.

Embora De Duve não discorra especialmente sobre o *desinteresse*¹⁷⁸, pensemos na recepção dos *readymades* considerando

¹⁷⁷ C.f. DE DUVE, 1998, p. 135.

¹⁷⁸ O aspecto do "desinteresse" é tratado no primeiro momento da definição do gosto. "Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de

este aspecto. De antemão, sabe-se que o *belo* apraz “imediatamente”¹⁷⁹ e que não se relaciona unicamente com o comprazimento dos sentidos, nem mesmo com a utilidade do objeto. Podemos dizer, então, que o *belo* se dá *gratuitamente* por meio da apreensão da forma do objeto. Dito isso, esse é o tipo de prazer que se espera sentir diante dos *readymades*? Ou poderíamos argumentar que os *readymades* provocam no público um prazer *interessado*, à medida que requerem a *compreensão* da ideia em torno do objeto, que determina o estatuto de arte do mesmo? Se formos um pouco mais longe, perguntaríamos: a recepção dos *readymades* diz respeito, de fato, à determinação de sentimentos?

Ao referir-se à pintura, Duchamp afirma que “estava muito mais interessado em recriar ideias”¹⁸⁰ e que a “pintura não deve ser exclusivamente retiniana ou visual, ela deve ter a ver com a massa cinzenta, com o nosso desejo de compreensão”¹⁸¹. A esse respeito, Octavio Paz diz que o artista, a partir de 1913, produz, em vez de imagens, a reflexão sobre as mesmas, numa tentativa de negação da pintura, considerada pelo próprio Duchamp como “olfativa (por seu odor a terebintina) e retiniana (puramente visual)”¹⁸². O crítico ainda afirma que, mesmo nos desenhos de 1911 para os três poemas de Jules Laforgue, Duchamp já mostrava que “desde o princípio foi um pintor de ideias e que nunca cedeu à falácia de conceber a pintura como uma arte puramente manual e visual”¹⁸³.

---

representação mediante um comprazimento ou desprazimento *independente de todo interesse*. O objeto de um tal comprazimento chama-se belo” (KANT, 1790/2005, 16, p. 55).

¹⁷⁹ KANT, 1790/2005, 12, p. 53.

¹⁸⁰ “was much more interested in recreating ideas” (DUCHAMP, 1975, p.125).

¹⁸¹ “painting should not be exclusively retinal or visual; it should have to do with the gray matter, with our urge for understanding” (*Ibidem*, p.136).

¹⁸² PAZ, 1997, p.8.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 10.

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

A arte de Duchamp é intelectual e o que nos revela é o *espírito da época*: o Método, a Ideia crítica no instante em que reflete sobre si mesma [...] O antecedente direto de Duchamp não está na pintura, mas na poesia: Mallarmé¹⁸⁴.

Ao fazer com que a pintura servisse aos seus propósitos, Duchamp afastou-se da “fisicalidade” da mesma, ou seja, das questões referentes à fatura da obra. Ele realizou uma crítica ao caráter retiniano da pintura, enfatizando sua dimensão conceitual e literária. O movimento dadaísta, no qual os críticos inscreveram os *readymades*, foi considerado pelo artista, nesta direção, como indissociável da literatura. Este se resumiria a uma “atitude metafísica” de enfrentamento ao “lado físico da pintura”¹⁸⁵. Para Duchamp:

Dada não estava mais preocupado com as artes plásticas propriamente ditas, não estava interessado em questões de técnica ou com os movimentos antes dele. Ele estava mais interessado em literatura. Na verdade, ele era negativo, como uma recusa total ¹⁸⁶.

O fato de Duchamp, desde as suas pinturas, buscar a *representação* das ideias confundiu os críticos e o público. No tocante à fruição, o observador se indagava se haveria algo a ser compreendido e, neste caso, de que ideia se tratava, afinal. Diante

---

¹⁸⁴ PAZ, 1997, p.48.

¹⁸⁵ C.f. DUCHAMP, 1975, p.125.

¹⁸⁶ “Dada was no longer concerned with the plastic arts properly speaking, it wasn't interested in questions of technique or with the movements before it. It was more interested in literature. In fact it was negative, as total refusal” (*Ibidem*, p. 135).

dos *readymades*, devido à indiferença que suscitavam, o observador, muita vez, perguntava-se o que fazia desses objetos uma obra de arte.

A concepção de Octavio Paz sobre a recepção dos *readymades* é que “seria estúpido discutir sobre a sua beleza e ou feiura, tanto porque estão mais além da beleza e da feiura como porque não são obras, mas signos de interrogação ou de negação diante das obras”¹⁸⁷. Na primeira parte dessa assertiva, teríamos um acordo com De Duve, porque ele pretende justamente afastar o *juízo estético* do âmbito da *beleza* ao propor a determinação do ajuizamento: *isto é arte*. O desacordo entre os críticos estaria no fato de De Duve conceber os *readymades* como arte, enquanto para Paz, o gesto gratuito de Duchamp na escolha do objeto implicaria a recusa da própria noção de obra de arte. Segundo o crítico mexicano, o *readymade* é, portanto,

[...] crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos. A ação crítica se desdobra em dois momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *readymade* é uma crítica de gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte¹⁸⁸.

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

A repetição do ato acarreta uma degradação imediata, uma recaída no gosto [...] E ainda poderia acrescentar-se: o *readymade* não é uma obra, mas um gesto que só um artista pode realizar e não um artista qualquer, mas precisamente Marcel Duchamp¹⁸⁹.

---

¹⁸⁷ PAZ, 1997, p. 22.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 24.

Entretanto, se nos pautarmos em De Duve, são os sentimentos suscitados pelos *readymades* que os determinam enquanto obra de arte. Sabe-se que tais sentimentos não dizem respeito aos interesses particulares de cada um, ao mero comprazimento dos sentidos e, tampouco, à utilidade dos objetos. Essa singularidade do sentimento de prazer ou desprazer possibilita a reivindicação à universalidade do *juízo estético moderno*. Nesses termos, o sujeito que julga pode pretender o consentimento do outro, posto que seu juízo não se restringe aos seus interesses e inclinações. “Ele não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e neste caso fala da beleza como se ela fosse uma propriedade das coisas”¹⁹⁰. Essa pretensa universalidade caracteriza-se como subjetiva (estética), pois não se funda em conceitos e refere-se aos sentimentos incitados no juízo¹⁹¹. Não se trata, portanto, de um juízo privado dos sentidos, mas de juízos que reivindicam universalmente um acordo unânime¹⁹². E é, justamente, a comunicabilidade universal “do estado de ânimo na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, tem que fazer como fundamento do mesmo e ter, como consequência, o prazer no objeto”¹⁹³.

O estado de ânimo é definido pelas relações harmoniosas entre as faculdades de conhecimento: imaginação e entendimento, que se encontram, necessariamente, em um “livre jogo”. Há uma harmonia entre elas, de modo que o entendimento não subjuga a imaginação, ou seja, não há o estabelecimento de conceitos pelo entendimento a fim de limitar a imaginação e determinar um conhecimento particular. A relação harmoniosa entre estas faculdades possibilita o “conhecimento em geral” em torno da representação do objeto: “para

---

¹⁹⁰ KANT, 1790/2005, 20, p. 57.

¹⁹¹ C.f. *Ibidem*, 17-18, p. 56.

¹⁹² C.f. *Ibidem*, 23, p. 59.

¹⁹³ *Ibidem*, 27, p. 61. Tratamos aqui do segundo momento do juízo de gosto, que pode se resumir na concepção de que o “Belo é o que apraz universalmente sem conceito” (*Ibidem*, 32, p.64).

que disso resulte conhecimento, pertencem a *faculdade da imaginação*, para a composição do múltiplo da intuição, e o *entendimento*, para a unidade do conceito que unifica as representações”¹⁹⁴. Dessa forma, a partir da representação dada, há a vivificação das faculdades capazes de determinar o *belo* e, conseqüentemente, o prazer para o qual se pretende a comunicação universal.

No tocante à determinação necessária do prazer no *juízo estético moderno*, De Duve observa que certas obras modernas suscitaram sentimentos distintos, tais como: *Quebra pedras* de Courbet, *Madame Bovary* de Flaubert, *Flores do Mal* de Baudelaire, *Olympia* de Manet, *Demoiselles d’Avignon* de Picasso, *Sagração da Primavera* de Stravinsky, *Ulysses* de Joyce e os *readymades* de Duchamp¹⁹⁵. Segundo o crítico, a indignação diante dessas obras determinaria a recusa de um juízo estético. Nesses casos, é como se o público ou o crítico recusassem o exercício do julgamento estético ao atestar: *isto não é arte*. Entretanto, sabe-se que tais obras foram, posteriormente, malgrado este julgamento estético, consideradas obras de referência da arte de vanguarda.

Como De Duve pretende utilizar a estrutura do juízo de gosto kantiano, ele tem de resolver o fato da ocorrência dos sentimentos distintos de prazer diante de certas obras modernas. Embora, para Kant, haja a possibilidade da determinação dos sentimentos de prazer e desprazer, não estão previstos, segundo o crítico, os sentimentos de “repugnância” e “ridículo”. Logo, ter-se-ia apontada uma exceção para a regra, caso as obras de arte incitassem tais sentimentos. Em outros termos, se o ajuizamento ocorre mediante objetos capazes de incitar sentimentos de “repugnância” e “ridículo”,

---

¹⁹⁴ KANT, 1790/2005, 28, p. 62.

¹⁹⁵ C.f. DE DUVE, 1998, p. 135.

o *juízo estético moderno* apresentaria certa incoerência, haja vista que, no juízo de gosto kantiano, estes sentimentos não são considerados. A justificativa para a exceção mencionada é apresentada por De Duve, em termos propriamente kantianos:

Na terceira crítica, Kant escreveu: 'Um tipo de feiura sozinha é incapaz de ser representada de acordo com a natureza sem destruir todo o prazer estético e, conseqüentemente, a beleza artística, a saber, aquela que causa repugnância'. E em *Observações*, ele já havia assinalado: 'Nada é tão contrário à beleza como a repugnância, assim como nada se coloca mais abaixo do sublime do que o ridículo'¹⁹⁶.

Os argumentos atestam que, diante da representação, conforme a natureza, de uma feiura tal não é possível sentir o prazer estético. Assim, tem-se configurado o *repugnante*. A partir desse argumento, é plausível o entendimento de que estaríamos no âmbito do desprazer, também concebido no *juízo do gosto* de Kant. De modo coerente e lógico, o desprazer não seria proveniente do *belo*, mas de uma desarmonia entre as faculdades de conhecimento, que incitaria um estado de ânimo que revelaria o *não belo* ou, nos termos de De Duve, a assertiva *isto não é arte*.

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

Destaque-se também a comparação de De Duve entre as recepções das obras citadas e dos *readymades* de Duchamp. Percebe-se certa astúcia retórica por parte do crítico, visto que ele pretende equiparar o gesto de Duchamp à dita genialidade que se

---

¹⁹⁶ DE DUVE, 1998, p. 136.

atribuiu a artistas como Baudelaire, Picasso, Courbet e Joyce. Nesses últimos, observam-se ainda *estilos singulares*, determinados por meio de uma técnica apurada, que subverteram padrões no âmbito artístico. Duchamp, por sua vez, escolhe objetos comuns, visíveis no cotidiano, e os transporta para o campo das artes. O próprio artista afirma que essa escolha se daria por meio de “uma reação de indiferença visual e, ao mesmo tempo, em uma total ausência de bom ou mau gosto”¹⁹⁷.

O gosto é entendido por Duchamp como um hábito, o que se definiria, portanto, por meio da repetição. Nesse sentido, o bom gosto seria a repetição do que é aprovado pela sociedade, enquanto no mau gosto tem-se o movimento contrário. Para escapar aos padrões convencionais da pintura, determinados pelo gosto, o artista utilizaria “técnicas mecânicas”, pois, como afirma, “não existe gosto em um desenho mecânico”¹⁹⁸. E foi justamente “na tentativa de chegar a uma conclusão ou consequência da desumanização da obra de arte”¹⁹⁹ que lhe ocorreu a ideia dos *readymades*.

O caráter conceitual ou literário já mencionado evidencia-se também nas pequenas sentenças, pseudoaforismos, que Duchamp inscreve em alguns objetos. “Essa frase, ao invés de descrever o objeto como um título, foi concebida para levar a mente do espectador para outras regiões mais verbais”²⁰⁰. Como exemplo disso, observa-se o *readymade Pente* (1916), cuja inscrição diz: “3 ou 4 gotas de altura não têm nada a ver com a selvageria”²⁰¹.

---

¹⁹⁷ “a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste” (DUCHAMP, 1975, p. 141).

¹⁹⁸ “A mechanical drawing has no taste in it” (*Ibidem*, p. 134).

¹⁹⁹ “in trying to draw a conclusion or consequence from the dehumanization of the work of art” (*Ibidem*).

²⁰⁰ “That sentence instead of describing the object like a title was meant to carry the mind of the spectator towards other regions more verbal” (*Ibidem*, p.141).

²⁰¹ “3 or 4 drops of height have nothing to do with savagery” (*Ibidem*, p. 175). Observa-se que o jogo de palavras é percebido somente na frase em francês: “3 et

Original Version (1916): 11 A.M., Feb. 17, 1916, New York

Octavio Paz comenta, a propósito dessas inscrições, que Duchamp era fascinado intelectualmente pelas questões linguísticas e que tal fascínio cresceu após o encontro do artista com Raymond Roussel e Jean Pierre Brisset. Duchamp exaltava suas “imaginações delirantes”, que influenciaram sua concepção de jogos de palavras, tais como *lapsus linguae*, paranomásias e anagramas. Entre esses jogos, destaca-se seu intento em “confrontar duas palavras de som semelhante, mas de sentido diferente e encontrar entre elas uma ponte verbal”²⁰². Contudo, esse jogo para o artista não se limitava ao plano verbal, mas também interessava o atrito deste com o “plástico” e o “mental”, sempre com corrosiva ironia. “Para Duchamp a arte, todas as artes, obedecem à mesma lei: a *metaironia* é inerente ao próprio espírito. É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa”²⁰³.

De Duve, todavia, ignora esses aspectos literários e conceituais presentes nos *readymades* e não os leva em consideração na sua crítica, pois analisa a fruição destes tão somente a partir da noção

---

4 gouttes de hauteur (goûts d’auteur) n’ont rien à voir avec la sauvagerie” (DE DUVE, 2008, p.310).

²⁰² PAZ, 1996, p.16.

²⁰³ *Ibidem*, p.11.

kantiana de apreensão da mera forma. No *juízo de gosto*, cabe lembrar que o *belo* “é a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem a representação de um fim*”²⁰⁴. De acordo com a perspectiva transcendental, o fim é o conceito atribuído ao objeto. Esse conceito deve apresentar-se como o fundamento real da existência do objeto. Já a causalidade do conceito com relação ao objeto é entendida como a conformidade a fins (*forma finalis*). E a consciência de tal causalidade no tocante ao estado do sujeito significa o próprio prazer²⁰⁵.

O fato de a conformidade mostrar-se sem fim no juízo de gosto significa que referimos o nosso juízo somente à forma do objeto. Assim, não julgamos a partir de qualquer interesse particular, porque “não pomos as causas desta forma em uma vontade”²⁰⁶. A reflexão sobre o objeto dá-se, então, somente a partir da apreensão da sua forma, sendo que não se confere a este nenhum conhecimento determinado. Isso implica dizer que tal juízo não se funda em conceitos; logo, o prazer mostra-se desinteressado e pretende a comunicação universal.

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

---

²⁰⁴ KANT, 1790/2005, 61, p. 82. Isto sintetiza o “terceiro momento do juízo de gosto, segundo a relação de fins que nele é considerada” (*Ibidem*, 32, p.64).

²⁰⁵ C.f *Ibidem*, 32-33, p. 64.

²⁰⁶ *Ibidem*, 33, p. 65.

o comprazimento, ao ponto de tornar estes os padrões de medida de sua aprovação”²⁰⁷.

Kant prossegue a sua argumentação distinguindo entre dois tipos de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza aderente (*pulchritudo adhaerens*). Na primeira, não é necessário conhecer o fim do objeto. Nesse caso, tem-se determinado o *juízo de gosto puro*, visto que o *belo* não aparece justificado por meio dos conceitos e se mostra como por si subsistente. A beleza livre está, então, nos objetos que aprazem por si só. Os exemplos indicados por Kant são “flores”, “pássaros”, “crustáceos”, “desenhos que nada representam (*à la grecque*)” e as “músicas sem tema ou texto”²⁰⁸.

A beleza aderente, por sua vez, requer o conhecimento do que o objeto deva ser. Dessa forma, o *juízo de gosto aplicado* pressupõe os fins dos objetos ajuizados e mostra-se justificado por meio dos conceitos. Esse tipo de beleza é condicionado e pode ser encontrado no ser humano, no cavalo ou em um edifício²⁰⁹.

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

Para a possibilidade do assentimento do outro no *juízo estético moderno*, há de se supor um fundamento comum a todos. Nesse sentido, no acordo sobre o que declaramos ser *arte*, o juízo deve “possuir um princípio subjetivo, o qual determine somente através do

---

²⁰⁷ *Ibidem*, 38, p. 69.

²⁰⁸ C.f KANT, 1790/2005, 49, p. 75.

²⁰⁹ C.f *Ibidem*, 50, p. 75.

sentimento e não de conceitos, e contudo de modo universalmente válido, o que apraz ou desapraz”²¹⁰. Esse princípio é denominado *sensus communis*. Ao supormos a existência do mesmo, sentimos “o efeito decorrente do jogo livre de nossas faculdades de conhecimento”²¹¹. E, prossegue Kant, “somente sob a pressuposição, digo eu, de um tal sentido comum o juízo de gosto pode ser proferido”²¹². Com isso, o filósofo concebe a necessidade da comunicação universal dos juízos de gosto no acordo sobre o objeto. De outro modo, “não alcançariam nenhuma concordância com o objeto; eles seriam em suma um jogo simplesmente subjetivo das faculdades de representação, precisamente como o ceticismo o reclama”²¹³.

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

[...] de uma dialética da *crítica* do gosto (não do próprio gosto) com respeito a seus *princípios*, já que sobre o fundamento da possibilidade dos juízos de gosto em geral surgem natural e inevitavelmente conceitos conflitantes entre si²¹⁴.

Ao referir-se aos conflitos existentes no *senso comum*, que podem impedir a determinação adequada dos *juízos de gosto*, Kant faz menção a duas proposições: *cada um tem seu próprio gosto e não se pode disputar sobre o gosto*. Na primeira, os sentimentos de prazer ou desprazer (princípios determinantes), incitados no juízo,

---

²¹⁰ *Ibidem*, 64, p. 83.

²¹¹ KANT, 1790/2005, 64, p. 83-84.

²¹² *Ibidem*, p.84.

²¹³ *Ibidem*. Tratamos aqui do “quarto momento do juízo de gosto segundo a modalidade de comprazimento no objeto” (*Ibidem*, 62, p.82).

²¹⁴ *Ibidem*, 232, p. 182.

mostram-se meramente subjetivos e, sendo assim, não se pode pretender o acordo unânime para tal. No segundo caso, o princípio determinante está fundado em conceitos determinados,

O que equivale a dizer que o princípio determinante de um juízo de gosto, na verdade, pode ser também objetivo, mas que ele não se deixa conduzir a conceitos determinados; por conseguinte, que nada pode ser *decidido* sobre o próprio juízo através de provas²¹⁵.

Para Kant, embora não se possa fundamentar o juízo de gosto em conceitos objetivos ou por meio de provas, pode-se discutir sobre o mesmo. O filósofo contraria, então, a primeira proposição mencionada com a seguinte afirmação: “*Pode-se discutir sobre o gosto (embora não disputar)*”²¹⁶. Há, portanto, no intuito da discussão, a possibilidade do acordo, que se dá devido ao afastamento do âmbito privado do sujeito.

Dito isso, segue a antinomia do princípio de gosto, conforme determinada por Kant. Nela, a tese determina: “[...] o juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia disputar sobre ele (decidir mediante demonstração)”²¹⁷; e a antítese estabelece: “[...] o juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois do contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo, discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo)”²¹⁸.

Na substituição pretendida por De Duve do termo *belo* por *arte*, as sentenças adquirem duas conformações. Tese: “a afirmação *isto é arte* não se baseia em conceitos”²¹⁹; e a Antítese: “a afirmação *isto é arte* baseia-se em conceitos”²²⁰. Para fundamentar a afirmação *arte é baseada em conceitos*, o crítico menciona o ensaio *A arte depois da*

---

²¹⁵ KANT, 1790/2005, 233, p. 183.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *Ibidem*, 234, p. 183.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ DE DUVE, 1998, p.136.

²²⁰ *Ibidem*, p.136.

filosofia (1969), de Joseph Kosuth. E como fundamento da assertiva *arte não é conceito*, reconstitui a argumentação de Greenberg sobre o “formalismo”. E sua solução para a antinomia do *juízo estético moderno* segue a solução kantiana, uma vez que mobiliza o “conceito indeterminado” na fundamentação do *juízo de gosto*, como veremos adiante.

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

A menos que essa contradição ou antinomia seja resolvida, estaremos sempre presos ao seguinte dilema: ou acreditamos, com Kosuth, que os *readymades* de Duchamp ‘modificaram a natureza da arte de questão morfológica para uma questão de função’ e que ‘toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (em sua natureza) porque a arte só existe conceitualmente’, ou não acreditamos que a natureza da arte tenha sido modificada de algum modo ou que o julgamento do gosto, tal como aplicado aos trabalhos de pintura e escultura modernistas tanto quanto a arte antiga como um todo perdeu seus direitos²²¹.

O crítico propõe, então, confrontar os argumentos de Greenberg, segundo critérios formalistas, com os de Kosuth referentes à arte conceitual. Nesse texto, o artista critica Greenberg por se limitar a uma análise morfológica das artes, como se segue:

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

---

²²¹ DE DUVE, 1998, p. 134.

ter alguma lógica), como seria possível dar conta de seu desinteresse por Frank Stella, Ad Reinhardt e outros que seriam aplicáveis a seu esquema histórico?²²².

Em termos gerais, a tese defendida por Kosuth pode ser sintetizada na expressão “o fim da filosofia e o começo da arte”²²³. A fim de fundamentar essa tese, o artista refere-se rapidamente às filosofias de Hegel e Wittgenstein: “O resultado da influência de Hegel foi que os filósofos contemporâneos, em sua grande maioria, são na realidade pouco mais do que *historiadores* da filosofia, Bibliotecários da Verdade, por assim dizer” ²²⁴ . Sugere também certa desconsideração da filosofia continental, justificada a partir da compreensão do pensamento de Wittgenstein. Assim, “começamos a ficar com a impressão de que não há ‘nada mais para ser dito’”²²⁵. Desse modo, o artista alude a uma possível substituição da filosofia pela arte conceitual:

Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a habilidade da arte em existir vai depender não só de *não* executar um serviço – como entretenimento, experiência visual (ou de outro tipo) ou decoração –, que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch, mas também vai permanecer viável por *não* assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos. [...] Na verdade, a arte existe apenas para o seu próprio bem²²⁶.

Sob essa ótica, Kosuth constata a necessidade da cisão entre “estética” e “arte”, visto que a conexão conceitual entre ambas é tida por ele como equivocada. A *arte* precisaria, então, libertar-se da *estética* e assumir uma função específica, distinta do *aspecto*

---

²²² KOSUTH, 2009, p.215.

²²³ *Ibidem*, p.212.

²²⁴ *Ibidem*, p. 211.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*, p.225.

decorativo ²²⁷. Os argumentos apresentados sustentam que esta relação dar-se-ia por meio de um hábito, devido ao fato de que, no passado, a arte se destacava devido ao seu “valor decorativo”: “assim, qualquer ramo da filosofia que lidasse com a ‘beleza’, e, portanto, com o ‘gosto’, era inevitavelmente obrigado a discutir sobre arte” ²²⁸.

