

## Julgar sem preceptivas, julgar pelo universal: glosas modernistas a Kant

Priscila Rossinetti Rufinoni, [rufinoni@unb.br](mailto:rufinoni@unb.br)  
Universidade de Brasília

**Resumo:** este artigo busca pensar os juízos de Kant como condição de possibilidade da arte moderna. Propomos, de maneira didática, relacionar os juízos kantianos à utopia da modernidade e às suas conseqüências (e críticas) contemporâneas.

**Palavras-chave:** juízos estéticos, *sensus communis*, arte moderna.

**Abstract:** this article focused the Kant's judges as a condition of possibility of the Modern art. We will explain, so didactic, the relationship between the Kantian judges and the Modern utopia, and its consequences and contemporary criticism.

**Keywords:** esthetics judges, *sensus communis*, Modern art.

### Modernos e antigos

“Moderno” tornou-se um adjetivo carregado de conotações históricas e estéticas ligadas à experiência viva, rica e direta do aqui-agora. Mas uma breve arqueologia do termo propõe outras constelações semânticas: durante os séculos XV, XVI e XVII, “moderno” era um contraponto à suprema Antigüidade. Talvez tenha sido no texto de um pintor, Giorgio Vasari, que retoricamente pela primeira vez o artista moderno superou a Antigüidade. Vasari, instaura este início da arte ocidental, nascimento que começa em um (re)nascimento, formulando um corpo histórico e social para o entendimento do processo de que ele próprio, o pintor Vasari, pretendia-se continuador. Processo em progressão da releitura do antigo, quando o “*lume do famosíssimo Giotto*”<sup>1</sup> – lume entendido como contraposto às trevas, imagem freqüente nas *Vite* – iluminava seus discípulos no sentido de “*imitar com a excelência da arte a grandiosidade da natureza, para se aproximarem quanto pudessem desta suma cognição que muitos chamam inteligência.*” ; ambas as citações são do proêmio à vida de Michelangelo, início da construção retórica da história da vida do artista como um microcosmo da própria evolução do Renascimento. De seu nascimento, momento em que a conjugação dos astros<sup>2</sup> favorável já mostrava que Deus concedia-lhe o gênio, passamos para sua formação artística: o jovem Michelangelo enche o mestre de “*stupore*”, hipérbole bem ao gosto do século XVI. E Michelangelo logo supera o seu mestre e também todos os mestres anteriores, escreve o pintor-escritor:

*"Contrafez ainda desenhos da mão de vários mestres antigos, e com tanta similaridade, que nem pareciam cópias; porque tingindo-as e envelhecendo-as com fumo e várias coisas, de tal modo as encardia, que pareciam velhas, e comparadas com o original, não se lhe distinguiam."*

Imitava com tanta perícia qualquer mestre antigo ou florentino anterior, que nem se distinguia a cópia do original. Esse processo culminaria na superação do moderno, "*Coisa admirável e na qual mostrou-se superior a qualquer moderno que então tenha trabalhado*", comentário dirigido à seu Baco, de "*maravilhosa articulação entre os membros [...] esbelta juventude do homem e a carnação roliça da mulher*". Faltava o coroamento da carreira do jovem artista, coroamento também da tradição artística de que ele é o emblema: a superação do antigo. Segundo Vasari, esta superação se dá na "*suprema perfeição*" de Davi. Se antes o artista aparecia apenas enganando os conhecedores com suas obras "*all'antica*", agora, no ápice de uma tradição de dois séculos, Michelangelo supera a preceptiva do antigo, é a supremacia do moderno, que, a um tempo coroa o processo e o fecha em si mesmo. Em nota ao texto de Vasari, Luiz Marques salienta que esta superação não estava isenta de um certo pessimismo que advinha da perda de tão belo parâmetro.

Mas sabemos que as mudanças históricas não são tão abruptas, não se dão em progressão tal qual os esquemas retóricos propostos por Vasari. Ainda no século XVII, uma famosa disputa acadêmica, a *Querela dos Antigos e dos Modernos*, contrapõe as normas clássicas, os gêneros legados pela Antigüidade, por Aristóteles principalmente, às novas formas. Neste sentido, um pintor do século XVII, Nicolas Poussin, dizia que Rafaello era um gênio perto dos modernos e um asno ante os antigos<sup>3</sup>. Dupla comparação com que os "modernos" do século XVII tinham que se haver: com o grande pintor do Renascimento, Rafaello, e, por último, como norma suprema, novamente com a Antigüidade.