Percebe-se, nesta passagem, a concepção restrita de Kosuth sobre *estética*, uma vez que ele concebe a arte da tradição moderna tão somente em função do aspecto decorativo das obras. Conforme já mencionamos, desde o século XVIII, Kant já diferenciava os sentimentos determinados mediante as *belas artes* e o que é considerado *útil* (bom) ou *agradável*, como decoração, por exemplo. Na fruição da arte considerada *bela*, não há o prazer proveniente somente da sensação, como naquilo que se define como *agradável*, à medida que o prazer provém da reflexão, do juízo reflexionante. Como afirma Kant, a *bela arte* apresenta-se como “um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades de ânimo para a comunicação em sociedade” ²²⁹. Essa comunicabilidade de caráter universal é determinada pelo fato de o prazer provir da reflexão e não da sensação. A conformidade a fins, por sua vez, refere-se à forma da obra e deve mostrar-se como se não estivesse submetida a nenhuma regra coercitiva, aparentando, assim, ser tal como um produto da natureza:

Portanto, embora a conformidade a fins no produto da arte bela na verdade seja intencional, ela contudo não tem que parecer intencional; isto é, a arte bela tem que

---

²²⁷ Por *decorativo*, entendemos o caráter retiniano da pintura, conforme apontado anteriormente por Duchamp. Nesse particular, percebemos uma aproximação entre esses artistas, haja vista a crítica dirigida ao *aspecto decorativo* da pintura. Para ambos, tanto a fruição da pintura quanto de outros objetos ditos artísticos, como os *readymades*, não se limitaria à mera percepção sensorial.

²²⁸ KOSUTH, 2009, p.214.

²²⁹ KANT, 1790/2005, 179, p. 151.

*passar por natureza, conquanto a gente na verdade tenha consciência dela como arte*²³⁰.

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

Kosuth, portanto, distancia-se da concepção kantiana ao pretender a cisão entre *arte* e *estética*, ao conceber a estética tão somente como ornamento. As suas críticas à análise morfológica de Greenberg consideram, na mesma direção, a arte formalista como a *vanguarda da decoração*. Segundo o artista, como a crítica formalista restringe-se a “uma análise dos atributos físicos de certos objetos em particular”²³¹, ela nada acrescenta à compreensão da função da arte. Kosuth afirma ainda que

O motivo exato pelo qual eles (os críticos formalistas) não fazem comentários acerca do elemento conceitual nos trabalhos de arte é, justamente, que a arte formalista se torna arte apenas em virtude de sua semelhança em relação ao trabalho de artes anteriores²³².

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

---

²³⁰ *Ibidem*, 180, p. 152.

²³¹ KOSUTH, 2009, p.216.

²³² *Ibidem*.

Nessa passagem, é digno de nota que, segundo o artista, a arte deve servir somente a si mesma, quer dizer, a função da arte é ser arte²³³.

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

Realmente é a Marcel Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria. (Decerto se pode enxergar uma tendência em direção a essa autodeterminação da arte começando com Manet e Cézanne, até chegar ao cubismo, mas as obras deles são tímidas e ambíguas em comparação com as de Duchamp) [...] Com o *readymade não assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança – de ‘aparência’ para a ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte ‘Conceitual’²³⁴.

As considerações de Kosuth no tocante à utilidade da arte conceitual referem-se ao “esforço capaz de preencher aquilo que outra época chamou de necessidades espirituais do homem”²³⁵. Essa arte deveria, então, voltar-se sobre si mesma em um exame acerca dos fundamentos do conceito da arte em geral.

Malgrado as críticas de Kosuth a Greenberg, ambos apresentam posições semelhantes ao pretenderem demarcar um campo próprio de atuação para a arte em geral e a pintura, respectivamente.

---

²³³ C.f. *Ibidem*, p.225.

²³⁴ KOSUTH, 2009, p.217.

²³⁵ *Ibidem*, p. 225.

Curiosamente, no que se refere à arte conceitual Kosuth tem propósitos semelhantes às intenções de Greenberg em relação à pintura moderna, uma vez que ambas deveriam, cada qual ao seu modo, voltarem-se sobre si mesmas a fim de enfatizar seus meios essenciais, na expressão de Greenberg, ou os meios que definem sua função, como quer Kosuth.

O crítico – como vimos no primeiro capítulo – define o modernismo como análogo à “intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant”²³⁶. Kant foi considerado por Greenberg como “o primeiro verdadeiro modernista”, já que ele teria “sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica”²³⁷. Nesse sentido, o filósofo teria se perguntado sobre a possibilidade do conhecimento, sobre os limites para o que se pode, de fato, conhecer por meio das leis da razão pura.

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

Assim, as respostas dos dois autores à questão da especificidade da arte são distintas. A arte conceitual, segundo Kosuth, dirige-se a si própria ao estabelecer um questionamento sobre a sua “natureza”. Nesse caso, o propósito é a intensificação da

---

²³⁶ GREENBERG, 1997, p. 101.

²³⁷ *Ibidem*.

dimensão conceitual da arte, o que implicaria considerá-la não mais no tocante à “morfologia”, mas sim no que se refere à sua “função”. Já no caso de Greenberg, que ficou restrito ao plano morfológico, seriam as formas puras que definiriam a essência do modernismo, visto que, na arte moderna, as formas de representação tornam-se o objeto da representação, o que significa dizer que “o modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte”²³⁸. É nesse sentido que se pode afirmar que as pinturas de Manet teriam sido as primeiras modernistas “em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas”²³⁹; ou ainda, que “os impressionistas, seguindo Manet, repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos e potes”²⁴⁰; ou, por fim, que “Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela”²⁴¹. São exemplos de que a “planaridade” da superfície tornou-se, segundo Greenberg, a característica fundamental da pintura moderna.

Retomando: as semelhanças entre Greenberg e Kosuth estariam no fato de ambos definirem a “natureza” dos meios da pintura e da arte em geral respectivamente. A diferença está, obviamente, no fato de o crítico e de o artista dirigirem-se a objetos distintos no campo artístico. A análise de Greenberg refere-se à morfologia das telas de Manet, Cézanne, Pollock, entre outros. Nesses casos, entendemos que o aspecto central das obras ainda seria a singularidade das formas artísticas, ou seja, o que há de específico na pintura ou escultura. Kosuth, por sua vez, não se interessa pelas possibilidades meramente formais, visto que, para

---

²³⁸ GREENBERG, 1997, p. 102.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*

²⁴¹ *Ibidem*.

ele, o artista deveria se voltar para a investigação da dimensão conceitual da arte em geral. Assim, na arte conceitual, não haveria a limitação a uma tela plana, porque qualquer objeto poderia veicular um conceito, como já mostraram, inclusive, os *readymades* de Duchamp.

É exatamente essa diferença entre Greenberg e Kosuth que possibilitaria, segundo De Duve, compreender a antinomia do *juízo estético moderno*, pois com Greenberg seria possível sustentar a “tese: arte não é conceito”²⁴² e, com Kosuth, a “antítese: arte é conceito”²⁴³. Para resolver essa contradição, como já mencionamos, o crítico adota a resolução kantiana da antinomia do gosto.

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

[...] o juízo de gosto funda-se sobre um conceito (de um fundamento em geral da conformidade a fins subjetiva da natureza para a faculdade do juízo), a partir do qual, porém, nada pode ser conhecido e provado acerca do objeto, porque esse conceito é em si indeterminável e inadequado para o conhecimento; mas o juízo alcança justamente por esse conceito validade para qualquer um (em cada um na verdade como juízo singular que acompanha imediatamente a intuição), porque o seu princípio determinante talvez se situe no conceito daquilo que pode ser considerado como o substrato suprassensível da humanidade²⁴⁴.

---

²⁴² DE DUVE, 1998, p. 136.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ KANT, 1790/2005, 236-237, p. 185.

O conceito indeterminado refere-se ao “simples conceito racional puro do suprassensível”²⁴⁵. Para De Duve, o suprassensível postula um princípio que, embora seja subjetivo, não se mostra pessoal, de modo que pode ser compartilhado com outros seres humanos. Ainda segundo o crítico, o princípio capaz de determinar aquilo que compraz ou não por meio do sentimento, sem utilizar conceitos e ainda assim apresentar validade universal, é denominado, por Kant, *sensus communis*²⁴⁶: “esse senso, ou melhor, sentimento comum não é uma certeza, mas deve ser pressuposto, quer dizer, postulado como se tivéssemos certeza de que é um substrato comum da humanidade”²⁴⁷.

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

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

---

²⁴⁵ *Ibidem*, 236, p. 184.

²⁴⁶ Cf. DE DUVE, 1998, p. 140.

²⁴⁷ *Ibidem*.

por sua vez, faz com que a faculdade de julgar a arte apresente-se como um sentimento comum a todos os homens e mulheres.

Essa seria a primeira resolução da antinomia do *juízo estético moderno* elaborada por De Duve, pois, em seguida, o crítico articula conceitos relacionados ao gênio kantiano com as proposições já contrapostas. Ele relaciona, então, o formalismo de Greenberg à *Ideia estética* e o conceitualismo de Kosuth à *Ideia racional*, ambas de Kant. Como veremos, o propósito é equiparar o juízo estético à criação artística, o que seria possível após a inserção dos *readymades* no âmbito das artes. Nesta direção, De Duve afirma: "Já que, com o *readymade*, avaliar e produzir arte são ações condensadas em um mesmo e único ato, somos levados a supor que 'gosto' e 'gênio' também se fundam em uma mesma e única faculdade"²⁴⁸.

Para De Duve, o *readymade* "apaga toda diferença entre fazer e julgar arte, de forma que devemos supor, do mesmo jeito, que essa faculdade também se torna uma *faculdade de fazer arte por força do sentimento*"²⁴⁹. Dito isto, o descarte de uma técnica apurada na produção da obra asseguraria a possibilidade de o sujeito pouco familiarizado com as práticas artísticas transitar no campo das artes. E, ao afirmar *isto é arte*, o sujeito estaria apenas repetindo o que de algum modo já foi enunciado pelo artista, pois, para tal afirmação, "a capacidade e o conhecimento requeridos são nulos; acessíveis ao leigo. Kant, obviamente não poderia prever essa perfeita coincidência entre arte e estética"²⁵⁰.

Desta forma, o crítico propõe uma relação necessária entre *gênio* e *gosto*. Contudo, as distinções conceituais entre estes termos são nítidas em Kant, pois, segundo o filósofo, o sujeito apto para o

---

²⁴⁸ DE DUVE, 1998, p.142.

²⁴⁹ *Ibidem*, p.141.

²⁵⁰ *Ibidem*.

juízo de gosto não é necessariamente o gênio, muito embora o gênio apresente uma relação necessária com o gosto. No que se refere às diferenças conceituais, De Duve argumenta estar “lidando com as consequências formais da mera substituição das palavras, não com seus conteúdos”²⁵¹. Entretanto, contrariando a si próprio, ele utiliza as *Ideias estéticas*, que definem o gênio, usando o seguinte argumento: “uma vez que Kant define gênio como ‘a faculdades das ideias estéticas’ somos levados a projetar essa definição na de gosto”²⁵².

Ao equiparar o ato de julgar esteticamente com a criação artística, De Duve assume certa distância em relação às definições de gênio e gosto kantianas, pois, obviamente, na obra de Kant esses conceitos têm significados distintos e não se resumem a uma mesma ação. De todo modo, o crítico se apropria do conceito de “Ideia estética”, que define o gênio kantiano, a fim de determinar o sujeito apto para o juízo estético moderno e para a criação artística. Tais ideias compõem o “espírito” do gênio, à medida que vivificam as forças presentes no ânimo. Melhor dizendo, o “espírito”, sob a concepção estética, “significa o princípio vivificante no ânimo”²⁵³, que, por sua vez, “não é nada mais que a faculdade da apresentação de *ideias estéticas*”²⁵⁴.

A partir dessa concepção, o leigo é dotado de *Ideias estéticas*, tal como o gênio kantiano. Na ótica de De Duve, Duchamp, ao propor

---

²⁵¹ DE DUVE, 1998, p.142.

²⁵² *Ibidem*. Esta passagem em De Duve não é clara, haja vista a nítida contradição em sua argumentação. Em um primeiro momento, para não ter problemas com as diferenças conceituais de Kant entre *gênio* e *gosto*, ele afirma estar lidando somente com as consequências formais da substituição destes termos e não com seus conteúdos. No entanto, em seguida, faz uso das *Ideias estéticas*, que definem o gênio, para sustentar certa definição do gosto. Neste caso, ele deveria admitir lidar também com os conteúdos conceituais, mesmo que estes sejam utilizados somente quando convêm às suas intenções.

²⁵³ KANT, 1790/1995, 192, p.159.

²⁵⁴ *Ibidem*.

a *Fonte*, concede ao público leigo o direito à produção, pois todo objeto, a partir deste momento, poderia ser considerado arte. Assim, o gesto de Duchamp determina que a mera pronúncia da assertiva *isso é arte* transforma “quem a pronuncia – profissional ou leigo – em ‘artista’”²⁵⁵, pois ela serve tanto para produzir uma obra de arte quanto para um ajuizamento estético. Argumenta o crítico:

Diante de um *readymade*, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte. Uma vez apagada essa diferença, o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo. A profissão de artista foi esvaziada de todo o seu *métier*, e, se o acesso a ela não é limitado por alguma barreira – seja institucional, social ou financeira – deduz-se que qualquer um pode ser artista se assim desejar²⁵⁶.

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

Para Kant, a *ideia* refere-se à representação da faculdade da imaginação a partir de critérios subjetivos ou objetivos, “de modo que, segundo ela, na verdade tomamos emprestado da natureza a matéria, a qual, porém, pode ser reelaborada por nós para algo diverso, a saber, para aquilo que ultrapassa a natureza”²⁵⁷. No que se refere ao critério subjetivo, tem-se uma representação intuitiva a partir da relação harmoniosa entre as faculdades da imaginação e do entendimento e, em sendo assim, o produto reelaborado pela imaginação não encontra seu correspondente no conceito. Por conseguinte, não há a determinação do conhecimento acerca do objeto. A *Ideia estética* apresenta-se, portanto, com o propósito da

---

²⁵⁵ DE DUVE, 1998, p. 129.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 128.

²⁵⁷ KANT, 1790/1995, 193, p.159.

vivificação das faculdades de conhecimento do gênio. De modo inverso, há a *Ideia racional*, cujo conceito não se mostra apropriado para uma intuição. “Nesse caso, o conceito é um conceito *transcendente*, que se distingue do conceito do entendimento, ao qual sempre pode ser atribuída uma experiência que lhe corresponda adequadamente e que por isso se chama *imanente*”²⁵⁸. Em tal processo, assim como ocorre nas *Ideias estéticas*, não há a elaboração do conhecimento, visto que se trata de um conceito suprassensível, para o qual não há uma intuição conveniente. Nos termos de Kant, entende-se por *Ideia estética*

[...] aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, *conceito*, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível. Vê-se facilmente que ela é a contrapartida <*Pendant*> de uma *ideia da razão*, que inversamente é um conceito ao qual nenhuma *intuição* (representação da faculdade da imaginação) pode ser adequada²⁵⁹.

Greenberg, de acordo com De Duve, teria acusado Duchamp, em meados da década de 1960, pelo “desastroso afrouxamento dos parâmetros de gosto que ele considerou resultado da pop art, do minimalismo e do conceitualismo”²⁶⁰. Com base em tal suposição, o crítico belga sustenta que Greenberg acreditaria na possibilidade de uma *Ideia estética apresentável*, de modo a contrariar a incerteza conceitual proposta por Kant.

Kosuth, por sua vez, ao pretender estabelecer a arte como ideia, “acredita na Ideia racional cujo nome é arte demonstrável, mesmo sendo apenas uma impossibilidade de escapar da apresentação *formal* do trabalho”²⁶¹. Nesse sentido, De Duve refere-

---

²⁵⁸ KANT, 1790/1995, 240, p.187.

²⁵⁹ *Ibidem*, 193, p.159.

²⁶⁰ DE DUVE, 1998, p.147.

²⁶¹ *Ibidem*, p.143.

se às pretensões da arte conceitual em demonstrar uma ideia. Afirma, então, o crítico que ambos estão equivocados por acreditarem, contrariando a concepção kantiana, em uma arte *apresentável* e *demonstrável*, respectivamente.

Em suma, a resolução final da antinomia do *juízo estético moderno* é determinada nos seguintes termos: "Tese: a afirmação 'isto é arte' não se baseia no conceito de arte, mas no sentimento estético artístico. Antítese: a afirmação 'isto é arte' assume o conceito de arte; assume a Ideia estética/artística"²⁶². Destaca o próprio crítico que o termo *conceito* na primeira assertiva designa "um conceito determinado, que deveria ser afirmado teoricamente"²⁶³, enquanto, na segunda, refere-se à *ideia racional*, logo, a um conceito indeterminado. "Este não pode ser teoricamente provado, já que é 'inapresentável' e não pode ser demonstrado empiricamente, já que é 'indemonstrável'"²⁶⁴. Na segunda parte da tese, De Duve pretende sustentar como sentimento estético artístico "todos os sentimentos envolvidos no amor à arte, incluindo repugnância e ridículo"²⁶⁵.

Sendo assim, reler Kant depois de Duchamp, substituindo o julgamento "isto é belo" pelo "isto é arte", é considerar que a palavra "arte" conflagra gênio e "gosto" e se refere tanto a uma "inapresentável" Ideia estética, quanto a uma "indemonstrável" Ideia racional²⁶⁶.

Seguindo o raciocínio de De Duve, os argumentos erigidos por meio da resolução da antinomia podem ser compreendidos da seguinte forma: a assertiva "isto é arte" assume um conceito indeterminado, na medida em que se baseia em "todos os sentimentos envolvidos no amor à arte", inclusive os de repugnância

---

²⁶² DE DUVE, 1998, p.146.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ *Ibidem*, p.142.

e ridículo. Esse conceito não pode ser teoricamente provado, nem tampouco empiricamente demonstrável, visto que se refere a uma *ideia estética e racional*, conforme a concepção kantiana. “Pode, entretanto, ser exemplificado analogamente diante de qualquer objeto designado pelo termo ‘isto’ na afirmação ‘isto é arte’”²⁶⁷.

1917/1964. Readymade: porcelain urinal. 23.5 x 18 cm, height 60 cm. Private collection.

---

²⁶⁷ DE DUVE, 1998, p.146.

De acordo com o crítico, “no lugar do ‘isto’ você deve colocar sua obra de arte favorita e endossar qualquer doutrina, qualquer Ideia de arte que escolha”²⁶⁸. A ideia poderá ser determinada (segundo o modelo da resolução da tese), ou indeterminada (segundo o modelo da resolução da antítese). No primeiro caso, tem-se um conceito de arte rigidamente estruturado, mas ainda assim esse poderá ser contrariado por outra ideia. Já no segundo, a ideia indeterminada refere-se a uma doutrina do gosto, que também pode ser contrariada “tanto por aqueles que não compartilham de seu gosto quanto por aqueles que pensam que a arte não é uma questão de gosto”²⁶⁹. A obra escolhida por De Duve para ocupar o lugar do *isto* é a *Fonte* de Duchamp. Assim, o *juízo estético moderno*, quando dirigido ao urinol, determina a assertiva *isto é arte*, sendo que tal ajuizamento baseia-se em “todos os sentimentos envolvidos no amor à arte”, os quais não podem ser provados segundo critérios objetivos, como argumentou Kant.

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

Por conseguinte, a antinomia proposta por De Duve entre Greenberg e Kosuth não se dissolveria no *conceito indeterminado* ou,

---

²⁶⁸ DE DUVE, 1998, p.146.

²⁶⁹ *Ibidem*.

mais genericamente, em “sentimentos envolvidos no amor à arte”²⁷⁰, uma vez que a compreensão dos *readymades* enquanto *arte* ultrapassaria a esfera dos sentidos e a determinação dos sentimentos. O juízo requerido para a determinação dos *readymades* como *arte*, em outros termos, compreende aspectos externos, como o movimento no mercado das artes, o jogo entre artistas, críticos, marchand, galeristas e museus, além de contar com certo conhecimento da história das artes para, enfim, concluir a possibilidade da inserção destes objetos no âmbito artístico. Em suma: não se pode negar que, contrariamente às pretensões de Duchamp, os *readymades* possam suscitar sentimentos, o que evidenciaria seu estatuto de arte; contudo, a crítica dirigida à fruição desses objetos deve levar em conta, mantendo-se fiel ao intento do artista, seu aspecto conceitual e literário.

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

---

²⁷⁰ *Ibidem*.

3. A pintura de Barnett Newman sob a luz da estética do sublime

*"Mesmo se você estiver certo e mesmo se você puder criar uma análise estética ou um sistema estético que explicará a arte ou a pintura ou o que quer que seja, isso não tem valor realmente, porque a estética é para mim como a ornitologia deve ser para os pássaros"*²⁷¹. Barnett Newman

Onement I, 1948, Oil on canvas and oil on masking tape on canvas, 27 1/4 x 16 1/4" (69.2 x 41.2 cm).

---

²⁷¹ Even if you are right and even if you can build an aesthetic analysis or an aesthetic system that will explain art or painting or whatever it is, it's of no value really, because aesthetics is for me like ornithology must be for the birds. (NEWMAN, 1984, p.48).

Após o ataque a *Pearl Harbor*, em 1941, o ingresso dos Estados Unidos na segunda guerra mundial e os fatos lamentáveis que se sucederam a esse acontecimento deprimiram Barnett Newman. Ele se inquietava com as pinturas que insistiam em tematizar a “beleza” do mundo, afinal, este lhe parecia sombrio. Tampouco lhe interessavam as formas “puras” do cubismo, que pareciam ignorar a catástrofe na qual a humanidade sucumbira. O surrealismo e seu mundo imaginário também não lhe impressionavam, apesar desse movimento tê-lo “livrado de pintar paisagens”, conforme ele mesmo reconhecia²⁷².

Newman investe no jogo das cores aberto pelo zíper – um traço que atravessa toda a tela na direção vertical ou horizontal – abandonando por completo a figuração, em sua tentativa de inovar no campo da pintura moderna. Contudo, o artista afirma não tomar decisões arbitrárias, embora não soubesse dizer como chegou às listras²⁷³. As “inspirações” para essa solução formal estariam na arte primitiva, nos monumentos erigidos pelos índios no Vale de Ohio²⁷⁴ que atenderiam a sua busca²⁷⁵ por imagens que representassem a cultura norte-americana, distinguindo-a da Europeia. O artista enfrentaria também - valendo-se desses procedimentos - a “crise moral”, que assolava o mundo em tempos de guerra.

Na concepção de Newman²⁷⁶, o artista europeu ainda era fortemente influenciado pelo ideal de beleza grego. O artista norte-americano, por sua vez, quando comparado ao europeu lhe parecia um bárbaro, já que não apresentava “a sensibilidade superfina em

---

²⁷² C.f. NEWMAN, 1984, p. 42-43.

²⁷³ *Ibidem*, p. 66-67.

²⁷⁴ Aqui, a referência é o texto de Newman intitulado *Ohio, 1949*.

²⁷⁵ Ver *The problem of subject matter* e *From "Jackson Pollock: an artists' symposium, part 1*. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

²⁷⁶ Ver *O objeto e a imagem*. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992.

relação ao objeto que domina o sentimento europeu”²⁷⁷. Ao constatar esse distanciamento em relação aos padrões europeus que requerem, necessariamente, refinamento e civilidade, Newman se vê diante da oportunidade de se livrar dos moldes antigos “para se aproximar das fontes da emoção trágica”²⁷⁸. E se questiona: “Não devemos, como artistas, procurar objetos novos para esta imagem?”²⁷⁹.

A primeira pintura que teria alcançado esse propósito seria *Onement I* (1948), após ter sido avaliada pelo próprio Newman por cerca de oito meses. Essa obra inaugurou um período novo em sua carreira, pois concretizou seus esforços na procura de uma forma autoral. Ele supunha que não havia mais nada a ser feito no campo da pintura e que, portanto, seria necessário recomeçar do zero, “como se a Europa nunca tivesse existido”²⁸⁰. A procura por uma nova forma de pintar o levou a temas como origem, gênese, haja vista obras como:

O começo, Gênese – A ruptura [...], O mundo I [...], O comando, Momento, Momento Genético: os títulos da maioria delas aludem claramente ao despertar do mundo, tal como o apresenta a mitologia do Velho Testamento (o comando ordenador, a palavra, a ruptura que separou as trevas da luz e deu origem à possibilidade da vida)²⁸¹.

Newman, com Mark Rothko, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline e Clyfford Still, protagonizaram, como se sabe, o expressionismo abstrato nos anos 1940 e 1950. Haveria nesses artistas um desejo de romper com o provincianismo, devido ao fato dos Estados Unidos ainda não participarem das tendências artísticas de vanguarda. “Este país tivera bons pintores no passado, mas nenhum com originalidade ou talento constante o suficiente para

---

²⁷⁷ “He does not have the superfine sensibility toward the object that dominates European feeling. He does not even have the objects” (NEWMAN, 1992, p.170).

²⁷⁸ “to come closer to the sources of the tragic emotion” (*Ibidem*).

²⁷⁹ “Shall we not, as artists, search out the new objects for its image?” (*Ibidem*).

²⁸⁰ HESS, 1971, p.51.

²⁸¹ BOIS, 2009, p.227.

participar da tendência dominante da arte ocidental”²⁸².

Em 1940, a economia norte-americana já se reestruturava depois da crise que a atingiu devido à falência de *Wall Street* (1929). Juntamente com este crescimento, surge, de forma gradual, um cenário artístico promissor na cidade de Nova York. Assim, o expressionismo abstrato se desenvolveu em meio a várias galerias, escolas de arte e locais de encontros de artistas. No entanto, apesar desse cenário promissor, Newman afirma que havia poucos lugares dispostos a exibirem suas obras e de seus pares, como a Peggy Guggenheim, até 1947; e entre 1947 e 1952, a “Betty Parsons, Charlie Egan e, até certo ponto, Sam Kootz”²⁸³. Destaque-se que, até então, a arte americana caracterizava-se pelo “regionalismo, que ia buscar motivos à vida da população rural, e o Realismo Social, que retratava criticamente os lados mais negros da vida das grandes cidades, como o desemprego e o isolamento”²⁸⁴.

No tocante às grandes dimensões das telas, é digno de nota que, após a crise financeira provocada pela falência de *Wall Street*, o governo do presidente Franklin D. Roosevelt instituiu o *Projeto Federal das Artes* (1935). A *Administração para o progresso do Trabalho* executou esse projeto a fim de auxiliar financeiramente os artistas por meio de encomendas de grandes telas para os espaços públicos. Nesse período, pela primeira vez, artistas como De Kooning, Lee Krasner, Pollock, David Smith, entre outros, puderam viver da própria arte²⁸⁵. Considerava-se, então, que o formato desses murais exteriores “iria mais tarde apontar o caminho para os métodos de trabalho dos expressionistas abstratos com telas de grandes

---

²⁸² GREENBERG, 1997, p.91.

²⁸³ NEWMAN, 1984, p.59.

²⁸⁴ HESS, 2010, p.9.

²⁸⁵ C.f. *Ibidem*.

dimensões”²⁸⁶.

Vir Heroicus Sublimis, 1950-51. Oil on canvas, 7' 11 3/8" x 17' 9 1/4" (242.2 x 541.7 cm).

Greenberg, por sua vez, considerava que a extensão das telas se daria devido à renúncia dos expressionistas abstratos à ilusão da profundidade pictórica, visto que na fatura de telas de grandes dimensões, os artistas se moviam “lateralmente ao longo do plano da pintura”²⁸⁷, com o intuito de “buscar no seu mero tamanho físico o espaço necessário para a narração de seu tipo de estória pictórica”²⁸⁸. Tendo acatado o que o cubismo, em um primeiro momento, propôs o expressionismo abstrato, que, segundo o crítico, não pode ser resumido a uma escola²⁸⁹, ressaltaria a “planaridade” das telas, nas quais não se reconheceriam mais – diferentemente, aqui, do cubismo – os objetos visíveis da dita realidade externa.

Muito embora não possamos especificar a qual “estória pictórica” o crítico se refere, vale mencionar a declaração de Newman

---

²⁸⁶ HESS, 2010, p.9.

²⁸⁷ GREENBERG, 1997, p.84.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ C.f. *Ibidem*, p.80.

em sua primeira mostra individual na *Betty Parsons Gallery* (NY), em janeiro de 1950:

Essas pinturas não são "abstrações", nem representam alguma ideia "pura". Elas são concretizações específicas e independentes do sentimento a ser experimentado em cada imagem por si só. Elas não contêm alusões representadas. Cheia de paixão contida, sua pungência é revelada em cada imagem concentrada²⁹⁰.

Devemos acrescentar que, de acordo com Lyotard, não se trata da eliminação por completo do tema, o que reduziria as obras a certa pintura ornamental, ou mesmo a uma abstração vazia²⁹¹. "Segundo Thomas B. Hess, o tema da obra de Newman era, em suma, a própria criação artística, símbolo da Criação pura e simples, a citada Gênese"²⁹². Além do mais, segundo depoimentos do próprio artista, os títulos de suas obras eram "metafóricos", pois traduziam o contexto emocional no qual ele se encontrava imerso no momento em que as realizou. Newman esperava que suas pinturas produzissem em seu público um efeito análogo àquele que elas nele produziam. Ele esperava, portanto, que a obra comunicasse algum conteúdo emocional a quem a observasse²⁹³.

Para Newman²⁹⁴, o artista estaria, na criação, "manipulando o caos". Contudo, ao definir "o pintor do novo movimento"²⁹⁵, ele

---

²⁹⁰ "These paintings are not "abstractions", nor do they depict some "pure" idea. They are specific and separate embodiments of feeling to be experienced each picture for itself. They contain no depictive allusions. Full of restrained passion, their poignancy is revealed in each concentrated image" (NEWMAN, 1992, p.178).

²⁹¹ C.f. LYOTARD, 1988a, p.92. Como temos duas obras de Lyotard publicadas no mesmo ano, utilizaremos as letras **a** e **b** para especificar de qual obra se trata nas citações ao longo do texto. A letra **a** refere-se à obra "Inumano". Considerações sobre o tempo" e a **b** refere-se ao *O pós-moderno explicado às crianças*. Correspondência 1982-1985.

²⁹² "A suivre Thomas B. Hess, le sujet de l'oeuvre de Newman était en somme la création artistique elle-même, symbole de la Création tout court, celle que rapporte la Genèse. On peut l'admettre autant qu'on peut admettre un mystère, ou du moins une énigme" (*Ibidem*, p. 93).

²⁹³ C.f. NEWMAN, 1984, p.64-5.

²⁹⁴ Ver *Imagens Plásmicas* (1945-48).

²⁹⁵ Por "pintor do novo movimento", "novo pintor", "pintor atual", Newman designava a si mesmo e aos colegas que participavam da vanguarda norte-americana. Ele utiliza também em seus escritos, nesse período, o termo "imagem

sustenta que este “novo pintor” ultrapassaria o mundo visível conhecido por ele mesmo, o que levaria à criação de novas formas e símbolos. Na utilização das formas abstratas, haveria a intenção de “penetrar o mundo dos mistérios” e “desvendar os segredos metafísicos”. Diferentemente dos surrealistas²⁹⁶, entretidos com as “expressões mundanas do mundo dos sonhos”, “o pintor atual” desconsideraria o seu “sentimento” e a “sua própria personalidade”: “nesta medida, sua arte estaria preocupada com o sublime. É uma arte religiosa que, através de símbolos, irá capturar a verdade básica da vida, que é o seu senso de tragédia”²⁹⁷.

Newman propõe ainda uma distinção, concebida pelo “pintor do novo movimento”, entre “abstração” e “arte abstrata”. A primeira diz respeito à pintura referida às formas geométricas, que se distingue da mera distorção das “formas realistas”. Com isso, o pintor pretende sustentar que não é qualquer distorção dessas formas que deve ser considerada uma abstração:

A arte abstrata de nossos pintores abstratos convencionais é um mau uso da palavra, pois por

---

plásmica” para caracterizar essa nova pintura. Esta diz respeito à “integração de um símbolo pessoal com uma ideia abstrata”, de modo que os “elementos intrínsecos à mesma *carregam* o pensamento vivo”. Isto se mostra “contrário ao movimento convencional da arte abstrata”, cuja “ideia simbólica” é reduzida às “formas não realistas” (C.f. NEWMAN, 1992, p.142).

²⁹⁶ Ainda assim, pode-se considerar certa influência do Surrealismo no Expressionismo Abstrato. Isso se deu principalmente devido à exposição *Arte Fantástica, Dadá, Surrealismo*, realizada em 1937, no MoMA. A técnica surrealista da “escrita automática” e o tema do “inconsciente como fonte de expressão artística” – “uma forma de expressão pictórica ou escrita, livre de qualquer censura por parte da mente racional ou da vontade consciente” (HESS, 2011, p.10) – chamou a atenção dos expressionistas abstratos. Ainda sobre a influência surrealista, vale acrescentar os comentários de Thomas B. Hess: “Newman, como Rothko e Gottlieb, chamou seus primeiros trabalhos de ‘surrealistas’ porque estava trabalhando com gestos automáticos e, sobretudo, estava tentando penetrar níveis profundos de pensamento. Em outras palavras, eles eram surrealistas como a poesia de Lautréamont – de forma independente. Eles não tinham nada a ver com a escola oficial da pintura surrealista, conduzida por Breton, nem com seus vários subgrupos condenados ao ostracismo. Eles trabalharam diretamente – pincel, cor e tela ou pincel, tinta e papel” (HESS, 1971, p. 51).

²⁹⁷ “To that extent his art is concerned with the sublime. It is a religious art which through symbols will catch the basic truth of life, which is its sense of tragedy” (NEWMAN, 1992, p. 140).

'abstrato' esses pintores se referem somente a algo 'removido da natureza'. Eles nunca tentaram ou reivindicaram se preocupar com o pensamento. A arte abstrata removida da natureza nunca implicou mais do que uma arte simplificada, uma tentativa de reduzir objetos e formas a seus padrões fundamentais [...]²⁹⁸.

Quanto à abstração das formas geométricas, há de se considerar também a desconfiança de Newman em relação ao "purismo" de Mondrian. Conforme Yve Alain Bois²⁹⁹, Newman atribuía equivocadamente certo dogmatismo à forma de Mondrian pintar, ou seja, Newman supunha que Mondrian utilizava esboços a fim de *estudar* as proporções das telas, como se para ele a ideia ilustrada na tela preexistisse à pintura. É desse pressuposto que teria resultado a rejeição de Newman à geometria:

[...] é justamente esta imagem morta, o controle da geometria, que tem de ser enfrentado. Num mundo de geometria, a própria geometria tornou-se a nossa crise moral [...] apenas uma arte não geométrica pode ser um novo começo³⁰⁰.

Contudo, cabe destacar, que tanto Newman quanto Mondrian eram intuitivos na forma de pintar, o que implica dizer que não haveria nada que antecedendo à fatura da pintura lhe atribuisse significado.

No caso da "arte abstrata", o "pintor atual" não estaria "preocupado com as formas geométricas propriamente ditas, mas em criar formas que, pela sua natureza abstrata, carregam algum conteúdo intelectual abstrato"³⁰¹. Nesse sentido, "o pintor novo sente

---

²⁹⁸ "The abstract art of our conventional abstract painters is a misuse of the word, for by 'abstract' these painters mean only 'removed from nature'. They have never attempted or claimed to concern themselves with thought. Abstract art removed from nature has never implied more than a simplified art, an attempt to reduce objects and shapes to their fundamental patterns..." (NEWMAN, 1992, p.152).

²⁹⁹ BOIS, 2009, p. 227-228.

³⁰⁰ "It is precisely this death image, the grip of geometry, that has to be confronted. In a world of geometry, geometry itself has become our moral crisis [...] only an art of no geometry can be a new beginning" (NEWMAN, 1992, p 179).

³⁰¹ "concerned with geometric forms per se but in creating forms that by their abstract nature carry some abstract intellectual content" (*Ibidem*, p. 139-140).

que essas formas devem conter a entidade plasmática que vai levar o seu pensamento, o núcleo que dará vida ao abstrato, até mesmo as ideias abstrusas que ele está projetando”³⁰².

Nesse sentido, Newman sustenta que a nova pintura americana é filosófica, na medida em que traduz um movimento que pretende alcançar o “sentimento profundo” mediante o “conteúdo intelectual”. E, como os pintores tinham de lidar com a “natureza abstrata” dos conceitos filosóficos, as “formas pintadas” fatalmente seriam “abstrações”, conforme as convenções apresentadas pelo pintor.

Essa noção de “sentimento profundo” alcançado por meio do “conteúdo intelectual”, em que pese a tensão entre os termos, não se coaduna com a “planaridade” do espaço, que acima reconstituímos, segundo Greenberg. Destaque-se que, para o crítico norte-americano, a pintura moderna buscava a sua autodefinição mediante a representação dos meios essenciais que a constituem, ou seja, o *específico pictórico*. Assim, haveria o abandono da terceira dimensão ou do ilusionismo herdado da escultura, na tentativa de especificar os atributos que pertenceriam somente à “natureza” da pintura. Esse achatamento da pintura, ou seja, a evidência da “planaridade” em detrimento do caráter tridimensional configurou-se como um ataque direto à pintura de cavalete³⁰³.

Em *Resposta a Clement Greenberg*, Newman acentua a sua distância em relação ao “dogma ideológico” atribuído aos expressionistas abstratos, afirmando nem mesmo pretender formular um programa. Logo, seria um equívoco a suposição de que os artistas americanos estivessem buscando a especificidade da pintura ou

---

³⁰² The new painter feels that these shapes must contain the plasmic entity that will carry his thought, the nucleus that will give life to the abstract, even abstruse ideas he is projecting” (*Ibidem*, p.141).

³⁰³ C.f. GREENBERG, 1996, p.164.

produzindo “a partir de um conjunto *a priori* de preceitos místicos, usando a sua arte para exercícios metafísicos”³⁰⁴. A leitura correta sobre o expressionismo abstrato estaria no fato de ser evidentemente “um movimento livre baseado na obra, e não em uma ‘literatura’ inventada”³⁰⁵.

Contudo, em um texto intitulado *O Sublime é agora* (dezembro, 1948), Newman estabelece uma relação entre o sentimento do sublime e o expressionismo abstrato. Ele apresenta de início uma leitura apressada das estéticas de Longino, Burke, Kant e Hegel. A sua tentativa é de trazer à tona os equívocos que esses filósofos teriam cometido quanto à definição do *sublime*, haja vista que teriam sido influenciados pelo ideal de beleza grego, que marcou a arte europeia. Para Newman, somente Burke propôs uma separação, ainda que incipiente, entre os sentimentos do belo e do sublime. Segundo o artista,

A confusão pode ser vista nitidamente em Longino, que, apesar do seu conhecimento da arte não-grega, não poderia livrar-se de suas atitudes platônicas sobre a beleza e do problema do valor, de modo que, para ele, o sentimento de exaltação se tornou sinônimo de perfeita enunciação – uma retórica objetiva. Mas a confusão continuou em Kant, com sua teoria da percepção transcendente, na qual o fenômeno é *mais* do que o fenômeno; e em Hegel, que construiu uma teoria da beleza, na qual o sublime está na base de uma estrutura de *tipos de beleza*, criando, assim, uma série de hierarquias em um conjunto de relações com a realidade que é completamente formal. (Apenas Edmund Burke insistiu em uma separação. Mesmo que seja primitivo e pouco sofisticado, ele é claro e seria interessante para saber o quanto os surrealistas foram influenciados por ele. Para mim, Burke parece um manual surrealista)³⁰⁶.

---

³⁰⁴ NEWMAN, 1997, p. 151.

³⁰⁵ “It is truly a free movement built on work, not on any contrived ‘literature’” (*Ibidem*, p. 162).

³⁰⁶ “The confusion can be seen sharply in Longinus, who, despite his knowledge of non-Grecian art, could not extricate himself from his platonic attitudes concerning beauty, from the problem of value, so that to him the feeling of exaltation became synonymous with the perfect statement – an objective rhetoric. But the confusion continued on in Kant, with his theory of transcendent perception, that the

Apesar das considerações de Newman, Lyotard mobiliza esses filósofos em sua interpretação da recepção das pinturas de Newman, a partir de *Onement I*. A interpretação de Newman da estética europeia não impediu, portanto, Lyotard de recorrer à noção do sentimento do sublime para se pensar a recepção das obras do artista. Vale notar que Newman relaciona o sentimento do sublime ao expressionismo abstrato e, por conseguinte, às suas obras, antes da crítica de Lyotard ao tema. E, como desconhecemos outro crítico que o tenha feito antes da publicação do artigo de Newman, foi mérito do próprio artista pensar, de modo pioneiro, a relação entre o ato criador dos pintores norte-americanos e a estética do sublime, a partir de então tantas vezes retomada³⁰⁷.

Em *Sublime is now*, Newman afirma que:

O impulso da arte moderna foi o desejo de destruir a beleza. Contudo, ao rejeitar as noções renascentistas de beleza, e sem um substituto adequado para uma mensagem sublime, os impressionistas foram obrigados a se preocupar, em sua luta, com os valores culturais de sua história plástica, de modo que, ao invés de evocarem uma nova maneira de sentir a vida, eles só foram capazes de fazer uma transferência de valores³⁰⁸.

Impossibilitados de propiciarem “uma nova maneira de sentir a vida” por meio de telas que incitassem o sentimento arrebatado do

---

phenomenon is *more* than phenomenon; and in Hegel, who built a theory of beauty, in which the sublime is at the bottom of a structure of *kinds of beauty* thus creating a range of hierarchies in a set of relationships to reality that is completely formal. (Only Edmund Burke insisted on a separation. Even though it is an unsophisticated and primitive one, it is a clear one and it would be interesting to know how closely the surrealists were influenced by it. To me Burke reads like a surrealist manual”) (NEWMAN, 1992, p.171).

³⁰⁷ Cabe lembrar que William Turner já havia demonstrado interesse pela representação pictural do “sublime” nos séculos XVIII e XIX. Contudo, ele pretendeu, diferentemente de Newman, por meio das paisagens pintadas suscitar o sentimento contraditório do sublime, que conheceu em Burke.

³⁰⁸ “The impulse of modern art was this desire to destroy beauty. However, in discarding Renaissance notions of beauty, and without an adequate substitute for a sublime message, the impressionists were compelled to preoccupy themselves, in their struggle, with the culture values of their plastic history, so that instead of evoking a new way of experiencing life they were able only to make a transfer of values” (NEWMAN, 1992, p. 172).

sublime, a presença desse sentimento no movimento modernista, para Newman, se resumiria ao “esforço e energia para fugir do padrão, ao invés de realizar uma nova experiência”³⁰⁹. Sobre o sentimento sublime durante a criação, o artista argumenta que:

O esforço de Picasso pode ser sublime, mas não há dúvidas de que seu trabalho é uma preocupação com a questão de definir que é a natureza da beleza. Mesmo Mondrian, na sua tentativa de destruir a imagem renascentista por sua insistência no tema puro, só conseguiu elevar o plano branco e o ângulo reto para o reino da sublimidade, onde o sublime paradoxalmente torna-se um absoluto de sensações perfeitas. A geometria (perfeição) engoliu sua metafísica (sua exaltação)³¹⁰.

De acordo com Newman, o *sublime* não foi alcançado pelos pintores europeus devido à insistência em permanecerem na “realidade da sensação (o mundo objetivo, seja distorcido ou puro) e construir uma arte dentro do âmbito da plasticidade pura (o ideal grego de beleza...)³¹¹”. Ele ainda sustenta³¹² que, apesar do empenho constante para se libertarem do mundo natural, as pinturas dos artistas europeus “sempre tiveram por base o mundo material da sensualidade. Podem tê-lo transcendido, mas nunca foram capazes de trabalhar sem ele”³¹³.

A arte moderna europeia, representada no caso pelos impressionistas, ainda se refere, a julgar pelos textos do artista, ao comprazimento determinado pela vivificação das faculdades de

---

³⁰⁹ “effort and energy to escape the pattern rather than in the realization of a new experience” (*Ibidem*).

³¹⁰ “Picasso's effort may be sublime but there is no doubt that his work is a preoccupation with the question of what is the nature of beauty. Even Mondrian in his attempt to destroy the Renaissance picture by his insistence on pure subject matter, succeeded only in raising the white plane and the right angle into a realm of sublimity, where the sublime paradoxically becomes an absolute of perfect sensations. The geometry (perfection) swallowed up his metaphysics (his exaltation)” (NEWMAN, 1992, p. 172-173).

³¹¹ “reality of sensation (the objective world, whether distorted or pure) and to build an art within a framework of pure plasticity (the Greek ideal of beauty...)” (*Ibidem*, p. 173).

³¹² Ver *Em Resposta a Clement Greenberg*.

³¹³ NEWMAN, 1997, p.152.

conhecimento, para usar os termos kantianos. Assim, por mais que as pinceladas pretendam a distorção do *belo* perceptível na experiência cotidiana, ainda existe um referencial deste na natureza ou na realidade urbana. Não haveria, então, um conteúdo *sublime* evidenciado na pintura impressionista. Para tal, dever-se-ia negar por completo a *bela forma* em favor de uma imagem capaz de oferecer uma fruição enquanto arrebatamento espontâneo, cuja intensidade ultrapassaria a capacidade humana de apreensão, o que teria ocorrido no expressionismo abstrato.

Newman acredita que alguns pintores americanos teriam conseguido alcançar o *sublime* a partir da renúncia ao *belo* e, portanto, furtando-se das influências da cultura europeia. A imagem produzida é concebida, neste caso, como a “autoevidente da revelação, real e concreta, que pode ser compreendida por qualquer um que a olhe sem os óculos nostálgicos da história”³¹⁴. Assim, estão libertos “dos impedimentos da memória, da associação, da nostalgia, da lenda, do mito, ou do que quer que seja que esteve na base da pintura ocidental europeia”³¹⁵, pois as imagens criadas “são desprovidas dos adereços e muletas que evocam associações com imagens ultrapassadas, tanto sublimes quanto belas”³¹⁶. Newman destaca que, na criação da “arte sublime”, os artistas estão “reafirmando o desejo natural do homem pelo exaltado, por uma preocupação com a nossa relação com as emoções absolutas”³¹⁷.

A propósito do ato criativo referido ao expressionismo abstrato,

---

³¹⁴ “self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history” (NEWMAN, 1992, p. 173).

³¹⁵ “of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting” (*Ibidem*).

³¹⁶ “are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful” (*Ibidem*).

³¹⁷ “reasserting man’s natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions” (*Ibidem*).

Newman afirma, nesta direção, que

Os pintores americanos em questão criam uma realidade inteiramente diferente para chegar a imagens novas, insuspeitadas. Eles começam com o caos da pura fantasia e do sentimento, sem nada que tenha qualquer contrapartida física, visual ou matemática conhecida, e extraem desse caos de emoção imagens que dão realidade a esses intangíveis. Não há nenhum esforço para chegar ao fantástico através do real, ou ao abstrato através do real. Ao contrário, o esforço visa extrair do não real, do caos do êxtase, algo que evoque a memória da emoção de um momento experimentado de total realidade³¹⁸.

A partir de tal argumentação, supõe-se que o público informado sobre as obras de Newman almeja comprovar o potencial das telas em suscitar uma “nova maneira de sentir vida”, distinta da experiência cotidiana. Para tal, a presença diante das obras mostra-se indispensável, haja vista que a reprodução destas, em veículos de comunicação, está longe de abarcar o impulso de arrebatamento análogo ao sentimento do sublime.

Em suma, é evidente a pretensão de Newman em buscar a representação de um meio capaz de suscitar sentimentos distintos dos proporcionados, até então, pelas telas impressionistas, que o artista toma como índice da pintura europeia. Assim, as pinturas deveriam produzir um efeito correspondente ao sentimento do sublime, proporcionando, então, “uma nova maneira de sentir vida”. Nesse sentido, embora Newman não reconheça um programa artístico, ele ainda compartilha com o imaginário moderno essa crença nos poderes transformadores da arte.

As tonalidades cromáticas em *Concórdia* (1949), *Vir Heroicus Sublimis*, (1950-51) e *A voz* (1950), dentre outras, podem ter sido inspiradas na natureza. As nuances são ímpares e parecem mudar a tonalidade durante o percurso do olhar, ou seja, a cor não é a mesma

---

³¹⁸ NEWMAN, 1997, p.153.

em toda a tela. O verde de *Concórdia* poderia estar nas matas ou no coro dos répteis. O vermelho de *Vir Heroicus Sublimis*, em alguns pontos da tela, assemelha-se às folhagens no outono. O branco em *A voz*, por sua vez, remete à brancura da neve. Estaria, portanto, nas variações sutis de tonalidade do vermelho, do verde e do branco, evidenciando o engenho do artista, o potencial dessas telas em suscitar o prazer.

Concord, 1949, Oil and masking tape on canvas; 89 3/4 x 53 5/8 in. (228 x 136.2 cm)

Lyotard segue as indicações de Newman e utiliza as estéticas do *sublime* na sua crítica ao modernismo em geral e à recepção das obras do pintor. Em *O Inumano* (1988a), Lyotard sustenta que, ao se pensar as artes entre os fins dos séculos XVII e do XVIII, apostou-se na estética do *sublime* como forma de reflexão. Nesses termos, “o sublime é talvez o modo da sensibilidade artística que caracteriza a modernidade”³¹⁹. Mais especificamente em 1674, as publicações da *Arte poética* de Nicolas Boileau e da tradução feita pelo mesmo autor dos manuscritos *Do sublime*, atribuídos a Longino, são o apoio inicial às reflexões sobre as artes a partir dessa estética.

Na obra de Longino, o sentimento do sublime está associado à arte da retórica, à forma do discurso capaz de suscitar o *sublime*. Tais manuscritos datam supostamente do século III e são atribuídos a Dionísio de Halicarnasso ou a Cássio Longino, ou ainda a certo Dionísio Longino – não se tem certeza da autoria³²⁰. O discurso, que já traz a sublimidade na sua estratégia discursiva, volta-se para a essência do sublime ao investigar as articulações necessárias entre a natureza humana e a técnica, capazes de executar o “discurso notável”. O ensaio pretende elucidar o ato da criação poética por meio do questionamento das disposições inatas e do aprimoramento da técnica na formação do poeta. Há de se pensar, por conseguinte, em um equilíbrio adequado entre a natureza e a arte na produção do discurso. Para tanto, investiga-se até que ponto se podem estimular, por meio da educação, os dons inatos e quando, em um movimento contrário, faz-se necessária a imposição das regras e dos meios no

---

³¹⁹ “Le sublime est peut-être le mode de la sensibilité artistique qui caractérise la modernité”(LYOTARD, 1988a, p. 105).

³²⁰ Há dificuldades, como se sabe, quanto à determinação da autoria dos manuscritos atribuídos a Longino e, conseqüentemente, do período no qual viveu o filósofo. Além de Longino, o texto apresenta também Dionísio. “Dionísio Longino não é um nome impossível. Mas a disjunção suscita a imaginação dos filólogos, que evocam então dois autores possíveis, Dionísio (de Halicarnasso), que escrevia no século de Augusto, ou Cássio Longino, o sábio amigo de Plotino, nascido no começo do século III” (PIGEAUD, 1996, p.113). Para maiores detalhes, ver LONGINO. *Do sublime*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.113-114.

procedimento da criação. Nesse processo, há considerações sobre a educação para o *sublime*, o qual, ao mesmo tempo em que assume uma função reguladora, serve como estímulo para os traços inatos.

Sobre os procedimentos para a criação do *discurso sublime*, os argumentos de Longino propõem um método inerente à *ordenação* da natureza, no sentido de sustentar que esta não estaria entregue ao acaso. Nesses termos, é como se a natureza apresentasse o método e se apresentasse, então, como o primeiro modelo anunciado dos meios da criação. Entretanto, caberia ao método exterior, determinado pela ciência e pela prática, a imposição dos contornos da forma sublime, pois

A grandeza, abandonada a si mesma, sem ciência, privada de apoio e de lastro, corre os piores perigos, entregando-se ao único impulso e a uma ignorante audácia; pois, se frequentemente precisa de agulhão, precisa também de freio³²¹.

Dito isso, as semelhanças com o *gênio kantiano* são inegáveis, embora se trate, neste último, da criação relacionada à *bela arte*, pois Kant não apresenta a arte enquanto *sublime*. De todo modo, a definição do *gênio* se dá na relação necessária entre a natureza humana e a técnica, sendo que esta deve, em certa medida, domar os dons inatos do artista. Nas palavras do próprio autor, “gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte”³²². Contudo, o artista “pode somente fornecer uma *matéria* rica para produtos de arte bela; a elaboração da mesma e a *forma* requerem um talento moldado pela escola [...]”³²³.

Para a realização da obra dita *sublime*, deve-se, primordialmente, não temer o risco. “O sublime exige força e mesmo violência, juventude, agilidade. Jamais a ideia da criação esteve tão

---

³²¹ LONGINO, 1996, p.45.

³²² KANT, 1790/2005, 182, p. 153.

³²³ *Idem*, 186, p. 156.

próxima da flexibilidade, da descontração, da vitalidade e da juventude”³²⁴. Neste caso, a descrição volta-se para a criação das formas da linguagem na literatura, prosa ou poesia, conforme apresentada por Longino, mas poderia se referir, sem a ameaça do anacronismo, aos artistas que compuseram o movimento do expressionismo abstrato. Não se pode negar que eles eram dotados de uma *bravura* flexível, de certa *coragem* descontraída, além de serem orientados por um *vigor* jovial nas suas criações.

Apesar das influências da escrita automática surrealista, do expressionismo russo e alemão, entre outras, há de se considerar a ousadia e coragem nas críticas dirigidas à tradição europeia pictórica em busca de imagens que propusessem “uma nova maneira de sentir a vida”, como argumenta Newman. Logo, o perfil traçado por Longino, do sujeito capaz da produção do *discurso sublime*, ajusta-se ao imaginário destes artistas modernos.

Nesse sentido, são dignas de nota as resistências a tais obras, pois, em um primeiro momento,

A comunidade social não se reconhece nelas, ela as ignora, rejeita-as como incompreensíveis, em seguida, aceita que a vanguarda intelectual as conserve em museus como vestígios de tentativas que testemunham o poder do espírito e sua privação³²⁵.

Este fator indicia, no mínimo, a coragem daqueles que enfrentaram tamanha resistência por parte da crítica de arte e do público em geral. Em meio à conturbada recepção do expressionismo abstrato³²⁶, o que garantiria a relevância dessa *escola* para o seu

---

³²⁴ PIGEAUD, 1996, p. 10.

³²⁵ “La communauté sociale ne se reconnaît pas dans les oeuvres, elle les ignore, elle les rejette comme incompréhensibles, puis elle accepte que l'avant-garde intellectuelle les conserve dans les musées comme des traces de tentatives qui portent témoignage de la puissance de l'esprit et de son dénuement” (LYOTARD, 1988a, p.112).

³²⁶ Embora o expressionismo abstrato representasse para o mundo *uma América moderna e liberal*, ele enfrentava no seu país de origem uma oposição

tempo seria o fato de Paris curvar-se frente a essa arte genuinamente americana. Sobre a recepção desse movimento no exterior, Greenberg, em *Pintura 'à Americana'* (1955), afirma:

O expressionismo abstrato é o primeiro fenômeno na arte americana a suscitar um protesto constante, e o primeiro a ser deplorado sério e frequentemente no exterior. Mas é também o primeiro em toda a sua extensão a conquistar a atenção séria, depois o respeito, e finalmente a emulação de um setor considerável da vanguarda parisiense, que admira no expressionismo abstrato precisamente o que o faz ser tão deplorado em outras partes³²⁷.

Vejamos agora outros aspectos da estética de Longino a serem considerados na crítica de Lyotard à arte moderna. Na elaboração de um discurso dito *sublime*, que agradaria necessariamente a todos, há de se considerar, de acordo com Longino, a “aptidão à palavra” como se ela fosse inerente à disposição do sujeito. O poeta deveria também nutrir-se de “pensamentos elevados”, pois “nenhuma coisa cujo desprezar tenha grandeza é grande, como riquezas, honras, distinções, tiranias [...]”³²⁸. A “paixão violenta e criadora do entusiasmo” seria também um traço inato, com o qual o poeta deveria contar. Os traços constitutivos relacionados à técnica estariam na competência da elaboração das figuras de pensamento e de palavras, cujo constructo deveria se orientar por escolhas dotadas de nobreza. Há de se pensar, portanto, em uma “composição digna e elevada” para a determinação da sublimidade poética³²⁹.

---

conservadora nacionalista, que associava essa *escola* à ameaça comunista. Dentre os seus opositores, destacavam-se, por exemplo, membros do Partido Republicano que, no Congresso, discutiam a potência transgressora e subversiva desse movimento artístico e dos demais movimentos europeus que chegavam aos Estados Unidos. C.f. HESS, 2011, p.17-18.

³²⁷ GREENBERG, 1997, p. 76.

³²⁸ LONGINO, 1996, p.51.

³²⁹ C.f. *Ibidem*, p.52.

Conforme Lyotard, na estética apresentada por Longino, existem indícios de uma ruptura com o modelo clássico da *technè*³³⁰, haja vista seu questionamento às possibilidades de se ensinar a técnica capaz de erigir o *discurso sublime*:

A perfeição exigível no domínio da *technè* não é, necessariamente, uma qualidade do sentimento sublime. Longino chega mesmo a dar, como exemplo do efeito sublime, transtornos na sintaxe considerada natural e razoável³³¹.

Além do mais, em parte, cabe à natureza do sujeito a responsabilidade pela criação da obra. Não bastaria, portanto, escolher de forma arbitrária ser um artista e se aprimorar nas técnicas de produções literárias para a produção do discurso capaz de incitar o sentimento do sublime.

Assim, por meio da estética do sublime apresentada por Longino, começaria a ruir a imposição da academia, das escolas e estúdios dos artistas de certos modelos ideais que regulariam a produção. Do mesmo modo, supõe-se que o *sublime* desregraria o padrão do gosto até então aceito e estabelecido segundo a “tradição de um prazer partilhado”. O público mais bem-informado, presente nos salões, teatros e concertos, já não se interessaria pela partilha de tal gosto, à medida que são surpreendidos pelo choque, admiração, e mesmo pela indiferença, provocados por certa pintura moderna³³².

---

³³⁰ No tocante à técnica relacionada à produção da “arte sublime”, vale lembrar as colocações de Newman sobre os traços perceptíveis de sublimidade nos “esforços” de Picasso na execução das obras, muito embora o *sublime* não tenha sido alcançado na figuração em si. Haverá também um acordo entre Newman e Longino no que se refere à impossibilidade de se ensinar a técnica capaz de determinar o “estilo sublime” na obra. Como se sabe, Newman negará a existência de um programa a ser seguido pelos expressionistas abstratos.

³³¹ “La perfection exigible dans le domaine de la *technè* n'est pas nécessairement une qualité en matière de sentiment sublime. Longin va même jusqu'à donner en exemple d'effet sublime des bouleversements dans la syntaxe réputée naturelle et raisonnable” (LYOTARD, 1988a, p.107).

³³² C.f. *Ibidem*, p.108.

Lyotard também menciona o “silêncio puro e simples” do orador, a fim de utilizá-lo enquanto imagem do “indeterminado”: “Eu gostaria que imaginássemos esse silêncio como uma figura. Admito, no entanto, que é a mais indeterminada dentre elas”³³³. As considerações sobre o silêncio capaz de suscitar o *sublime* provêm da assertiva proposta por Longino: “o sublime é o eco da grandeza da alma”³³⁴. A alma, então, mesmo emudecida, deixa transparecer sua grandeza. Nesse sentido, o *sublime* não é enunciado por meio de palavras, mas, ainda assim, haverá algo de indeterminado para se sentir.

Essa admiração bruta é o encontro com o pensamento nu, o pensamento em si mesmo, o grande pensamento. Pode-se ouvi-lo, de alguma forma, ressoar no silêncio. Ele tem força suficiente para se fazer ouvir sem voz, por sua própria grandeza³³⁵.

O exemplo mencionado por Longino é o silêncio de Ajax, ao se negar a responder a Ulisses em *Nékyia*. Embora não mencionado por Lyotard, Friedrich Schiller, em seus escritos acerca *Do sublime (para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas)*, afirma que o silêncio profundo, um grande vazio ou ainda um clarão súbito na escuridão também estão associados à capacidade de suscitar o sentimento do temor, logo, o sentimento sublime. Ao referir-se ao culto das consagrações dos mistérios dos antigos, o filósofo argumenta que “um silêncio profundo fornece à faculdade da imaginação um espaço livre de jogo e tensiona a expectativa de algo temível que está por vir”³³⁶. Tais cultos utilizariam o silêncio como recurso, a fim de causar uma impressão solene e temível ao público.

O silêncio capaz de suscitar o sentimento do sublime é associado por Lyotard à imagem do “indeterminado”, que, por sua

---

³³³ “je veux bien qu'on tienne ce silence pour une figure encore. On m'accordera cependant qu'elle est la plus indéterminée d'entre elles” (LYOTARD, 1988a, p.106).

³³⁴ LONGINO, 1996, p.54.

³³⁵ PIGEAUD, 1996, p.19.

³³⁶ SCHILLER, 2011, p.44.

vez, será “o desafio das artes nos séculos XIX e XX³³⁷”. O sentimento contraditório do sublime anunciaria, portanto, essa *indeterminação*. Segundo a concepção do filósofo, por meio da presença do “indeterminado” na produção, verifica-se a busca pelos elementos “originários” da pintura. Nessa direção, com Manet e Cézanne, já se tem indicada uma subversão às “regras que determinam, desde o Quatrocento, a representação das figuras no espaço e a disposição das cores e valores”³³⁸. Além do mais, a própria correspondência de Cézanne indicaria, segundo Lyotard, que a sua obra se refere à “resposta para a pergunta: o que é um quadro?”³³⁹. Neste sentido, o pintor não estaria buscando aprimorar um “estilo” e tampouco expor “histórias” e “temas” na sua pintura. Haveria, no entanto, o propósito de “inscrever no suporte, apenas as ‘sensações coloridas’, ‘as pequenas sensações coloridas’, as quais constituem, por si só, na hipótese de Cézanne, toda a experiência pictural de um objeto, frutas, montanha, [...]”³⁴⁰. De acordo com Lyotard, a “dúvida” sobre os elementos “originários” da pintura permaneceria no imaginário das vanguardas. Nas palavras do filósofo,

A tarefa de testemunhar o indeterminado aniquila, pouco a pouco, as barreiras que se opõem à onda de questões dos escritos dos teóricos e dos manifestos dos próprios pintores. Uma definição formalista do objeto pictórico, como aquela proposta por Clement Greenberg, em 1961, quando confrontada à abstração ‘pós-plástica’ americana, é rapidamente contornada pela corrente minimalista. Deve ao menos haver uma moldura (para que a tela seja esticada)? Não. Cores? O quadrado preto sobre branco de Maliévitch já havia respondido a questão em 1915. Um objeto é necessário? A *body art* e o *happening* pretendem provar que não. Um lugar, pelo menos, para expor, como poderia sugerir pela ‘fonte’ de Duchamp? A obra de Daniel Buren testemunhou que mesmo isso está

---

³³⁷ “l'enjeu des arts au XIX et au XX siècle” (LYOTARD, 1998a, p.113).

³³⁸ “règles qui déterminent depuis le quattrocento la representation des figures dans l'espace et la disposition des couleurs et des valeurs” (*Ibidem*).

³³⁹ “de réponse à la question: qu'est-ce qu'un tableau?” (*Ibidem*).

³⁴⁰ “Son travail a pour enjeu de n'inscrire sur le support que les 'sensations colorantes' les 'petites sensations', qui constituent, à elles seules dans l'hypothèse de Cézanne, toute l'existence picturale d'un objet, fruits, montagne” (*Ibidem*).

sujeito a dúvidas³⁴¹.

Ao se manter em um constante questionamento acerca “dos constituintes que poderíamos julgar ‘elementares’ ou ‘originários’ da arte de pintar”³⁴², a arte de vanguarda distancia-se de uma possível identificação com o público, como se dava anteriormente mediante o ajuizamento das *belas obras*. Os artistas e escritores que se dispõem a colocar em dúvida as artes plásticas e narrativas acabam ficando sem credibilidade junto aos amadores, apreensivos com a realidade e a identidade que as obras poderiam abarcar. Desse modo, a recepção destas fica comprometida, no sentido de haver pouca audiência.

A partir da argumentação apresentada, verifica-se a relevância da imagem do “indeterminado” na crítica de Lyotard sobre a vanguarda. O “indeterminado” estaria, então, no questionamento constante proposto pelas obras dos elementos originários da pintura. Outro aspecto, considerado por Lyotard, foi a cumplicidade entre o capital e a vanguarda, haja vista que “a força do ceticismo e até mesmo a destruição desencadeada pelo capitalismo [...], de algum modo, encoraja os artistas na recusa de confiar nas regras estabelecidas e na vontade de experimentar formas de expressão, estilos, materiais sempre novos”³⁴³. Assim, a economia capitalista apresentaria algo de *sublime*, justamente por ser regulamentada pela ideia da riqueza ou da potência infinita. Em meio às imposições

---

³⁴¹ “La tâche d'avoir à témoigner de l'indéterminé emporte l'un après l'autre les barrages opposés à la vague des interrogations par les écrits des théoriciens et les manifestes des peintres eux-mêmes. Une définition formaliste de l'objet pictural comme celle que propose Clement Greenberg, en 1961, alors qu'il est confronté l'abstraction 'post-plastique' américaine, est bientôt contournée par le courant minimaliste. Faut-il au moins un châssis (pour que la toile soit tendue)? Non. Des couleurs? Le carré noir sur blanc de Malévitch avait déjà répondu à la question en 1915. Un objet est-il nécessaire? Le body art e le happening entendent prouver que non. Un lieu, du moins, pour exposer, comme pouvait le suggérer la 'fontaine' de Duchamp? L'œuvre de Daniel Buren témoigne que cela même est sujet à doute” (LYOTARD, 1988a, p.114).

³⁴² “les constituants qu'on pouvait croire ‘élémentaires’ ou ‘originaires’ de l'art de peindre (*Ibidem*).

³⁴³ *Ibidem*, p.116.

capitalistas, a experiência humana tornar-se-ia refém da rentabilidade, da busca pela satisfação das necessidades, ou ainda, do anseio contínuo de autoafirmação mediado pela ideia de “sucesso”. Nesta direção, é interessante observar os vínculos estreitos entre o expressionismo abstrato, que buscava a desmesura na pintura, e a estratégia do Departamento de Estado norte-americano, que contribuiu para difundi-la além do território norte-americano, em busca de um cartão postal de exportação de uma “pátria livre”.

***

Em *O pós-moderno explicado às crianças* (1988b), Lyotard afirma categoricamente que “é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra o seu impulso e a lógica das vanguardas, seus axiomas”³⁴⁴. Essa passagem remete à caracterização de Newman do *sublime*, enquanto impulso da execução das obras na modernidade artística. Conforme mencionado na seção anterior, Newman sustenta que a figuração do *sublime* não foi alcançada pelos pintores europeus, embora traços de tal sentimento fossem reconhecíveis no esforço em fugir do padrão determinado pela “beleza renascentista”³⁴⁵. Há aqui, portanto, um acordo entre o filósofo e o artista.

Em *O Inumano*, Lyotard argumenta que, no alvorecer do romantismo, os conceitos em torno da estética do sublime possibilitaram inúmeras experimentações no meio artístico. Entretanto, sua intenção não é supor uma influência do ponto de vista empírico; ou seja, ele não pretende, evidentemente, sustentar

---

³⁴⁴ “c’est dans l’esthétique du sublime que l’art moderne (y compris la littérature) trouve son ressort, et la logique des avant-gardes ses axiomes (LYOTARD, 1988b, p. 24).

³⁴⁵ C.f. NEWMAN, 1992, p. 172-173.

que Manet, Cézanne ou Picasso tenham lido Longino, Burke, ou Kant, pois se trataria antes de “um desvio irreversível no destino das obras, que afeta todas as valências da condição artística” ³⁴⁶; ou, em outros termos, de uma lógica interna à forma artística. A exceção dar-se-ia com relação a Newman que, segundo Lyotard, leu Burke. Entretanto, conforme já dissemos, ele não teria somente lido Burke, mas também, a julgar por suas críticas em *O Sublime é agora*, as estéticas de Longino, Kant e Hegel. De todo modo, Lyotard privilegiou Burke em sua interpretação das obras do artista, como se verá adiante.

A indagação ou a perplexidade de não se ter o que dizer diante das obras de Newman indicia, para Lyotard, que a sua pintura produz um efeito do sentimento do sublime³⁴⁷. E, em se tratando de tal sentimento, o autor evoca ainda os preceitos da estética do sublime inaugurada no fim do século XVII por Boileau, como nos mostra Lyotard:

A obra de Newman pertence à estética do sublime que Boileau introduziu com sua tradução de Longino, a qual se desenvolveu lentamente na Europa, desde o fim do século XVII, da qual Kant e Burke foram os analistas mais escrupulosos e que o idealismo alemão, o de Fichte e de Hegel principalmente, incluiu, e assim ignorou o princípio de que a totalidade do pensamento e da realidade é um sistema. Newman tinha lido Burke. Julgava-o demasiado ‘surrealista’ (num ‘Monólogo’ intitulado: *The Sublime is now*). No entanto, Burke, à sua maneira, põe o dedo sobre o ponto essencial para o projeto newmaniano³⁴⁸.

---

³⁴⁶ “Il s'agit plutôt d'une déviation irréversible dans la destination des oeuvres, qui affecte toutes les valences de la condition artistique” (LYOTARD, 1988a, p.112).

³⁴⁷ C.f. *Ibidem*, p.91.

³⁴⁸ L'oeuvre de Newman appartient à l'esthétique du sublime que Boileau a introduite par sa traduction de Longin, qui s'est lentement élaborée en Europe depuis la fin du XVII siècle, dont Kant e Burke ont été les analystes les plus scrupuleux et que l'idéalisme allemand, celui de Fichte et celui de Hegel notamment, a inclus et par là même méconnu dans le principe que le tout de la pensée et de la réalité fait un système. Newman avait lu Burke. Il le jugeait trop ‘surréaliste’ (dans un ‘Monologue’ intitulé: *The Sublime is Now*). Pourtant, Burke met à sa manière le doigt sur un point essentiel au projet newmanien (LYOTARD, 1988a, p. 95).

De acordo com Burke³⁴⁹, o espírito tocado pelo *sublime* “sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção”³⁵⁰. Esse sentimento, “longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível”³⁵¹. Dessa forma, é capaz de nos inundar, de transpor a capacidade humana de apreensão, o que propiciaria o choque, o temor, o terror e o prazer.

Segundo a concepção burkeana, o sublime na natureza estaria no que causasse medo, o que poderia ser, em grandes proporções, como o oceano, ou não. “Existem muitos animais que, não sendo de grande porte, são contudo capazes de suscitar ideias do sublime, porque são vistos como objetos de terror, por exemplo, serpentes e animais venenosos [...]”³⁵². O sujeito aterrorizado não se encontraria apto para o raciocínio, tampouco para a ação. Em sendo assim, ao vivenciar seus limites humanos, ao perceber tamanha fragilidade, insurge no homem a admiração e o respeito à *grandeza* e ao *poderio* da natureza. Nesse sentido, é digno de nota que o significado do termo assombro ainda hoje está relacionado com admiração. Contudo, os sentimentos morais de deleite ocorrem somente se o sujeito não sofre uma real ameaça de morte.

Ao pretender relacionar a descrição do sentimento do sublime burkeano diante da natureza com a recepção das obras modernas, há de se considerar a possibilidade de um tipo de “prazer negativo”, terminologia utilizada tanto por Burke quanto por Kant. Nesses termos, o homem, mesmo tendo sentido ultrapassado o limite da sua capacidade de apreensão, poderia dispor-se de certo comprazimento;

---

³⁴⁹ Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757/1993).

³⁵⁰ BURKE, 1993, p.65.

³⁵¹ *Ibidem*.

³⁵² *Ibidem*, p.66.

quer dizer, o sujeito, mesmo se sentindo menor, subjugado diante do *poderio* das cores e das grandes extensões das telas, desfrutaria o conforto de certo prazer.

As cores cujas tonalidades tendem para o “triste”, “escuro”, “fosco” e “sombrio” suscitam para Burke o sentimento do sublime. Nesse sentido, “o céu nublado é mais imponente do que o azul; e a noite, mais sublime e solene do que o dia” ³⁵³. Ao se referir especificamente aos “materiais” e “ornamentos” que deveriam compor um *edifício sublime*, o filósofo determina o preto, o marrom, o vermelho escuro como as cores apropriadas para tal. Em sentido contrário, o branco, o verde, o amarelo, o azul, o vermelho pálido e o violeta não seriam adequados para erigir “imagens majestosas”, na medida em que apresentariam, como efeito, suavidade e alegria.

---

³⁵³ BURKE, 1993, p.88.

Dionysius, 1949, oil on canvas, overall: 170.2 x 124.5 cm (67 x 49 in.)
National Gallery of Art.

Quanto às cores, Newman, no entanto, contraria a argumentação de Burke, o que é perceptível nas obras *Pintura Amarela* (1949), *Dionísio* (1949), *Cathedra* (1951), *Onement VI* (1953), *O momento I* (1962), *Luz de Anna* (1968), *Quem tem medo do vermelho, amarelo e azul I* (1966), *III* (1966-67), *II* (1967), *IV* (1969-1970), entre outras. Elas pretendem suscitar a *sublimidade* por meio da leveza das tonalidades luminosas do amarelo, verde, azul, vermelho, além do branco, pura luz. Por outro lado, verifica-se

também algo de sombrio e fosco em *Fim do Silêncio* (1949), *Onement V* (1952), *Errante* (1953), *Adequado* (1949).

Para Burke, as impressões suscitadas no sujeito por meio da natureza e da pintura originam-se de uma mesma relação entre o espírito e o corpo. No entanto, na pintura, o deleite apareceria também associado ao prazer na imitação³⁵⁴. Segundo o filósofo, a pintura estaria, então, restrita às formas figurativas e apresentaria certa limitação quando comparada à linguagem escrita. A eloquência e a poesia, na medida em que comportam infindas combinações de palavras e frases, teriam o potencial de conduzir o pensamento a associações infinitas. “Com uma simples expressão, como ‘o Anjo do Senhor’, segundo Burke, o poeta abre ao pensamento um infinito de associações; nenhuma imagem pintada pode igualar este tesouro”³⁵⁵. Dessa forma, a literatura propiciaria tanto o efeito do *sublime* quanto o do *belo* e poderia, inclusive, ultrapassar a pintura e a natureza no tocante à potência para suscitar tais sentimentos.

Quanto às possibilidades de o sujeito ser tocado profundamente pelo verbo, há também considerações acerca da partilha das paixões na humanidade. Assim, as palavras escolhidas para o anúncio das circunstâncias dessas paixões revelariam o conteúdo específico, aliado à opinião e aos sentimentos de quem fala. Desse modo, tem-se um acréscimo do pensamento humano ao fato ocorrido. Além do mais, por meio da palavra, verifica-se o acesso a algo que não precisa ser necessariamente experimentado, como fome e morte, e as ideias abstratas, como Deus, anjos, demônios³⁵⁶. Nisso residiriam as vantagens da eloquência e da poesia em relação à pintura figurativa.

---

³⁵⁴ C.f. BURKE, 1993, p.169.

³⁵⁵ “Avec une simple expression comme “l'Ange du Seigneur”, écrit-il, le poète ouvre à la pensée un infini d'associations; aucune image peinte ne peut égaler ce trésor [...] (LYOTARD, 1988a, p.95-96).

³⁵⁶ C.f. BURKE, 1993, p.178-179.

A limitação da pintura à figuração, conforme apresentada por Burke, obviamente, não é acatada por Newman. Lyotard, inclusive, aponta para o fato de Newman considerar Burke “demasiado surrealista”³⁵⁷. As objeções de Newman dirigidas ao surrealismo e, por extensão, a Burke dizem respeito ao fato de tais pinturas permanecerem no âmbito dos elementos figurativos “reconhecíveis” na realidade, ainda que essas pinturas visassem causar impressões vertiginosas, semelhantes às dos sonhos³⁵⁸. Lyotard ainda observa que Newman concebe o surrealismo como “demasiado tributário de uma abordagem pré-romântica ou romântica do indeterminado”³⁵⁹. No entanto, prossegue o filósofo, embora o pintor pretenda se distanciar da “eloquência da arte romântica, [...] ele não rejeita a tarefa fundamental, que é fazer com que a expressão pictórica, ou outra, seja a testemunha do inexprimível”³⁶⁰. O que não é exprimível refere-se, nos termos do autor, à “ocorrência” da obra: “na determinação da arte pictural, o indeterminado, o que chega é a cor, o quadro. A cor, o quadro, enquanto ocorrência, acontecimento, não é exprimível, e é isso que tem que testemunhar”³⁶¹.

Para Lyotard, caracterizar a pintura mediante sua “ocorrência” significa compreendê-la segundo o “tempo” experimentado diante da obra pelo observador. Há nisso uma concordância com os argumentos apresentados pelo próprio Newman nos escritos nomeados *Ohio*, 1949. Nesses, o artista já se referia à “sensação do tempo”

---

³⁵⁷ Conforme já expusemos, as considerações de Newman sobre Burke encontram-se em *O Sublime é agora* (1992, p.171).

³⁵⁸ C.f. LYOTARD, 1988a p.96.

³⁵⁹ “trop tributaire d'une approche préromantique ou romantique de l'indéterminé” (*Ibidem*, 104).

³⁶⁰ “l'éloquence de l'art romantique, [...] il n'en rejette pas la tâche fondamentale, qui est que l'expression picturale ou autre soit le témoin de l'inexprimable” (*Ibidem*).

³⁶¹ “Dans la détermination de l'art pictural, l'indéterminé, le Il arrive, c'est la couleur, le tableau. La couleur, le tableau, en tant qu'occurrence, événement, n'est pas exprimable, et c'est cela don't il a à témoigner (*Ibidem*, p.105).

experimentada diante do Monte Maiamisburg ³⁶², da Antiga Fortaleza ³⁶³ e das Terraplanagens de Newark ³⁶⁴. "Ao perceber a "natureza autoevidente do ato artístico, de extrema simplicidade" nos monumentos erigidos pelos índios, ele afirmou estar diante das "maiores obras de arte do continente americano". Nesse contexto, Newman priorizou a sensação do "tempo" em detrimento à do espaço, melhor dizendo, para o artista, somente o primeiro pode ser sentido de "modo privado", visto que o espaço deve ser considerado uma propriedade comum a todos.

Somente o tempo é pessoal, uma experiência privada. Isso é o que o torna tão pessoal, tão importante. Cada pessoa deve senti-lo por si mesma. Espaço é o fato determinado da arte, mas irrelevante para qualquer sentimento, exceto na medida em que envolve o mundo exterior. É por isso que todos os críticos insistem no espaço, como se toda a arte moderna fosse um exercício ou ritual do mesmo? [...] Insisto nas minhas experiências de sensações no tempo – não no *sentido* do tempo, mas na *sensação* física do tempo³⁶⁵.

Dito isso, distinguir as obras de Newman mediante a "ocorrência" das mesmas dialoga com a concepção de "tempo" descrita pelo próprio artista. Destaque-se que Newman menciona a necessidade de se estar presente *no local* para experimentar o que os monumentos são capazes de incitar. "Não há temas – nada que possa ser mostrado em um museu ou até mesmo fotografado; [é] uma obra de arte que não pode sequer ser vista, por isso é algo que deve ser experimentado lá no lugar"³⁶⁶. Para a "ocorrência" dessas obras tem-

---

³⁶² Para maiores detalhes ver:

http://www.miamisburg.org/miamisburg_mound_park.htm.

³⁶³ Para maiores detalhes ver: <http://www.fortancient.org/>.

³⁶⁴ Para maiores detalhes ver:

<http://www.ohiohistory.org/museums-and-historic-sites/museum--historic-sites-by-name/newark-earthworks>.

³⁶⁵ "Only time is personal, a private experience. That's what makes it so personal, so important. Each person must feel it for himself. Space is the given fact of art but irrelevant to any feeling except insofar as it involves the outside world. Is this why all the critics insists on [space], as if all modern art were an exercise and ritual of it? [...] I insist on my experiences of sensations in time – not the *sense* of time but the physical *sensation* of time" (NEWMAN, 1992, p.175).

³⁶⁶ "There are no subjects – nothing that can be shown in a museum or even

se, portanto, que experimentar, frente a elas, “o tempo” particular a cada um.

Nessa direção, Lyotard concebe a fruição das obras de Newman a partir dessa experiência privada do tempo vivenciada diante delas. No entanto, não se deve esperar que algo seja desvelado ou narrado, até porque a apreciação se dá de forma imediata a partir da imagem. Do mesmo modo, não há nada a refletir sobre o que se vê, visto que não há na figuração pictórica o propósito de incitar pensamentos e reflexões. Logo, não há a presença do autor com o intuito de emitir uma mensagem, que não a da imagem evidenciada na tela, a ser recebida pelo público, o destinatário. De modo que para Lyotard,

O espaço newmaniano não é mais triádico, no sentido de que seria instanciado em um destinador, um destinatário e um referente. A mensagem não “fala” de nada, não emana de ninguém. Não é Newman quem “fala”, quem faz ver, por meio da pintura. A mensagem (o quadro) é o mensageiro, ele “diz”: *aquí estou*, ou seja: *sou teu...*³⁶⁷.

A analogia de Lyotard na crítica à proposta pictórica de Newman refere-se à imagem de um anjo. Por meio dela, deve-se compreender que não há o anúncio, ou enunciação, de algo além da imagem exibida nas telas. “Tudo está lá, dimensões, cores, traços, sem alusão. Ao ponto de ser um problema para o comentador. O que dizer que não seja dado? A descrição é fácil, mas monótona como uma paráfrase”³⁶⁸.

No caso, os sentimentos são suscitados por meio do

---

photographed; [it is] a work of art that cannot even be seen, so it is something that must be experienced there on the spot” (NEWMAN, 1992, p.174).

³⁶⁷ “L'espace newmanien n'est plus triadique, au sens où il serait instancié sur un destinataire, un destinataire, et un référent. Le message ne "parle" de rien, il n'émane de personne. Ce n'est pas Newman qui "parle", qui fait voir, par le moyen de la peinture. Le message (le tableau) est le messenger, il "dit": Me voici, c'est-à-dire: Je suis à toi [...]” (*Ibidem*, p.92).

³⁶⁸ “Tout est là, dimensions, couleurs, traits, sans allusion. Au point qu'elle est un problème pour le commentateur. Que dire, qui ne soit donné? La description est aisée, mais plate comme une paraphrase” (LYOTARD, 1988a, p.91).

“consumo”, ou seja, da fruição imediata da imagem. Entretanto, existe outra especificidade a ser observada, haja vista que, para Lyotard, a “ocorrência” da obra não está para o “consumo”, mas sim o sentido para o qual aponta. Nesses termos, a recepção das obras de Newman tem o sentido determinado pela “ocorrência”, quer dizer, a recepção refere-se ao sentir o sentido para o qual aponta aquele instante que se dá no espaço criado entre a imagem e o sujeito apto para o juízo. Assim, torna-se possível, por intermédio da pintura, uma experiência análoga à da estética do sublime.

Conforme Lyotard, Newman pretende evocar, por meio da imagem, “o tempo do evento em que a ‘cena’ lendária ou histórica aconteceu, a apresentação pictórica do objeto em si”³⁶⁹, como se verifica na série *O caminho da cruz*³⁷⁰ 1-14 (1958-1966), exposta no Guggenheim, em 1966. Trata-se de 14 telas que se referem aos 14 momentos vividos por Jesus na *Via Crucis*³⁷¹. No catálogo da exposição, Newman comenta o *Lemma Sabachthani*, a saber, “o grito de desespero que Jesus crucificado lança a Deus: por que me abandonaste?”³⁷². Ele ainda acrescenta que “esta pergunta sem resposta acompanha-nos há muito tempo – desde Jesus – desde Abraão – desde Adão – é a pergunta original”³⁷³.

O Messias, “portador do significado”, apto para responder essa pergunta, ainda estava sendo esperado pelos judeus. E seria o

---

³⁶⁹ “le temps événementiel où la <scène> légendaire ou historique avait lieu, sur la présentation de l’objet pictural lui-même” (LYOTARD, 1988a, p.96).

³⁷⁰ *The stations of the cross*.

³⁷¹ Em 1731, o Papa Clement XII determina que o caminho percorrido por Jesus tenha 14 momentos distintos: a sua condenação à morte; Jesus carregando a cruz; a primeira queda; o encontro com Maria; Simão carregando a cruz a mando dos soldados romanos; Verônica enxugando-lhe o rosto, a segunda queda; Jesus consolando as mulheres de Jerusalém; a terceira queda; Jesus sendo despido; a crucificação; a morte; Jesus sendo retirado da cruz e o sepultamento.

³⁷² “le cri de détresse que Jésus crucifié pousse vers Dieu: pourquoi m’as-tu abandonné?” (LYOTARD, 1988a, p.98).

³⁷³ “This question that has no answer has been with us so long – since Jesus – since Abraham –since Adam – the original question (NEWMAN, 1992, p. 188).

artista, que, ao seu modo, respondê-la-ia em obras como *Be I* (Segunda Versão) de 1970 e *Be II* (1961-1964):

Percebe-se que não se trata de modo algum, com este *Ser*, da ressurreição na acepção do mistério cristão, mas da recorrência de uma prescrição emanada do silêncio ou do vazio e que perpetua a paixão ao reiterá-la pelo seu início³⁷⁴.

No tocante ao envolvimento de Newman com o judaísmo, são dignas de nota as considerações da sua esposa Annalee Newman, após a sua morte, em resposta ao artigo *O caminho da cruz de Newman: Lema Sabachthani, uma tomada judaica* de Matthew Baigell. Ela afirma que não há uma relação do trabalho de Newman com os ensinamentos da Cabala, pois o artista se norteava pelos próprios sentimentos e *insights*. O escritor mencionado havia, portanto, se equivocado ao pretender esta relação sustentada também por Thomas Hess, em 1971. Segundo Annalee, a única relação entre Newman e a Cabala estaria no fato de que o artista utilizaria a linguagem cabalística em vários títulos de suas obras, visto que esta lhe parecia poética e fantasiosa.

Vale lembrar que não há nada nos quadros para ser interpretado, ou seja, Newman não propõe com essas imagens que algo seja decifrado. As pretensões são as de trazer à tona o “tempo” no qual se dá a “ocorrência” da obra. Na “ocorrência” desse “tempo”, ou melhor, “ao sentir o sentido” para o qual aponta a “ocorrência”, experimenta-se “uma nova maneira de sentir a vida”³⁷⁵.

O conceito burkeano mobilizado por Lyotard para a compreensão das obras de Newman se refere à “privação”, o que provocaria o “terror” da ausência da “ocorrência”. Os exemplos

---

³⁷⁴ “On comprend qu'il ne s'agit nullement, avec ce *Sois*, de la résurrection au sens du mystère chrétien, mais de la récurrence d'une prescription émanant du silence ou du vide, et qui perpétue la passion en la réitérant par son debut” (LYOTARD, 1988a, p.98).

³⁷⁵ NEWMAN, 1992, p. 172.

apontados pelo filósofo francês são, entre outros, o terror das trevas, relacionado à privação da luz; o terror da solidão, que ocorreria por meio da privação do outro e a privação da vida, que suscitaria o terror da morte. Assim, o assustadoramente doloroso é o fato de nada ocorrer. A determinação do sentimento sublime ocorre, então, diante de um objeto cuja *grandeza* ou *poder* ameaçam privar a alma da “ocorrência” de algo. Contudo, quando essa ameaça é afastada ou retida, o sujeito pode desfrutar de certo alívio³⁷⁶.

Lyotard exemplifica esse tipo de recepção com a tela *Quem tem medo do Vermelho, Amarelo e Azul?* (1966-1967). Essa pintura apresentaria, como ponto de interrogação, a possibilidade da “ocorrência”, como se, silenciosamente, perguntasse: ocorrerá algo? “A ocorrência é o instante que ‘cai’ ou ‘chega’ de forma imprevisível”³⁷⁷, no qual é suspenso o terror da privação de algo para que se determine o prazer e o alívio. Nesse movimento, os sentimentos incitados no público são intensos e contraditórios, o que chega a devolver a alma “à agitação entre a vida e a morte, e esta agitação é sua saúde e sua vida”³⁷⁸.

Conclui-se, então, que os temas nas obras de Newman são anúncio e epifania. Nesse sentido, o artista permitiria que o “inapresentável” viesse à tona, ou dito de outro modo: nas obras de Newman, o caráter do “inapresentável” ocorre, efetivamente, por meio da figuração do informe e na ausência da forma³⁷⁹. E para fundamentar essas características, Lyotard faz referência aos conceitos kantianos da estética do sublime.

---

³⁷⁶ C.f. LYOTARD, 1988a, p.110-111.

³⁷⁷ “L’occurrence est l’instant qui “tombe” ou “arrive” imprévisiblement (*Ibidem*, p. 93).

³⁷⁸ “à l’agitation entre la vie et la mort, et cette agitation est sa santé et sa vie” (*Ibidem*, p.111).

³⁷⁹ C.f. *Idem*, 1988b, p.26.

Na concepção de Kant, a determinação do juízo do sublime ocorre em duas formas distintas: o sublime matemático e o dinâmico. A primeira dá-se frente aos fenômenos naturais “absolutamente grandes”, aqueles considerados grandes “acima de toda comparação”³⁸⁰; enquanto a segunda ocorre diante da manifestação de uma força incomensurável oriunda também da natureza. Diante desses fenômenos, há, então, um conflito entre as faculdades da imaginação e razão, devido à impotência da imaginação defronte à imensidão e à força com as quais a natureza se mostra. Assim, experimenta-se o limite dessa faculdade na tentativa de apreender a forma do fenômeno em sua multiplicidade e poderio. Segundo Lyotard,

Podemos conceber o absolutamente grande, o absolutamente poderoso, mas toda ‘apresentação’ de um objeto destinado a ‘fazer ver’ essa grandeza ou esse poder absolutos surge-nos, ainda, como dolorosamente insuficiente³⁸¹.

Tanto no sublime matemático quanto no dinâmico, o sujeito se refugia na esfera racional, no mundo suprassensível, pois, ao se experimentar a impotência da imaginação, há o abandono do âmbito sensível em função do emprego da pura e autossuficiente razão. A razão apresenta, então, independência e superioridade aos sentidos e à natureza, “na medida em que podemos ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós (na medida em que ela influi sobre nós)”³⁸². Não se denomina a natureza enquanto *sublime*, mas à disposição do ânimo do sujeito mediante certa representação dos fenômenos naturais. Logo, o ajuizamento tem seu fundamento na capacidade racional humana e apresenta, como em Burke, uma relação com a segurança

---

³⁸⁰ KANT, 1790/2005, 81, p. 93.

³⁸¹ “Nous pouvons concevoir l'absolument grand, l'absolument puissant, mais toute présentation d'un objet destinée à "faire voir" cette grandeur ou cette puissance absolues nous apparaît comme douloureusement insuffisante” (LYOTARD, 1988b, p.25-26).

³⁸² KANT, 1790/2005, 109, p. 110.

do sujeito, que somente se compraz se tal força ou grandeza não puderem atingi-lo. Estando em segurança, o estado de ânimo do sujeito é, em um primeiro momento, repellido pelo objeto, para que se dê, em seguida, a determinação dos prazeres considerados negativos: admiração e respeito.

Dito isso, veremos como os argumentos kantianos acerca da incapacidade da imaginação em tornar presente certos fenômenos naturais foram mobilizados por Lyotard, não apenas na interpretação da pintura de Newman, mas da modernidade artística em geral. Segundo o filósofo francês, de forma contrária à capacidade da imaginação, a pintura moderna se presta à “apresentação” do “inapresentável”; assim, o propósito desta estaria em “fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver”³⁸³. De acordo com Lyotard, a estética da pintura sublime sustenta que

[...] como pintura, “apresentará” evidentemente alguma coisa mas de um modo negativo; evitará, portanto, a figuração ou a representação, será “branca” como um quadro de Malévitch, só deixará ver proibindo que se veja, só dará prazer causando dor³⁸⁴.

Nessa passagem, verificamos outros argumentos relacionados à estética do sublime, além dos referidos à incapacidade da imaginação, a saber, o desprazer e o prazer suscitados na fruição das obras. Tanto Burke, quanto Kant caracterizam o prazer do tipo negativo na determinação do sentimento do sublime, pois, em um primeiro momento, experimenta-se o terror e a repulsão e, em seguida, o comprazimento nas formas da admiração e do respeito. Vale a menção de que, para Kant, o sujeito somente consegue sentir

---

³⁸³ “Faire voir qu’il y a quelque chose que l’on peut concevoir et que l’on ne peut pas voir ni faire voir” (LYOTARD, 1988b, p.26).

³⁸⁴ “comme peinture elle “présentera” évidemment quelque chose, mais négativement, elle évitera donc la figuration ou la représentation, elle sera “blanche” comme un carré de Malévitch, elle ne fera voir qu'en interdisant de voir, elle ne fera plaisir qu'en faisant peine” (*Ibidem*).

prazer, se tiver certo desenvolvimento na cultura e nas ideias morais: “na verdade aquilo que nós, preparados pela cultura, chamamos sublime, sem desenvolvimento de ideias morais apresentar-se-á ao homem inculto simplesmente de modo terrificante”³⁸⁵. Assim, nem todos estariam aptos para a determinação do sentimento sublime. Do mesmo modo, por analogia, podemos afirmar que nem todos estão aptos para o ajuizamento das *pinturas* ditas *sublimes*. Sobre tal aspecto, pode-se supor que um juízo não iniciado na cultura das artes não consegue ultrapassar a composição das cores. Ele não verá nada além de um arranjo accidental de cores. Logo, não alcançará o comprazimento.

De acordo com Greenberg, para um olhar amador, “parece estar em jogo uma espontaneidade desgovernada, preocupada apenas em registrar o impulso imediato, e o resultado parece não passar de um tumulto de borrões, salpicos e garatujas”³⁸⁶. Mas, o que não é percebido imediatamente diante das telas é que o expressionismo abstrato “deve sua realização a uma disciplina mais severa do que a que pode ser encontrada em outras áreas da pintura contemporânea”³⁸⁷. De todo modo, o próprio Lyotard constata que o quadro “não é atraente ou ambíguo, é claro, ‘direto’, franco, ‘pobre’”³⁸⁸.

Lyotard, ainda referindo-se a Kant, faz menção à “apresentação negativa”, com o intuito de caracterizar a exposição do “indeterminado” na pintura de Newman. Trata-se da possibilidade da apresentação de algo que pretende traduzir “o infinito da potência ou o absoluto da grandeza”³⁸⁹. O público, por sua vez, é incitado a

---

³⁸⁵ KANT, 1790/2005, 111, p. 111.

³⁸⁶ GREENBERG, 1997, p.76.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ “Il n’est pas séduisant, pas équivoque, il est clair, “direct”, franc, “pauvre” (LYOTARD, 1988a, p.94).

³⁸⁹ “l’infini de la puissance ou l’absolu de la grandeur” (*Ibidem*, p.96).

perceber tais grandezas, sendo que o móbil está no informe apresentado:

Não se pode, segundo Kant, apresentar no espaço e no tempo o infinito da potência ou o absoluto da grandeza, que são Ideias puras. Mas, podemos, pelo menos, aludir, 'evocá-los', por meio do que ele chamou de uma 'apresentação negativa'. Kant dá, como exemplo deste paradoxo de uma apresentação que não apresentaria nada, a interdição das imagens pela lei mosaica. Esta é apenas uma indicação, mas anuncia as saídas abstracionistas e minimalistas pelas quais a pintura busca escapar à prisão figurativa³⁹⁰.

Como vimos, o exemplo utilizado por Kant, recuperado por Lyotard, é a proibição das imagens pela lei judaica, cuja restrição imposta à visão possibilitaria pensar o infinito de forma infinita. A obra sob essa perspectiva aparece independente dos modelos: ela "não imita a natureza, é um artefato, um simulacro"³⁹¹.

Por fim, o filósofo francês pretende "sugerir que, no despertar do romantismo, o desenvolvimento da estética do sublime por Burke e, num menor grau, por Kant, indica um mundo de possibilidades de experimentações artísticas [...]"³⁹². O artista, por sua vez, no ato de criação, deve se permitir combinações independentes dos modelos a fim de determinar a "ocorrência": a "apresentação do inapresentável".

A partir dos argumentos apresentados, pode-se concluir que as estéticas do *sublime* de Longino, Burke e Kant, cada uma à sua

---

³⁹⁰ "On ne peut pas, écrit-il, présenter dans l'espace et le temps l'infini de la puissance ou l'absolu de la grandeur, qui sont de pures Idées. Mais on peut du moins y faire allusion, les 'évoquer', au moyen de ce qu'il baptise une 'présentation négative'. De ce paradoxe d'une présentation qui ne présenterait rien, Kant donne pour exemple l'interdiction des images par la loi mosaïque. Ce n'est qu'une indication, mais elle annonce les issues abstractionnistes et minimalistes par lesquelles la peinture cherchera à s'évader de la prison figurative" (LYOTARD, 1988a, p.96).

³⁹¹ "elle n'imité pas la nature, elle est un artefact, un simulacre" (*Ibidem*, p. 112).

³⁹² "suggérer qu'à l'orée du romantisme, l'élaboration de l'esthétique du sublime par Burke et, à un moindre titre, par Kant indique un monde de possibilités d'expérimentations artistiques" (*Ibidem*).

maneira, contribuíram para a crítica de Lyotard à arte moderna e ao expressionismo abstrato de Newman. O filósofo francês utiliza, sobretudo, os termos “inexprimível”, “inapresentável” e “indeterminado” para a compreensão das obras de vanguarda e, principalmente, das pinturas de Newman após *Onement I*.

Embora Lyotard discorra sobre as contribuições de Longino e Kant, como vimos, ele toma como referência, principalmente, o *sublime* de Burke para fundamentar a sua crítica da vanguarda e, mais especificamente, das obras de Newman. Seu discurso baseia-se, primordialmente, na ideia de “ocorrência” das obras, entendida como o “tempo” particular vivenciado pelo fruidor diante de cada tela considerada isoladamente. Nesse sentido, Lyotard destaca a noção de “privação”, cara a Burke, ou seja, a ameaça de nada acontecer: a ameaça de privar-se do sentimento de prazer (“alívio” e “delícia”) frente às obras traduziria o “terror” do sentimento do sublime. Esse aspecto da “privação”, cabe acentuar, encontra-se somente nos escritos de Burke, uma vez que não são explicitados em Longino ou Kant.

4. Arte tecnológica e o sentimento sublime

Nesse capítulo trataremos das modificações provocadas nas obras pelas tecnologias capazes de produzir, conservar e emitir imagens e sons a enormes distâncias. Diante da transformação no modo de ser do homem a partir das relações estabelecidas com as tecnologias da comunicação, propomos analisar como se daria a criação e a recepção dessa “nova” arte. Nessa direção, verificaremos como Mario Costa³⁹³ apoia-se no *sublime* kantiano para estruturar a sua crítica à arte tecnológica, ou seja, analisaremos a reinterpretação desse sentimento na concepção do “sublime tecnológico” ³⁹⁴.

Costa denominou esse ramo de pesquisa, em 1983, de “estética da comunicação” ³⁹⁵. Trata-se de “um campo de investigação ampliado à exploração e à definição dos fenômenos estéticos ligados às tecnologias comunicacionais e delas derivados”³⁹⁶. Na sua crítica, ele parte do pressuposto de que as novas tecnologias teriam transformado “radicalmente”³⁹⁷ o homem e, logo, a sua experiência estética, de modo que “as neotecnologias comunicacionais”³⁹⁸ e as tecnologias de síntese³⁹⁹ poderiam ser consideradas “a nova ‘morada do ser’”⁴⁰⁰.

---

³⁹³ Costa é professor de História das Doutrinas Estéticas da Universidade de Salerno na Itália. Em 1983, ele fundou, com Fred Forest, o *Movimento Internacional de Estética da comunicação*, que pretendia a crítica e a produção da arte a partir das tecnologias da comunicação.

³⁹⁴ COSTA, 2004, p.16.

³⁹⁵ *Idem*, 1995, p.27

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Por “neotecnologias comunicacionais”, Costa compreende os “circuitos televisivos *in live*, redes telemáticas, *slow-scan* TV e telefax, tecnologias de satélite...” (*Ibidem*, p.15).

³⁹⁹ Aqui, Costa refere-se às “tecnologias de síntese das imagens, dos sons, das formas plásticas...” (*Ibidem*).

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p.16.

O movimento da “estética da comunicação” não seria capaz de exaurir “todos os possíveis modos de ser” ⁴⁰¹ das artes que a antecederam. Até porque é traço da contemporaneidade a multiplicidade de materiais, modos de produção, estilos, enfim, não haveria nos tempos atuais qualquer restrição quanto ao modo de se fazer arte. Vale destacar, contudo, que é incontestável a inovação no campo da arte mediante o uso de novas tecnologias.

O “artista” que faz uso das “novas *mídias*”⁴⁰² traz à tona novas possibilidades estéticas. Estas inovações são evidentes desde a fatura até as relações estabelecidas com o público. Haveria, segundo Costa, o abandono do “campo da ‘artisticidade’”⁴⁰³, carregado de “noções como ‘obra’, ‘sujeito’, ‘criatividade’, ‘expressividade’, ‘estilo’”⁴⁰⁴, que acabariam se tornando “improváveis, inconsistentes e, sobretudo, desnecessárias”⁴⁰⁵. Desse modo, as tecnologias teriam instaurado “um processo de corrosão da essência da arte”⁴⁰⁶, que suscitaria o fim da possibilidade de existência do conceito de arte no sentido da tradição, ainda que moderna.

Essa passagem é curiosa pelo tom estridente dos argumentos de Costa, que nos faz lembrar os gestos de Duchamp e os escritos de Kosuth nas suas tentativas de rompimento com os conceitos estabelecidos no campo artístico. Percebe-se que cada um, à sua maneira, pretende abrir campo para o reconhecimento daquela nova concepção de arte, na qual eles acreditam e apostam. Disso resulta o tom exagerado dos discursos.

---

⁴⁰¹ COSTA, 1995, p.16.

⁴⁰² *Idem*, 2004, p. 248.

⁴⁰³ *Ibidem*, p.249.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p.15.

Ao pensar nas relações entre as tecnologias da comunicação e as produções artísticas literárias, sonoras e visuais, Costa distingue “*quatro* fases ou momentos fundamentais”⁴⁰⁷. Nestas etapas, está indicada uma aproximação gradativa com a inovação no campo estético, propiciada pelo grau de interesse, de envolvimento e de investigação dirigido às tecnologias comunicacionais. Em cada uma dessas fases, verificam-se modos distintos de utilização das tecnologias na produção artística e diferenças relativas à recepção das obras a partir desses usos. Somente na última fase, define-se uma produção capaz de suscitar o dito “sublime tecnológico”.

A primeira fase refere-se à intenção de “transmitir a distância, ou de transmitir a outro lugar”⁴⁰⁸ obras “tradicionalmente”⁴⁰⁹ concebidas para serem experimentadas presencialmente, como um concerto musical ou cenas teatrais. Essas transmissões são viabilizadas pelo uso da telecâmera e do microfone, dispositivos capazes de ampliar o alcance de exibição das obras tanto no espaço quanto no tempo. Nesses casos, além do público que frequenta o teatro, temos o público televisivo e o radiofônico. No entanto, evidentemente, as recepções das obras ocorrem de modos distintos, variando de acordo com os “dispositivos eletroeletrônicos”⁴¹⁰ utilizados.

A segunda fase refere-se às diferentes experiências estéticas entre o público que presencia uma “*performance*”⁴¹¹ e o que apreende a obra por meio de seu “deslocamento *mass-midial*”⁴¹². Segundo Costa, o deslocamento alteraria a “essência espetacular”⁴¹³

---

⁴⁰⁷ COSTA, 1995, p.29.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibidem*.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ibidem*, p.30.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*.

da obra, haja vista que se pode “pensar aqui nas complexas e diversas operações de mixagem e na definição da noção de ‘direção’ radiofônica e televisiva”⁴¹⁴. A obra deslocada seria, então, alterada pelos meios de comunicação operantes. Tais alterações seriam sentidas pelo público devido ao “caráter ativo da transmissão”⁴¹⁵, que, por sua vez, daria “lugar a um tipo de experiência imaginária substancialmente diferente daquela gerada pela *performance*”⁴¹⁶.

A terceira fase já não se refere à intenção de se transmitir uma obra e às consequências dessa intenção na recepção do público. “[...] Trata-se, ao contrário, de criar um trabalho intencional e exclusivamente dedicado à transmissão”⁴¹⁷, ou seja, de utilizar os “mesmos recursos linguísticos das tecnologias comunicacionais”⁴¹⁸ na elaboração dos “produtos estéticos”⁴¹⁹. A obra é, aqui, “fluxo audiovisual transmitido”⁴²⁰, proposto, por vezes, por um só indivíduo, que acumula as funções de “autor”, “diretor” e “técnico”⁴²¹. Nesse contexto, o artista detém-se na “investigação das *formas* estéticas tecnológicas”⁴²² sem a pretensão de exprimir a si próprio. Há um afastamento, portanto, da “intencionalidade”, da “vontade expressiva” ou, em termos ainda mais genéricos, da “subjetividade do artista”⁴²³. O crítico aqui se refere à “arte radiofônica, do *teleplay*, da música concreta e eletrônica, da poesia eletroacústica, da vídeo-arte, da *art-computer*...”⁴²⁴, todas ofertadas ao público que “accede aos canais *mass-midiáticos*”⁴²⁵.

---

⁴¹⁴ COSTA, 1995, p.30.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 31.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² *Ibidem*, p.32.

⁴²³ *Ibidem*, p.32.

⁴²⁴ *Ibidem*, p.31.

⁴²⁵ *Ibidem*.

No âmbito da música, Costa observa, nesta fase, que as “criações sonoras”⁴²⁶ aspiram de forma astuciosa ao *modus operandi* das “tecnologias comunicacionais”⁴²⁷. Dessa “*estética musical das redes e canais*”⁴²⁸ resultaria, no âmbito da fruição, o que o crítico concebe como “sublime tecnológico”. Contudo, em um primeiro momento, teríamos “o uso ainda arcaico”⁴²⁹ das tecnologias comunicacionais pelos músicos, tanto intérpretes quanto compositores. Costa menciona, dentre outros, neste primeiro momento, o *Poema eletrônico* (1958) de Edgar Varèse, no qual se escuta, por cerca de oito minutos, badaladas de sinos, ruídos eletrônicos, buzinas, barulhos de motor, sirenes, sons percussivos e de sopro, enfim, sons diversos, por vezes difíceis de identificar⁴³⁰.

Nesse exemplo, embora Costa verifique certo desenvolvimento na utilização das tecnologias em direção a uma “estética da comunicação”, ele constata que há “ainda uma *noção forte* de ‘artista’, de ‘forma musical’ e de ‘lugar’”⁴³¹. Além do mais, “as possibilidades oferecidas pelas *redes* são subutilizadas e mal-entendidas”⁴³². Tal impressão provém do fato de que os “instrumentos de comunicação” são utilizados para configurar um “espaço acústico que ainda permanece físico”⁴³³, ou seja, embora as tecnologias comunicacionais possam propiciar a eliminação completa do espaço físico, esse tipo de composição musical e sua forma de difusão ainda o pressupõem. Nesse caso, o suporte material ainda se mantém como condição de existência da obra.

---

⁴²⁶ COSTA, 1995, p.33.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ Esse poema foi emitido por 350 alto-falantes em todo o “Pavilhão da Philips projetado por Le Corbusier e Xenakis”⁴³⁰, na Exposição Mundial de Bruxelas.

⁴³¹ COSTA, 1995, p.33.

⁴³² *Ibidem*, p.33-4.

⁴³³ *Ibidem*, p. 34.

Algum avanço é percebido pelo crítico em *Paisagem Imaginária* nº 4 (1951), de John Cage, cuja composição compreende o manuseio de doze aparelhos de rádio por 24 “executores”⁴³⁴. Em cada rádio, os músicos trabalham em pares, sendo que um dos membros deve mudar as estações do rádio, enquanto o outro controla a amplitude e o timbre. Apesar da partitura, que determina a duração e a estrutura rítmica, não se pode prever o material sonoro. Seria esta a pretensão de Cage, que se exime de expressar seu gosto individual em suas composições e, assim, distancia sua obra da tradição musical.

O evento descrito acima se refere à “*performance* musical”⁴³⁵ que corresponde de modo mais ajustado à “essência das tecnologias utilizadas”⁴³⁶, embora ainda se trate de uma apresentação similar aos moldes de um concerto tradicional. Até porque, durante a *performance*, Cage rege os operadores, que, por sua vez, estão atentos às partituras. Nesse caso, há de se considerar, no entanto, a ironia por parte do compositor que, ao acolher a tecnologia do rádio, subverte o modo de criação e execução tradicional na música marcadamente instrumental.

Somente a quarta fase, ainda em expansão, é designada “estética da comunicação”. Esse segmento utiliza a “mesma funcionalidade expressiva”⁴³⁷ das “redes” e “canais” televisivos, radiofônicos e de satélite ao fazer uso “de dispositivos tecnológicos de comunicação a distância para a realização de eventos estético-antropológicos”⁴³⁸. Por meio das “neotecnologias, seria possível confeccionar alguns produtos artísticos, ou melhor, realizar uma

---

⁴³⁴ COSTA, 1995, p.34.

⁴³⁵ *Ibidem*, p.35

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ *Ibidem*, p.32

⁴³⁸ *Ibidem*.

formatividade estética, cuja essência está [...] quase de todo inexplorada e incompreendida”⁴³⁹.

Segundo Costa, “a passagem das *técnicas* às *tecnologias* na produção artística, constitui uma verdadeira e própria *mutação*”⁴⁴⁰. Isso se dá devido ao fato de que a técnica possibilitava ao artista a expressão de si mesmo, a expressão de sentimentos e intenções que de algum modo se incorporavam à obra, enquanto a tecnologia, por sua vez, passa a produzir, reproduzir e até mesmo conservar as imagens, os sons e os movimentos. Assim, a criação não é mais concebida como um feito realizado pelo *corpo* do artista. Nesse sentido, de acordo com Costa, o artista teria se desapropriado “do *próprio corpo* como instrumento da arte”⁴⁴¹, já que, até então, a técnica era considerada uma extensão do seu corpo.

O fato incontestável para o crítico é que “as imagens, as palavras, o movimento, os sons [...] tecnologicamente produzidos e tecnologicamente conservados e recriados”⁴⁴² não se inscrevem mais no âmbito da “‘criatividade’, ‘subjetividade’ e ‘expressividade’”⁴⁴³ do artista. Alteram-se, portanto, essencialmente, as funções do artista e, logo, a forma de sua arte. Resta ao público, então, compreender “de que maneira o artista *está presente* na obra por ele produzida, isto é, o que acontece com o artista no resultado do processo tecnológico que ele desencadeou”⁴⁴⁴.

Respondendo à questão, Costa afirma que a produção artística tecnológica é “menos *representação* (*“Vorstellung”*) e sempre mais

---

⁴³⁹ COSTA, 1995, p.32.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p.45.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Ibidem*.

⁴⁴³ *Ibidem*, p.46.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

apresentação (Darstellung)"⁴⁴⁵, sendo que não se trata de evidenciar "a 'verdade' ou o 'significado', mas os *significantes* e a sua *lógica objetiva* ou *tecno-lógica*"⁴⁴⁶. Manter-se-á de algum modo certa subjetividade, embora, ela se situe agora "além da *obra* como expressão/significado do sujeito "⁴⁴⁷, ou seja, como "um produto impessoal e ultra-subjetivo"⁴⁴⁸; como se verifica nos exemplos a seguir:

As leis de Arquimedes, a lâmpada de Edson, as equações de Abel ou as curvas de Gauss não têm nada dos sujeitos aos quais pertenceram e os quais as geraram, elas não sabem nada de suas vidas e de suas mortes e, todavia, lhes pertencem para sempre⁴⁴⁹.

A "*mutação antropológica*"⁴⁵⁰ observada por Costa se dá a partir do que ele denominou "novas imagens"⁴⁵¹ ou "imagem sintética"⁴⁵², ou seja, "entidades *em si* e *por si* completas"⁴⁵³ que se apresentam, portanto, "em plena autonomia e independentes do sujeito e do objeto"⁴⁵⁴. A "*autossuficiência*"⁴⁵⁵ dessa imagem determina "a menor incidência de todo princípio de criatividade e de expressividade"⁴⁵⁶ do artista. Conforme argumentos do próprio crítico:

[...] a nova imagem não é mais uma 'mímese', uma 'representação', uma 'impressão', um 'derivado', um 'traço', não remete mais a outro-de-si ao qual se referir ou do qual recebe sentido, mas se apresenta como uma *nova espécie do real, objetivo na sua essência*⁴⁵⁷.

---

⁴⁴⁵ COSTA, 1995, p.46.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p.64.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, p.64-5.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p.64.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p.47.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

Nesse “novo estatuto existencial da imagem sintética”⁴⁵⁸, encontra-se a condição para a crítica no âmbito da estética do sublime. O *sublime tecnológico* não está, portanto, relacionado a traços da personalidade do artista responsável pelo desencadeamento do processo tecnológico. “Trata-se, ao contrário, de figurar impessoalmente a ideia da potência humana”⁴⁵⁹. Nesta concepção, o “‘gênio’ não é o ‘talento que dá norma à arte’ (Kant), mas aquele que desvela a essência da técnica”⁴⁶⁰, e faz com que essa se manifeste nas formas estéticas. Vale destacar que, para Costa, quanto mais o dispositivo tecnológico se mostrar independente da “semiose humanística”⁴⁶¹, ou seja, quanto mais “afirma a si mesmo”⁴⁶², tornando evidente a sua “essência”, maior o arrebatamento do sentimento incitado.

Diante das “imagens sintéticas”, sente-se a “mortificação da sensibilidade e da imaginação”⁴⁶³ provocada por “uma sequência de presenças opressoras: elas deixaram de depender de nós, antes nos interpelam e nos forçam a entrar no seu ser”⁴⁶⁴. A esse respeito, afirma Costa:

A imagem sintética, apresentando-se, portanto, como uma *epifania revelada em si*, gera imediatamente um sentido de opressão e de aviltamento: a imagem não é mais uma exteriorização da nossa força vital, mas um impedimento a ela; é uma entidade em si, que, subtraindo-nos a nossa capacidade de apresentar em imagens, e apresentando-se a si mesma como autônoma em relação a nós, nos deprime e mortifica⁴⁶⁵.

Nessa passagem, é evidente a intertextualidade com o sublime kantiano. No entanto, será a tecnologia, e não mais a *força* e o

---

⁴⁵⁸ COSTA, 1995, p.47.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.56.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ *Ibidem*, p.47.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p.49.

poderio da natureza, que conduzirá a faculdade da imaginação ao seu esgotamento, ao seu limite. Nesse sentido, “as características metamórficas, auto-explorativas, interativas e combinatórias da imagem sintética”⁴⁶⁶ conduzem a imaginação “a uma perspectiva de possibilidades inexaurível”⁴⁶⁷. Assim, essa faculdade acaba reconhecendo “a sua impotência, uma vez que não pode restringir a multiplicidade na unidade, ou seja, não pode reconduzir à *forma* o que, por essência, excede a toda medida”⁴⁶⁸.

Em um movimento similar ao sublime kantiano, a “insuficiência” da imaginação diante da “imagem sintética” conduz à razão, que, ao se distanciar “das modalidades empíricas da apreensão, domina todo incomensurável fenômeno e afirma a superioridade da própria natureza supra-sensível”⁴⁶⁹. Assim, a imaginação, apesar de “sacrificada”, “cresce em amplitude e poder”⁴⁷⁰ de modo que o sujeito pode, então, desfrutar do sentimento prazeroso do sublime.

Outro aspecto considerado por Costa que o aproxima da estética kantiana é o fato de o sentimento do sublime determinar uma lei: “é para nós lei (da razão) [...] avaliar como pequeno em comparação com ideias da razão tudo o que a natureza como objeto dos sentidos contém de grande para nós”⁴⁷¹. Na sua concepção, o *sublime tecnológico* evocaria de modo ainda mais eficiente “o respeito por nossa própria destinação e a ideia da superioridade da razão”⁴⁷². Isso se deveria aos aspectos da “autogeração” e da “autossuficiência existencial” da imagem sintética que tenderia ao infinito. Tais características implicariam a “exposição da parte de nós mesmos”, de

---

⁴⁶⁶ COSTA, 1995, p. 50.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p.49.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p.51-2.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p.51.

⁴⁷¹ *Idem*, 97-98, p.104.

⁴⁷² *Ibidem*, p.52.

modo que “o que nelas contemplamos é, na verdade, a colocação em cena da nossa potência”⁴⁷³. Em outros termos, as novas imagens incitariam a “*realização da potência humana*”, que, por sua vez, é “oferecida à nossa extasiada contemplação”⁴⁷⁴.

Para o crítico, a “estética da comunicação” somente se realizará, de fato, se a tecnologia “ativar uma rede” que utilize “plenamente a lógica da interatividade entre todos os pontos do sistema”⁴⁷⁵, ao ponto de eliminar completamente o espaço-tempo. A este respeito, Fred Forest⁴⁷⁶ acrescenta que essa estética passa a compreender a arte a partir das “interações” e “relações” estabelecidas em um sistema integrado, e não somente mediante o seu “suporte material”. Sob esta perspectiva, este “sistema integrado” que compõe agora a obra não poderia ser apreendido, em função da sua incomensurabilidade, pela sensibilidade⁴⁷⁷.

Segundo Forest, a partir da “estética da comunicação”, a arte ampliaria seu campo de atuação, pois passaria a lidar diretamente com a realidade e não mais com a sua representação. Este deslocamento pressuporia, por conseguinte, uma “crise” da representação determinada pela banalização do ato criativo na produção das imagens, o que as reduziria a meros modelos. O

---

⁴⁷³ COSTA, 1995, p.51.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p.54.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p.35.

⁴⁷⁶ Fred Forest é doutor pela Sorbonne e artista multimídia e de redes, pioneiro da videoarte. Foi professor titular na Escola Nacional de Arte em Cergy (França) e, em seguida, titular da disciplina Ciência da Informação e Comunicação da Universidade de Nice Sophia-Antipolis. Em 1968, criou na França os primeiros ambientes interativos, usando o computador e o vídeo. Além destes suportes, ele também utiliza, na sua prática artística, a imprensa escrita, o telefone, o fax, a televisão, a robótica, as redes telemáticas, a internet, entre outras. Foi cofundador do “Coletivo da Arte Sociológica”, em 1974, que, inclusive, forneceu-lhe as bases para sua tese de doutorado sobre a arte sociológica e a estética da comunicação. Ele é também fundador do Museu Net Web (www.webnetmuseum.org), um espaço para exposições de ação *on line*, que também funciona como um centro de pesquisa. Disponível em: < http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/note_synthetique_fr.htm C.f.> Acesso em: 06/03/2014.

⁴⁷⁷ C.f. FOREST, 1983.

excesso de produção e exibição destas imagens causaria, inevitavelmente, sua desvalorização. Assim, a ênfase dada anteriormente ao ato da representação seria transferida à comunicação.

Ao se apropriar dos meios de comunicação, o “artista tecnológico”, aqui suposto, se deteria cuidadosamente na escolha do modo apropriado (suporte material, locais de exibição, processo tecnológico a ser desencadeado) para emitir certa “mensagem”, que também seria escolhida de maneira cuidadosa. Parte da dinâmica do trabalho seria, portanto, a “amplificação” desta “informação” a ser transmitida ao público. De acordo com Forest, a informação garantiria a “existência” e mesmo o “impacto social” do evento tecnológico, haja vista que o campo artístico aberto e em expansão na atualidade seria o da comunicação e da informação. Nesse sentido, haveria reflexões críticas e ações dirigidas a meios diversos, como a televisão, o jornal, o rádio, o telefone, entre outros. Lidar com as tecnologias da comunicação exigiria do “artista” um “plano minucioso”: intuitivo e sensível “no seu modo de funcionamento”⁴⁷⁸. Somente assim a ação se mostraria “suficientemente flexível para se adaptar a situações inesperadas”⁴⁷⁹.

Nesse processo criativo, é relevante destacar que, por vezes, os artistas não trabalham sozinhos. Trata-se, portanto, de um processo colaborativo, no qual o artista aparece como o proponente da ideia norteadora e o engenheiro como aquele que deve solucionar os problemas técnicos, a fim de concretizar essa ideia. Enquanto o

---

⁴⁷⁸ No original: “à leur mode de fonctionnement”. FOREST, Fred. Manifeste pour une esthétique de la communication, 1983. Disponível em: <http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/3manifeste_esth_com_fr.htm#text>. Acesso em: 27/02/2014.

⁴⁷⁹ No original: “s'avérer assez souple pour s'adapter à toute situation imprévue” (*Ibidem*).

artista discrimina os objetivos a serem alcançados, mesmo que em termos gerais, o engenheiro, em meio a esse campo ainda vago, deve definir tanto as ferramentas matemáticas quanto os “métodos para decompor problemas em partes suficientemente pequenas para serem trabalhadas com”⁴⁸⁰ estas ferramentas. Nesse caso, o engenheiro deve também fazer uso da intuição, a fim de iniciar o processo, visando atingir os objetivos previamente determinados. Em suma: tanto o artista quanto o engenheiro devem, cada qual à sua maneira, ser “criativos”. Ao escutar o engenheiro, o artista é capaz de visualizar “as várias coisas de que seu material é capaz (ou incapaz) de fazer, ou os diferentes comportamentos que diferentes linhas de um programa de computador podem conferir ao trabalho de arte”⁴⁸¹. A partir dessa perspectiva, a ideia primeira pode, inclusive, ser alterada.

Ed Bennet, engenheiro e colaborador em trabalhos artísticos, compreende que para o melhor desenvolvimento do processo o artista deve estar aberto às negociações, mantendo, assim, “a sua visão maleável”. Nas palavras de Bennet:

O artista que diz ao engenheiro exatamente o que fazer, como e quando fazê-lo, pode até obter bons resultados, mas percebo que melhores resultados são obtidos quando os colaboradores discutem as questões referentes ao projeto. Isso inclui a discussão dos objetivos do trabalho⁴⁸².

De todo modo, o artista ainda participa da fabricação do objeto e até de sua instalação em exposições, se for o caso. Comumente, o engenheiro será responsável pelo *hardware*. “Essa pessoa irá tipicamente selecionar sensores e atuadores (motores, fontes de luz etc.), bem como projetar e fabricar mecanismos como, por exemplo,

---

⁴⁸⁰ BENNET, 1997, p.167.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 168.

⁴⁸² *Ibidem*.

eixos e alavancas”⁴⁸³. Por vezes, é também necessário envolver um terceiro participante no processo para lidar com o *software*, com o “controle computadorizado da arte tecnológica”⁴⁸⁴, ou seja, o programador de computadores.

Essa noção de uma “mensagem a ser transmitida” ou de uma ideia norteadora no processo tecnológico foi criticada por Lyotard, que também se apropria da estética kantiana⁴⁸⁵. Lyotard destaca que a arte tecnológica não poderia determinar “a comunicabilidade universal sem conceito”⁴⁸⁶, uma vez que os “‘produtos’ das tecnologias aplicadas à arte não podem ser feitos sem a intervenção maciça e hegemônica do conceito”⁴⁸⁷. O fato de os “produtos tecnológicos” não possibilitarem a “comunicação sem conceito” significa dizer, em termos kantianos que não se tem um fundamento para o juízo de gosto que assegure a comunicabilidade universal do mesmo. Lembremos aqui que o conceito indeterminado do *sensus communis* possibilita essa comunicação universal do sentimento de prazer oriundo de um juízo desinteressado. Para Lyotard, a “informação”, a “mensagem”, ou ainda, a “ideia” inerente à arte tecnológica impossibilitaria, portanto, a “ocorrência” da obra no “aqui-agora”⁴⁸⁸. Ao utilizar tais argumentos, fica evidente que, para o filósofo, toda arte deveria induzir “um sentimento – antes de induzir uma inteligência – que é [...] universalmente comunicável, por princípio”⁴⁸⁹. Nessa direção, a “interatividade”⁴⁹⁰ imposta pela arte tecnológica a seu público implicaria, segundo Lyotard, a extinção do

---

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 172.

⁴⁸⁴ BENNET, 1997, p. 173

⁴⁸⁵ O texto ao qual nos referimos é intitulado: “Algo assim como: comunicação... sem comunicação”. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2004, p.258-266.

⁴⁸⁶ LYOTARD, 2004, 258.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p.263.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p.259.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p.264.

sentimento estético. E sem este sentimento, sequer poderíamos distinguir o que é arte e o que não é.

Isso, no entanto, não condiz com o modo com que Costa compreende os processos tecnológicos desencadeados, já que, como dissemos, a “imagem sintética” seria capaz de suscitar, como efeito, os sentimentos do “sublime tecnológico”. Do ponto de vista de Costa, não cabe a essa arte representar “verdades” ou “significados”, pois devido à independência e autossuficiência da “imagem sintética”, ela despertaria no sujeito o sentimento contraditório do sublime. Lyotard, por sua vez, sustenta a restrição de que devido a relação entre a arte tecnológica e o conceito, não teríamos suscitados sentimentos, que asseguriariam o estatuto de arte da mesma.

Contudo, segundo Costa, a “imagem sintética” não exterioriza conceitos escolhidos de forma arbitrária pelos artistas, tampouco apresenta traços da personalidade dele. Ao contrário, quanto mais ela afirma a si mesma, evidenciando a especificidade da sua matéria, maior a sua potência em oprimir as faculdades de sensibilidade e imaginação do homem.

Como exemplo dessa quarta fase do *sublime tecnológico*, Costa menciona, dentre outros, o *Sistema muito nervoso* (1986-1990), de David Rokeby, na ocasião da sua mostra em "ArtMedia 2" (1986), na Universidade de Salerno, na Itália. Trata-se de uma “instalação sonora interativa”⁴⁹¹ produzida por “câmeras de vídeo, processadores de imagem, computadores, sintetizadores e um sistema de som”⁴⁹², que delimitam um espaço. Nessa ambiência, ocorre a interação entre o corpo humano e o sistema, que emite sons a partir dos movimentos

---

⁴⁹¹ “interactive sound installations”. Disponível em:

<<http://www.davidrokeby.com/vns.html>>. Acesso em: 23/01/2014.

⁴⁹² “video cameras, image processors, computers, synthesizers and a sound system” Disponível em: < <http://www.davidrokeby.com/vns.html>>. Acesso em: 23/01/2014.

corporais. O circuito responde ao corpo humano e vice-versa, tendo-se como resultado a composição de uma canção e de um bailado simultaneamente. “Os dois se interpenetram, até que a noção de controle é perdida e o relacionamento se torna encontro e envolvimento”⁴⁹³.

A partir da captação dos gestos físicos do agente pela câmera de vídeo, o computador reflete os movimentos por meio do som. Nesse sentido, é criada uma autoimagem alterada do sujeito, que evidencia um novo sentido na relação entre o “eu” e o mundo ao seu redor. Há, portanto, “uma mudança na representação do eu”⁴⁹⁴, até porque o participante mostra-se consciente da alteração relativa à percepção de seu corpo. O próprio artista entende esse movimento como a interatividade mediada pela tecnologia, a saber:

Uma tecnologia é interativa na medida em que reflete as consequências de nossas ações ou decisões, desenvolvendo-as para nós. Dessa forma, uma tecnologia interativa é um meio através do qual nós nos comunicamos com nós mesmos, isto é, como um espelho. O meio não apenas reflete, mas também refrata aquilo que lhe é dado; o que retorna somos nós mesmos, transformados e processados⁴⁹⁵.

Conforme relatos do próprio artista, essa instalação foi, em um primeiro momento, apresentada em galerias, mas depois ocupou os espaços públicos externos, sendo que, nos dois casos, a criação baseou-se nas “contrariedades”⁴⁹⁶ percebidas entre o “humano” e a “máquina”. Nas palavras de Rokeby:

Como o computador é puramente lógico, a linguagem de interação deve se esforçar para ser intuitiva. [...]. Já que a atividade do computador ocorre nos minúsculos campos de jogos de circuitos integrados, o encontro com o computador deve ter lugar no espaço físico de

---

⁴⁹³ “The two interpenetrate, until the notion of control is lost and the relationship becomes encounter and involvement”. Disponível em <<http://www.davidrokeby.com/vns.html>>. Acesso em: 23/01/2014.

⁴⁹⁴ ROKEBY, 1997, p.69.

⁴⁹⁵ ROKEBY, 1997, p.67.

⁴⁹⁶ “contrariness”. Disponível em <<http://www.davidrokeby.com/vns.html>>. Acesso em: 23/01/2014.

escala humana. Como o computador é objetivo e desinteressado, a experiência deve ser intimista⁴⁹⁷.

Imagem de David Rokeby em interação com o *Sistema muito nervoso*, na rua, em Potsdam (1993).

A peculiaridade da instalação em Salerno está no fato de o artista conectar “esse dispositivo, através de um cabo telefônico, a outro idêntico, situado do outro lado do Atlântico, de tal modo que os dois ressoam toda vez que, no outro, se verifica a passagem de um corpo”⁴⁹⁸. Quando uma dançarina interage nesse espaço na Itália, os sons oriundos do seu movimento corporal são escutados a distância por meio de outro sistema instalado além mar e vice-versa.

---

⁴⁹⁷ “Because the computer is purely logical, the language of interaction should strive to be intuitive. [...]. Because the computer's activity takes place on the tiny playing fields of integrated circuits, the encounter with the computer should take place in human-scaled physical space. Because the computer is objective and disinterested, the experience should be intimate”.

Disponível em <http://www.davidrokeby.com/vns.html>. Acesso em: 23/01/2014.

⁴⁹⁸ COSTA, 1995, p. 36.

O “pesquisador estético”⁴⁹⁹, diferentemente do artista de outrora, não se retém à “qualidade estética das *formas*”⁵⁰⁰, tampouco ao seu “*significado*”⁵⁰¹: “Ele, ao contrário, projeta e põe em obra, pela primeira vez, na história do homem, dispositivos tecnológicos tais que produzem o *sublime* e o oferecem à reflexão de quem contempla”⁵⁰². Em suma: instalações como essa configuram, para Costa, o “sublime tecnológico”⁵⁰³, na medida em que o uso das tecnologias da comunicação não se presta a expressar a subjetividade humana ou a comunicar intenções e desejos, mas a produzir, como já dissemos, a “imagem sintética”.

***

Embora Lyotard não atribua uma “ocorrência”⁵⁰⁴ à dita arte tecnológica, Costa o fará utilizando o conceito do sublime. A partir da distinção kantiana⁵⁰⁵ entre o *belo* e o *sublime*, Costa observa que o último se aloja nas “nossas ideias, como ‘disposição’ da alma ante o ‘absolutamente grande’ da natureza”⁵⁰⁶, pois esse sentimento “não deve ser buscado nas formas e nas coisas da natureza”⁵⁰⁷; enquanto o sentimento do belo, por sua vez, “é ligado à forma, ao objeto, encontra-se na natureza e na arte; mantém o ânimo em uma contemplação estática [...]; faz-nos amar qualquer coisa sem

---

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁵⁰¹ *Ibidem*.

⁵⁰² COSTA, 1995, p.37.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Conforme já explicamos no capítulo anterior, Lyotard concebe o termo “ocorrência” para caracterizar a fruição da obra. A “ocorrência”, ou o “acontecimento”, equivale ao “consumo” imediato da imagem, capaz de suscitar o prazer do sentimento sublime. O terror ou o temor sentido estaria na possibilidade da não *ocorrência* da obra, que é descrita por Lyotard a partir do aspecto da “privação”, presente, especialmente, na estética de Burke.

⁵⁰⁵ Em seus argumentos, Costa evidencia que, apesar de haver outros autores que tratem do *sublime*, como Burke, Derrida, Hofmannsthal e Schiller, atribui-se à Kant a “fundamentação filosófica do conceito” (COSTA, 1995, p.21), de modo que “após Kant, a análise do conceito e do sentimento do *sublime* não teve substanciais aprofundamentos ulteriores” (*Ibidem*, p.22).

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p.22.

interesse e provoca o prazer do gosto”⁵⁰⁸. Em meio às diferenças entre o *belo* e *sublime*, Costa destaca que:

[...] o prazer do sublime nasce do simultâneo reconhecimento do ‘absolutamente grande’ que nos transcende e da superioridade da destinação racional das nossas faculdades cognitivas, que permite que consideremos pequeno, em confronto com as ideias da razão, tudo aquilo que a natureza, como objeto dos sentidos, contém de grande para nós⁵⁰⁹.

O sentimento do sublime, segundo Kant, é suscitado mediante o “poder” e a “grandeza” da natureza, ou seja, “em seu caos ou em suas mais selvagens e desregradas desordem e devastação”⁵¹⁰. Contudo, tal sentimento se fundamenta na *razão*, que deve se mostrar superior e independente aos sentidos e a tais forças. Diante da ameaça sofrida, “a faculdade da imaginação atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transposta a um comovedor comprazimento”⁵¹¹. Assim, após o temor vivenciado, experimenta-se, estando em segurança, o comprazimento do *sublime*.

Costa concebe a obra de arte no âmbito do “universo *já dito* e *já formado*”⁵¹², enquanto o sentimento do sublime, na sua concepção, “é gerado por uma crise do simbólico, provocada por aquilo que não pode ser *dito*, e não pode ser *colocado-em-forma*”⁵¹³. Trata-se, então, “daquilo que não pode de modo nenhum ser reconduzido a qualquer medida antropocêntrica”⁵¹⁴. Nesse sentido, “o *sublime*, de fato, [...], de modo nenhum pode ser inerente à obra de arte”⁵¹⁵.

---

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p.21.

⁵⁰⁹ COSTA, 1995, p.22.

⁵¹⁰ KANT, 1790/2005, 78, p. 91.

⁵¹¹ *Ibidem*, 88, p. 98.

⁵¹² COSTA, 1995, p.21.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p.19.

A crítica de Costa contrapõe-se, portanto, aos comentários de Lyotard a pintura de Newman, já mencionados, haja vista que por *arte* o primeiro compreende “as poéticas e as normas autorais, as estratégias de narração ou de colocação em cena, os registros linguísticos e o estilo que permanecem, em suma, sempre sobre o plano do *simbólico*”⁵¹⁶. Nessa direção, torna-se inconcebível que a obra de arte origine o “*sentimento do sublime*, que só nasce a partir do informe e do inexprimível”⁵¹⁷. Como vimos, de modo contrário, Lyotard justifica a relação entre o *sublime* e o expressionismo abstrato por, justamente, perceber o *informe* e o *inexprimível* nas telas de Newman. É evidente, portanto, um embate entre os autores, que se mostra ainda mais direto na utilização dos mesmos termos: *informe* e *inexprimível*.

Para Costa, somente a partir do advento da tecnologia, a técnica passa a ser compreendida, “na sua essência e nas suas manifestações, como um novo ‘absolutamente grande’”⁵¹⁸. Em outros termos, o desenvolvimento tecnológico mostra-se como uma *grandeza* capaz de atemorizar o homem por ser “capaz de uma expropriação e de uma opressão [...] não apenas sobre o plano da sensibilidade”⁵¹⁹, como ocorre diante da natureza, “mas também sobre aquele da mente”⁵²⁰. “Com a técnica, portanto, o *sublime* cessa de pertencer somente à natureza, e principia realmente a pertencer também à arte”⁵²¹.

Nos argumentos acima, o emprego da expressão “absolutamente grande” é uma referência explícita ao sublime matemático kantiano, descrito pelo filósofo nos mesmos termos. E a

---

⁵¹⁶ *Ibidem*, p.21.

⁵¹⁷ COSTA, 1995, p.21.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p.22.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ *Ibidem*, p.23.

descrição que se segue da *grandeza* capaz de coibir os sentidos e a mente humana também se assemelha ao modelo de Kant, conforme mencionamos detalhadamente no capítulo destinado a Lyotard. Contudo, a distinção entre o *sublime* kantiano e o de Costa está, evidentemente, no fato de o filósofo conceber tal sentimento somente em relação ao *poderio* e à *grandeza* da natureza, capazes de atemorizar, exclusivamente, os sentidos, enquanto para o crítico, a “técnica” atinge, além dos sentidos, a “mente” do homem. Distintamente, observamos que em Kant os sentidos encontram-se suficientemente amedrontados, a ponto de se recorrer à esfera suprassensível racional. Nesta esfera, o homem poderia, então, ainda segundo Kant, desfrutar o prazer ao se perceber superior e independente da natureza.

Apesar de Costa utilizar, principalmente, a definição kantiana do *sublime* como base para sua crítica, ele apresenta uma nova concepção desse sentimento, haja vista que “esse novo tipo de terrificante”⁵²² expresso nas tecnologias propiciaria “uma nova forma do *sublime*”⁵²³. Tal forma é concebida pelo crítico em duas fases: a “estética da comunicação” e as “tecnologias da síntese”. A primeira, designada também como “estética das tecnologias comunicacionais”, refere-se à capacidade da técnica “capturar” a *grandeza* ou a *potência* da natureza, controlá-las e oferecê-las em uma “fruição socializada”⁵²⁴. Na segunda fase, a técnica, até então “terrificante” e, portanto, “nociva” ao homem, dissolver-se-ia na “sublimidade” mediante a síntese.

Vale destacar que as fases descritas acima são interdependentes. Não podem, portanto, ser consideradas separadas uma da outra, ou seja, exatamente como Kant apresenta o

---

⁵²² COSTA, 1995, p.23.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ *Ibidem*.

sentimento do sublime, na passagem do *temor* ao *prazer*. A distinção evidente entre ambos estaria no fato de que, para o filósofo alemão, a *imaginação* não é capaz de apreender o fenômeno natural na sua *grandeza* ou *força*, enquanto para Costa, a técnica, ao mesmo tempo em que assume o papel de aterrorizar o homem, mostra-se capaz de “capturar” e controlar a natureza, de modo a torná-la *sociável*. Nesta direção, Costa sustenta a possibilidade de “*domesticação do sublime*”⁵²⁵ pela tecnologia, ou seja, “pela primeira vez na história da experiência estética, a sublimidade pode ser objeto de uma produção controlada e de um consumo socializado e repetível”⁵²⁶. O “sublime tecnológico” define-se, portanto, no segundo momento, na fase da “tecnologia da síntese”. Nisto residiria a similaridade com a determinação do *sublime* kantiano, pois, quando o temor é suspenso, abre-se, então, espaço para o sentimento de prazer.

De acordo com Costa, “as formas do *sublime tecnológico* são múltiplas, individuadas e [...] todas têm relações com as noções da *fraqueza do sujeito* e do *excesso natural ou tecnológico*”⁵²⁷. Como exemplo, o crítico descreve, dentre outras, obras de Roy Ascott, na medida em que essas propiciariam uma “relativa *dissolução*” do sujeito “em um sistema tecnológico de conexões que o transcende, para dar lugar a uma forma de atividade superior”⁵²⁸.

Ascott, a convite de Frank Popper, teria proposto a *Prega do texto*⁵²⁹ (1983) na exposição *Electra*, em Paris, cuja temática referia-se às relações possíveis entre a eletricidade e a arte. O projeto visava a escrita conjunta de um *conto de fadas*, sendo que os escritores localizavam-se em 11 países distintos. O idioma poderia ser o inglês ou o francês. Preferencialmente o último, haja vista que o texto seria

---

⁵²⁵ COSTA, 1995, p.23.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ *Ibidem*, p.37

⁵²⁸ *Ibidem*, p.38.

⁵²⁹ No original: *La plissure du Texte*.

exposto no *Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris* ao mesmo tempo em que estaria sendo escrito. O meio utilizado tanto para a escrita quanto para a organização do projeto seria a ARTEX, que estabeleceria as conexões em rede. Em 12 dias, mediante um sistema ativado 24 horas por dia, os artistas assumiriam um personagem designado por Ascott: Quebec seria a “fera”; Amsterdam, o “vilão”; Paris (o próprio Ascott) seria o “mágico”; Sydney ficaria com a “bruxa”; Viena com o “aprendiz de feiticeiro”; Toronto com a “fada madrinha”, entre outros⁵³⁰. Para iniciar a história, Ascott, como o mágico, diz ao modo das fábulas: “Era uma vez...”⁵³¹. Segundo suas indicações, os artistas deveriam assumir o ponto de vista dos personagens a eles atribuídos. “O resultado foi que, devido às diferenças entre fusos horários e a natureza da improvisação, a narrativa muitas vezes se sobrepôs e se fragmentou na forma do jogo surrealista ‘*Exquisite Corpse*’”⁵³² (*Cadavre Exquis*). Outro aspecto intrigante foi que “cada local deveria ter uma cópia idêntica do texto completo”⁵³³, devido ao método utilizado. Contudo, “por algum motivo desconhecido”, como “todas as versões são de alguma forma diferentes”⁵³⁴, “não existe uma versão final ou definitiva do texto”⁵³⁵. Além do mais, por vezes, a poética visual se mesclou à escrita.

---

⁵³⁰ Disponível em: <<http://alien.mur.at/rax/ARTEX/PLISSURE/plissure.html>>. Acesso em: 27/01/2014.

⁵³¹ Disponível em: <http://www.swr.de/swr2/audiohyperspace/engl_version/interview/ascott.html>. Acesso em 27/01/2014.

⁵³² “The result was that, due to the differences between time zones and the nature of improvisation, the narrative often overlapped and fragmented in the manner of the surrealist game of ‘*Exquisite Corpse*’”. Disponível em: <<http://alien.mur.at/rax/ARTEX/PLISSURE/plissure.html>>. Acesso em: 27/01/2014.

⁵³³ “every location should have an identical copy of the complete text”. *Ibidem*.

⁵³⁴ “[...] for some unknown reason all versions are somehow different”. *Ibidem*.

⁵³⁵ “[...]there is no final or definitive version of the text”. Disponível em: <<http://alien.mur.at/rax/ARTEX/PLISSURE/plissure.html>>. Acesso em: 27/01/2014.

Em *Os Imateriais*, exposição organizada por Lyotard no Centro Pompidou, em 1985, Ascott expôs *Órgão e Função de Alice no País das Maravilhas*, cujo propósito era exibir trechos aleatórios, em francês, da obra homônima de Lewis Carroll juntamente com citações da pesquisa científica *Órgão e Função*. Para ter acesso ao texto, bastava estar conectado ao sistema francês de videotexto Minitel (1981). O texto foi lido por milhares de pessoas, que puderam, então, desfrutar das associações inusitadas que o mesmo propiciava. Nesse processo, vale destacar, as “noções convencionais de originalidade, autenticidade, [...], narrativa, e estilo foram suplantadas por apropriação, reprodução, distribuição, justaposição, e aleatoriedade”⁵³⁶.

Nas atividades descritas, observamos a “*fraqueza do sujeito*” e a “sua relativa dissolução”⁵³⁷, aspectos apontados por Costa como determinantes no *sublime tecnológico*. No primeiro exemplo, a utilização dos meios de comunicação possibilitaria a inusitada escrita coletiva a distância de um texto por autores localizados em países diversos. Nesse exercício, o ponto de vista de cada autor(a), determinado pelo perfil do personagem e mesmo pela cultura e perspectiva do artista envolvido, seria dissolvido ao se fundir aos outros no propósito de estruturar uma única trama narrativa. O público, por sua vez, graças aos canais de comunicação, teria acesso ao texto ainda durante sua feitura, na medida em que toda atualização poderia ser vista em tempo real no terminal da sala de exposição no museu.

Experiência semelhante o público vivenciaria em *Órgão e Função de Alice no País das Maravilhas*, com a diferença de que neste

---

⁵³⁶ “Conventional notions of originality, authenticity, [...], narrative, and style were supplanted by appropriation, duplication, distribution, juxtaposition, and randomness” (SHANKEN, 2003, p.67).

⁵³⁷ COSTA, 1995, p.38.

texto haveria o entrelaçamento entre a sistematização coerente e lógica da linguagem científica e a poética lúdica e improvável de Lewis Carroll. O encontro aleatório da literatura de Carroll com o discurso científico promoveria uma interação entre pontos de vista distintos, que se dissolveriam na tessitura de um único texto.

A *fragilidade* humana e a sua consequente dissolução, como formas manifestas do *sublime tecnológico*, também são identificadas por Costa nas relações corporais a distância, ou seja, na “fusão tecnológica dos corpos”⁵³⁸. Dentre estas, além da interação em *Sistema muito nervoso*, de David Rokeby, já mencionada, vale destacar a *Queda de braço telefônica* (1986), elaborada por Norman White e Doug Back. Em síntese, eles constroem uma espécie de *braço de ferro* conectado a uma linha telefônica para propor uma queda de braço entre oponentes distantes geograficamente. Na primeira exibição da proposta, havia um concorrente em Paris e o outro em Toronto. Ambos empurrariam o *braço de ferro* em seus respectivos países e sentiriam a força contrária imposta pelo oponente.

---

⁵³⁸ COSTA, 1995, p. 39.

Queda de braço telefônica com Joris van Ballegooijen (2011)

Outro aspecto do *sublime tecnológico* a ser considerado, segundo Costa, é a “domestificação tecnológica do *absolutamente grande* da natureza”⁵³⁹, como se evidencia em *Assobios*” (1966), de Alvir Lucier. Nesta obra, o artista capta os sons da ionosfera provenientes de relâmpagos, mísseis e outros fatores com o rádio em baixa frequência:

Aqui as tecnologias da comunicação prestam-se a oferecer uma percepção controlada das excessivas dimensões da natureza, e a introduzi-las num dispositivo tecnológico que, a um só tempo, as deixa inalteradas e as oferece, dominadas, ao olhar e à reflexão⁵⁴⁰.

Por fim, Costa analisa o “domínio da terribilidade da tecnologia”⁵⁴¹. Quanto a este último aspecto, Costa entende que mediante o uso das tecnologias, a “pesquisa estética” evidencia “as formas reais que plasmam o nosso ambiente e nos educam sobre os

---

⁵³⁹ *Ibidem*, p.40.

⁵⁴⁰ COSTA, 1995, p.40.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

tempos vindouros”⁵⁴². Há, portanto, nessa concepção, “a passagem da dimensão estética para a ética como característica [...] do *sublime tecnológico*”⁵⁴³. Sendo assim, mediante o terrificante vivenciado na “época do domínio da técnica”, o homem se investe da sua “*potência*”, “da *superioridade da razão* que domina e reconduz a si toda a mudança”⁵⁴⁴, no enfrentamento e domínio da tecnologia. Vale lembrar que recorrer à razão após amedontrar-se diante de certa potência é constitutivo também do sentimento do sublime em Kant.

Para ilustrar este domínio humano sobre as tecnologias, Costa destaca a proposta de Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz: “Projeto Arte de Satélite 77” (1977), realizado em conjunto com a NASA. Tratava-se de reunir bailarinos distantes geograficamente em uma mesma imagem ao vivo. Haveria uma interação entre os envolvidos na performance de modo que o movimento de um responderia ao do outro, estando os participantes em Maryland e Califórnia. É na imagem via satélite de um monitor que se constituiria o espaço comum nessa performance, sendo que tal espaço, segundo Costa, seria “puramente *virtual*: o espaço não-físico e não-geográfico da *rede* e dos sistemas de comunicação eletrônica”⁵⁴⁵.

O mundo melhor⁵⁴⁶ idealizado por Forest, mesmo que de modo genérico, remonta à utopia que orientou a arte de vanguarda,

---

⁵⁴² *Ibidem*, p.42.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ COSTA, 1995, p.41.

⁵⁴⁶ Na nova era da “*cidade digital*”, há, segundo Forest, um embaralhamento entre ética e estética no anseio do sujeito em “dar ‘sentido’ à sua vida” (FOREST, 1997, p. 332). Sob tal perspectiva, está em curso uma espécie de “evolução”, que deve ser “pensada e administrada” pelos encarregados políticos, de modo a assegurar aos cidadãos “qualidade de vida” (*Ibidem*, p. 333). A necessidade dessa vigilância se dá devido ao fato de que “as novas tecnologias de comunicação” são capazes de causar “seus próprios danos, suas próprias poluições, suas próprias aberrações” (*Ibidem*). Nessa direção, o artista, enquanto “cidadão na cidade telemática”, reivindica para si “a responsabilidade da produção de valores simbólicos sem os quais toda a sociedade se esvairia e desapareceria rapidamente” (*Ibidem*). Para tal, “ele conta com seu potencial de *imaginação*, seu *espírito crítico* e, sobretudo, com

sobretudo no início do século XX. Muito embora já tenhamos nos convencido de que não é possível haver mudanças significativas no tocante à postura ética, sobretudo, após as duas grandes guerras mundiais, artistas como Newman e Forest, cada um a seu modo, escrevem sobre o anseio de propiciar uma “maneira nova de sentir a vida” a fim de reivindicar um espaço para a “utopia”. Costa, a esse respeito, mostra-se otimista com relação ao movimento da arte dita tecnológica e responde à dúvida de Lyotard relacionada à possibilidade dessas “obras” *tocarem* o sujeito que se dispõe a interagir com elas. Ele argumenta, como vimos, que os sentimentos de terror e prazer podem estar associados aos “produtos” tecnológicos. Para nos certificarmos se tais sentimentos, de fato, ocorrem, precisaríamos, no entanto, interagir com algumas das obras mencionadas ou com outras que operem nos mesmos termos.

Enquanto a experiência não se comprova, resta a questão, a saber: é possível atingir o *pathos* pela imagem eletrônica? Ou ainda: será que “pode ocorrer algo” (um “sentimento de gozo” ou de pertencimento decorrente da “comunicabilidade imediata” entre a obra e o observador”) por meio de um computador?; ou, por fim, nos termos de Costa: as possibilidades abertas pelas novas mídias ou pelas tecnologias da comunicação, contrapondo-se às imagens vazias, virtuosísticas, tomadas, aqui, como puros clichês (como no cinema *blockbuster* ou nas imagens hegemônicas na rede), permitirão ao fruidor vivenciar uma experiência análoga ao sentimento do sublime kantiano?

---

sua utopia para um mundo melhor” (Ibidem). Tendo em vista o prejuízo que pode ser causado ao homem e ao seu meio pela tecnologia, Forest entende que o artista deve reagir de modo criativo a fim de assegurar um espaço para a inovação, para a utopia.

Conclusão

É inegável que as obras mencionadas podem, de fato, suscitar sentimentos diversos em seu público. Insistimos, no entanto, que essas obras não mobilizam apenas sentimentos, mas também a capacidade cognitiva. Contudo, no ajuizamento estético não se obtém um conhecimento específico acerca do objeto, como quer a ciência ao provar seus resultados ou a filosofia na elaboração dos conceitos. De todo modo, há na experiência estética o conhecimento *em termos gerais*, que pode ser traduzido pelo conhecimento de nós mesmos ou, em outros termos, como aqui descrito, na experiência da harmonia das nossas faculdades de conhecimento, assim como a percepção da fragilidade do corpo humano em contraponto ao poder da razão.

Entretanto, na fruição da arte moderna e contemporânea, seria difícil sustentar um tipo de prazer exatamente como Kant descreve o sentimento do belo ou do sublime. Nas críticas de arte analisadas nessa tese, percebemos que se perde algo da estética kantiana. Perde-se a intensidade desses sentimentos, na tentativa de uma adaptação ao objeto e ao tempo, à cultura na qual ele se inscreve. O discurso dos críticos em questão sustenta que as obras tratadas aqui suscitam um sentimento análogo ao do belo e do sublime, ou seja, não idêntico. Por exemplo, o terror ou o medo sentido diante de uma força avassaladora da natureza não pode ser idêntico ao sentimento de *apreensão* que pode haver diante da pintura de Newman, no sentido descrito por Lyotard. A semelhança se mantém, no entanto, na utilização da mesma estrutura do sentimento contraditório do sublime para se pensar a fruição das obras de Newman. Dessa forma, nos casos mencionados, os críticos se apropriam dos conceitos da estética de Kant para, então, mobilizá-los na forma que melhor lhes convém para fundamentar sua crítica a determinadas obras de arte.

Ainda assim, não se verifica infidelidade nesse movimento de apropriação, pois o esquema de Kant - que é preservado nos autores que vimos - mostra-se útil para pensar a relação entre os sentimentos de prazer ou desprazer imbricados na fruição estética de uma obra de arte moderna ou contemporânea.

Assim como se afirma que qualquer objeto pode ser tido como arte, há quem defenda que qualquer coisa pode ser dita sobre ela. Não interessa muito a coerência lógica da argumentação e seus fundamentos, mas sim quem sustenta o discurso e de que “lugar” essa pessoa fala. Isso parece estar relacionado com a “transformação da natureza do saber” na dita Pós-modernidade, conforme proposta por Lyotard⁵⁴⁷. Essa concepção propõe que o conhecimento não apresenta mais um valor em si mesmo, tampouco se direciona à “formação (*Bildung*) do espírito”⁵⁴⁸ do sujeito. A produção do conhecimento se destinaria à venda, o que significa dizer que ele perdeu o seu “valor de uso”, restando-lhe apenas o “valor de troca”: troca por outra produção, a saber, dinheiro, posição, poder. A diretora de um museu como o MoMA de Nova York, por exemplo, pode afirmar publicamente que a *Pá de Neve* de Duchamp é “bela”, sem que precise fundamentar coerentemente esse juízo. O público leigo talvez se inquiete, obviamente, por não ver beleza alguma no objeto. Os iniciados no meio artístico, por sua vez, já com algum estudo na área, talvez comecem a procurar por essa beleza. Essa afirmação pode até chegar a circular em jornais, revistas e alguns leitores podem passar a repeti-la, convencidos do poder do suposto conhecimento que a diretora do MoMA teria. De fato, o poder da diretoria e dos conselhos do MoMA é incontestável. No entanto, esse poder não está associado ao seu conhecimento profundo das obras, das críticas de arte e da reflexão estética, pois deriva diretamente da

---

⁵⁴⁷ C.f *A condição Pós-moderna* (1979).

⁵⁴⁸ LYOTARD, 1979/2008, p.4.

função que ocupa no sistema das artes, ou seja, do poder de decisão que detém por ocupar essa posição.

Tomemos um exemplo: durante essa pesquisa, não obtivemos a permissão do departamento de pintura do MoMA para ver as telas de Barnett Newman guardadas em sua reserva técnica. O MoMA detém hoje mais de quarenta trabalhos desse artista. É curioso pensar que se a diretoria e seu conselho não decidirem pela exposição das obras, gerações podem ficar sem vê-las. No tocante a essa questão, a Fundação Barnett Newman argumenta que não pode interferir nas decisões do MoMA a fim de preservar suas “boas” relações com este museu. Diante de tais imposições do sistema de arte, não há o que ser feito.

A dinâmica do mercado das artes também dispensa, evidentemente, qualquer conhecimento mais profundo em estética e crítica de arte. Sabe-se das cifras astronômicas que as obras podem atingir e de como é ardiloso o jogo entre marchand, galeristas, museus e artistas. O crítico é parte ativa nesse mercado, sendo remunerado, inclusive, pela escrita de catálogos de exposições, entrevistas de artistas, além de artigos para revistas e jornais.

Greenberg analisou, como crítico de arte, de forma criteriosa como se sabe, a pintura no expressionismo abstrato, reconhecendo suas “qualidades” formais. O recurso à filosofia de Kant operou, sobretudo nos Seminários de Bennington (1971), como fundamento *a posteriori* de sua prática de crítica de arte ao longo dos anos 1940 e 1950. Greenberg, em um dado momento de sua carreira, talvez a partir de 1960⁵⁴⁹, passou a compreender o ajuizamento estético (*intuição estética*) das obras com base em certos aspectos do juízo de gosto kantiano, posição que defendeu até o fim da sua vida. Para o

---

⁵⁴⁹ Ano de publicação da “Pintura Modernista”.

crítico, o público poderia dizer se gosta ou não de dada obra a partir do sentimento por ele desfrutado diante da mesma. No entanto, esse juízo não poderia ser pessoal ou privado, ou seja, o ajuizamento deveria distanciar-se do “eu privado”, sendo, assim, desinteressado; de tal modo que poderíamos ter um juízo que representasse a humanidade, na intenção do crítico.

De Duve ao recorrer a Kant buscava critérios para pensar modalidades de fruição dos *readymades* de Duchamp. Na sua perspectiva, a estética kantiana atenderia a esse propósito, por conceber como fundamento do *juízo estético moderno* todo e qualquer sentimento relacionado ao amor à arte. Ao pensar na antinomia do *juízo estético*, De Duve desconfia dos possíveis excessos cometidos nas críticas de Greenberg e Kosuth à arte moderna. Nem tanto ao céu, nem tanto à terra, diria De Duve. Na sua concepção, a resolução da antinomia por meio do conceito indeterminado do *sensus communis* dissolveria essa tensão. Dessa forma, recorrendo a Kant, De Duve acredita ser possível que os sentimentos suscitados pelos *readymades* provoquem a experiência de uma comunicabilidade universal. Embora, como já dissemos, seria necessário certo desenvolvimento do gosto na cultura das artes, no caso das artes modernas, para que esses sentimentos fossem mobilizados.

Lyotard, por sua vez, evocou as imagens do “indeterminado”, do “inapresentável” e do “inexprimível” na sua crítica à arte de vanguarda e, em particular, às telas de Newman. Traços dessa indeterminação que já seriam perceptíveis em Manet e Cézanne teriam se acentuado no expressionismo abstrato, no minimalismo, na *body art*, no *happening*, entre outras correntes dos séculos XIX e XX.

Como vimos, Newman afirma que suas pinturas são “concretizações específicas e independentes do sentimento a ser experimentado em cada imagem por si só. Cheia de paixão contida, sua pungência é revelada em cada imagem concentrada”⁵⁵⁰. Nessa mesma direção, Lyotard afirma que a fruição dessas obras estaria relacionada ao sentimento do sublime, sendo que a “tensão” experimentada primeiramente seria proveniente do “medo” de nada acontecer mediante essas pinturas. Mas, se elas tocassem o sujeito de modo a propiciarem uma “nova maneira de sentir a vida”, ter-se-ia “comprazimento”.

Costa também mobiliza a estética do sublime kantiana com coerência na sua crítica à arte tecnológica. O “sublime tecnológico” se daria, portanto, mediante a *apresentação* dessa imagem, que evidenciaria plenamente a “*lógica objetiva* ou *tecno-lógica*”⁵⁵¹. As “imagens sintéticas” são consideradas pelo crítico como autossuficientes, autônomas, pois se mostram independentes do sujeito que as cria, ou seja, não são verificáveis traços da personalidade do artista no processo tecnológico desencadeado. “Trata-se, ao contrário, de figurar impessoalmente a ideia da potência humana”⁵⁵². Segundo essa concepção, o artista é aquele que desvelaria a “essência da técnica”⁵⁵³ em formas estéticas. A arte, nesse sentido, passa a ser compreendida por meio das “interações” de um “sistema integrado”⁵⁵⁴ e não somente mediante o seu suporte material. E é justamente essa *nova espécie do real*⁵⁵⁵ que amedronta o homem, fazendo-o sentir toda sua fragilidade diante da potência da tecnologia. Segundo Costa, quanto mais a arte tecnológica “afirma a

---

⁵⁵⁰ NEWMAN, 1992, p.178.

⁵⁵¹ COSTA, 1995, p. 46.

⁵⁵² COSTA, 1995, p.56.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ C.f. FOREST, 1983.

⁵⁵⁵ COSTA, 1995, p.47.

si mesma”⁵⁵⁶ mostrando-se independente da subjetividade humana, maior o arrebatamento do sentimento incitado.

Em suma, verificamos que o diálogo estabelecido entre os críticos em questão e a estética de Kant foi produtivo. Insistimos, portanto, na coerência dessas críticas atentas à fruição das obras que mobilizam sentimentos de prazer e desprazer, sem nos esquecermos de que com Kant também se pode sustentar uma fruição que mobilize a nossa cognição. Assim sendo, a crítica a partir do juízo de gosto e do sublime ajusta-se a certa arte moderna e contemporânea, haja vista que nas estruturas desses juízos de reflexão temos a análise tanto dos sentimentos de prazer e desprazer suscitados quanto do que se pode conhecer mediante as obras. Evidentemente, não se trata do conhecimento acerca do objeto, mas de um tipo de conhecimento diferente do filosófico ou científico, podendo ser entendido como um conhecimento de nós mesmos e das relações de nossas faculdades de conhecimento na experiência estética.

---

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p.56.

Referências Bibliográficas

BAIGELL, Matthew. Newman's The Stations of the Cross: Lema Sabachthani, a Jewish Take. In: *Art criticism*, v.19, n.1, p.52-62, 2004.

BENNET, Ed. Colaborações entre artistas e técnicos. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p.167-73.

BOIS, Yve-Alain. Para perceber Newman. In: *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BURKE, Edmund. *Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

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

COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

_____. Por uma estética das redes. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004, p. 248-254.

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, p.211-232.

DANTO, Arthur. 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=S1678-53202008000200002&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 28 maio 2013.

DE DUVE, Thierry. O Tempo do *ready-made*. In: GRIMBERG, Debbie (Org.). *Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra "de arte"*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Buenos Aires: Fundación Proa, 2008, p.301-313.

_____. Kant after Duchamp. In: *Kant after Duchamp*. Massachusetts: MIT Press, 1996, p. 283-325.

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

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

DUCHAMP, Marcel. Apropos of "Readymades". In: SANOUILLET Michel; PETERSON, Elmer P (Ed.) *The Essencial Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1975, p.141-142.

_____. The great trouble with art in this country. In: SANOUILLET Michel; PETERSON, Elmer P. (Ed.) *The Essencial Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1975, p.123-126.

_____. "Regions which are not ruled by time and space..." In: SANOUILLET Michel; PETERSON, Elmer P (Ed.) *The Essencial Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1975, p.127-137.

_____. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Calvim Tomkins (Org.). Nova York: Badlands Unlimited, 2013.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2ª. ed. EDUSP: São Paulo, 2000. 234p.

_____. Estética na era tecnológica. *Revista Atrator Estranho*. São Paulo - NTC/ECA/USP, v. 27, p. 9-44, 1997.

_____. Arte do tempo: o evento. *Sexta Feira*. São Paulo, v. 5, p. 110-117, 2000.

_____. Entre o Moderno e o Contemporâneo. *Tempo & Memória*. São Paulo, v. 4, p. 49-66, 2005.

_____. Deslocamentos: entre a arte e a vida. *ARS*. São Paulo, v. 9, p. 94-109, 2011.

FIGUEIREDO, Virginia de Araujo. O paradoxo sublime ou a alforria da arte. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*. Rio de Janeiro, v. VIII, p. 130-163, 2014.

_____. O sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 34, p. 35-56, 2011.

_____. Kant e a Arte contemporânea. *Especiaria*. Santa Catarina, v. 11, p. 25-43, 2008.

_____. Os três espectros de Kant. *O Que nos Faz Pensar*. Rio de Janeiro, v. 18, p. 65-100, 2004.

_____. O gênio kantiano ou o refém da natureza. *Impulso*. Piracicaba, v. 15, n.38, p. 47-58, 2004.

_____. Observações sobre a Estética de Kant. In: Duarte, Rodrigo. (Org.). *Belo, Sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, v. 01, p. 252-262.

FOREST, Fred. Manifeste pour une esthétique de la communication, 1983. Disponível em:
<http://www.webnetmuseum.org/html/fr/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/3manifeste_esth_com_fr.htm#text>. Acesso em: 27 fev. 2014.

_____. A cidade digital de amanhã para pôr a tecnologia a serviço do homem. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p.332-35.

GREENBERG, Clement. Arte abstrata. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 61-66.

_____. Vanguarda e Kitsch. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.27-44.

_____. Pintura "à americana". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 75-94.

_____. A crise da pintura de cavalete. *Arte e Cultura*: ensaios críticos. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.164-167.

_____. A intuição e a experiência estética. In: *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 37-45.

_____. Observações sobre o distanciamento estético. In: *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 127-31.

_____. O fator surpresa. In: *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 75-85.

GREENBERG, Clement. O juízo estético. In: *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 47-63.

_____. Convenção e inovação. In: *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 95-109.

_____. Pintura modernista (1960). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Clement Greenberg e Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 101-10.

_____. Pode o gosto ser objetivo? In: *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 65-74.

_____. Primeira noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 135-46.

_____. Quarta noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 181-96.

_____. Sétima noite. In: Seminários de Bennington. *Estética Doméstica*: observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.227-243.

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

HESS, Barbara. *Expressionismo abstrato*. Taschen do Brasil, 2010.

HESS, B. Thomas. *Barnett Newman*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1971.

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

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

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). 2ª ed. *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009, p. 210-234.

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

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Correspondência 1982-1985. 2ª Ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

_____. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. Correspondance 1982-1985. Paris: Éditions Galilée, 1988.

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

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

_____. Algo assim como: comunicação... sem comunicação. 3ª ed. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2004, p.258-266.
NAVES, Rodrigo. As duas vidas de Greenberg. In: *Arte e Cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p.7-18.

NEWMAN, Annalee. Barnett Newman and the Kabbalah. In: *American Art*, Washington, D.C. v.9, n. 1, p.117, mar/mai, 1995.

NEWMAN, Barnett. From "Jackson Pollock: an artists' symposium, part 1". In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.191-192.

_____. There was no audience in the beginning. In: ANTONIO, Emile de & TUCHMAN, Mitch (Orgs.). *Painters Painting: a candid history of the modern art scene, 1940 -1970*. New York: Abbeville Press, 1984, p. 50-73.

_____. From Barnett Newman: The Stations of the Cross, *Lema Sabachthani*. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.187-188.

_____. From *The New American Painting* (1957-58). In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.178-180.

_____. O sublime é agora. In: CHIPPE, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. Ohio, 1949. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.174-175.

_____. Response to Clement Greenberg. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.161-164.

_____. Resposta a Clement Greenberg. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.151-154.

_____. The Ideographic Picture. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.107-108.

_____. The Object and the Image. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.170.

_____. The Plasmic Image. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.138-155.

_____. The problem of subject matter. In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.80-83.

_____. The sublime is now (1948). In: O'NEILL, John P. (Org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1992, p.170-174.

OSÓRIO, Luiz Camillo. O lugar do juízo (e da crítica) na arte contemporânea. In: *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC, 1996.

ROCHE, H.P.; WOOD B.; DUCHAMP M. The Richard Mutt Case. In: *The blind man*, New York, n.2, p.5-6, maio de 1917. Disponível em: <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/blindman/2/05.htm>. Acesso em 11 out. 2011.

ROKEBY, David. Espelhos transformadores. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p.67-69.

SHANKEN, Edward A. From Cybernetics to Telematics: The Art, Pedagogy, and Theory of Roy Ascott. In: SHANKEN, Edward A. (Org.). *Roy Ascott, Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003, p.1-96.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

SÜSSEKIND, Pedro. O sublime e o expressionismo abstrato. *Dois Pontos*. Curitiba, v. 11, p. 183-228, 2014.

_____. Greenberg, Danto e O Fim da Arte. *Kriterion*. Belo Horizonte, v. 55, p. 349-362, 2014.

_____. A imagem no sublime abstrato. In: Alice Serra; Rodrigo Duarte; Romero Freitas (Org.). *Imagem, imaginação, fantasia*. Belo Horizonte: Relicário, 2014, v. 1, p. 139-148.

_____. Lyotard e a estética do sublime. In: *Arte e ruptura*. Rio de Janeiro: SESC, 2013, v. 1, p. 135-148.

_____. O trágico e o sublime de Schiller a Adorno. In: *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p.103-120.

TESHUVA, Jacob Baal. *Rothko*. Taschen do Brasil, 2010.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.