Nessas idas e vindas, tudo se passa como se os artistas "modernos" – sejam eles os do século XVI ou XVII – estivessem se debatendo entre uma autoridade e uma norma já consagrada e a possibilidade de abertura a outras formas, à liberdade. Não à toa trazemos aqui essas palavras: "autoridade", "liberdade", ou mesmo aquele "lume" que Vasari credits a Giotto. Serão palavras de peso para o século XVIII, o século do lume, da luz, do Iluminismo, século da busca de uma maioria racional frente às normas tradicionais; da busca da liberdade frente à autoridade. Se o lume de Giotto, diferentemente da *luce*, da luz, ainda tem algo de divino, o Iluminismo é uma luz racional, cada

vez mais secularizada a partir dos anos de 1700, século ao qual Kant deu feições filosóficas precisas, nos campos da Epistemologia, da Ética e da Estética. Aliás, os domínios da *aisthesis* grega serão deslocados, ampliados e demarcados. O conceito de Estética, tal qual lemos nos dicionários modernos, "estudo racional do Belo", é tributário da modernidade, da busca por repensar constantemente as normas artísticas sob um ponto de vista cada vez menos autoritário – autoridade da Antigüidade ou daquele Belo como bem – e cada vez mais humano, racional. E é neste sentido que Kant fala em "juízos estéticos", em julgamentos estéticos, e não em normas estéticas, em regras, idéias ou modelos.

### **As Belas-artes na *Crítica do Juízo***

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

Para Kant, os juízos estéticos são sintéticos a priori, ou seja, como os juízos de conhecimento, possuem um fundamento a priori, autônomo em relação às opiniões exteriores e à experiência. Assim, nenhum poeta, diz o autor, pode se valer de juízos externos, ou ser convencido por um critério argumentativo, para escrever. E se eu não julgo uma obra bela, não há regra que possa me fazer julgá-la de outra forma, nem nenhuma autoridade em estética seria capaz de suprir a falta da reflexão do sujeito sobre seu próprio estado de prazer ou desprazer. Não há receita de comida que substitua o paladar, se a este a comida não é aprazível, da mesma forma, apesar de ser um juízo de outra natureza, o belo também não depende de receitas. Há obras perfeitas, mas sem "espírito", como há comidas saudáveis insossas. Claro que Kant não chega a propor a *tabula rasa*, o ponto zero cultural do qual muitos artistas de vanguarda queriam partir. O autor escreve que, apesar de haver razão para que se enalteçam como modelos as obras dos antigos e para que se lhes chamem de clássicos, julgar segundo seus critérios seria contraditório com os princípios autônomos do juízo, pois os modelos são normas *a posteriori*. Este não é um fundamento do gosto, mas apenas um caminho de

aprimoramento, que passa pelo procedimento bem sucedido dos antigos com o intuito de permitir aos homens que procurem em si mesmos os princípios e assim tomem via própria e freqüentemente melhor. De modelos prontos e quase insuperáveis, os clássicos passam a ser apenas indicadores para se refinar o gosto; auxiliado pela história cultural, o juízo a priori pode julgar, "sem cair na rudeza das primeiras tentativas". O artista, entretanto, segundo tais normas, é capaz de produzir obras cultas e bem feitas, mas não obras belas, dotadas de espírito.

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

Neste edifício racional do kantismo, a obra de arte é bela quando parece ser natureza, quando o artifício usado para criá-la nos parece tão necessário que se assemelha ao fenômeno natural. Mas, essa arte *artificialmente natural* pressupõe um artista extremamente hábil, capaz de produzir sem explicitar o trabalho empenhado em tal construção (Vasari talvez repetisse aqui um conceito de Castiglione: o artista possui "*sprezzatura*"). Como, do ponto de vista racional, podemos explicar esse paradoxo de um artista hábil ter de, no entanto, atuar quase ao acaso, sem regras, sem normas e sem modelos? Ou seja, como diz Kant, a beleza na natureza é uma coisa bela, já na arte é a representação de uma coisa bela, que precisa ser produzida segundo um

conceito do que esta coisa deva ser, pois a arte pressupõe que o artista busca um fim, o de produzir beleza. Para explicar essa disposição especial de um criador que cria sem regras, mas ainda assim produz obras que parecem ter uma finalidade, mesmo que sem fim, Kant retoma antiga tópica do gênio, aquela mesma com que Vasari explica a magnificência de Michelangelo. O gênio de Michelangelo faz parte de um plano divino, como bem atesta Vasari, que o fez nascer sob uma conjunção favorável de astros e lhe proporcionou, assim, um caráter inventivo sem par. O gênio para Kant, entretanto, não pode ser apenas uma disposição favorável de uma boa estrela, naquela mítica animista não estranha aos alemães do século XVIII, até porque isto explicaria o destino de um artista, mas não as regras de sua criação que pressupõem um julgamento universal e devem, assim, ser universalizadas. O gênio kantiano é aquele sujeito capaz de articular a imaginação ao entendimento e à razão, para produzir idéias estéticas que proporcionam a boa harmonia entre as faculdades que chamamos de juízo de gosto. Esse sujeito assinalado, especial, recebe uma predisposição para tais idéias estéticas, daí Kant poder dizer que, quem dá regras à arte, em última instância, não é a tradição ou qualquer manual ou preceptiva, mas a própria natureza. E mais: o gênio é o sujeito capaz de criar idéias (em imagens, em músicas, em palavras) que articulam a causalidade da natureza (os conceitos do entendimento) à finalidade da razão. No texto de Kant:

*"Gênio é o talento (dom natural) que dá à arte a regra. Já que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence, ele mesmo, à natureza, poderíamos também exprimir-nos assim: gênio é a disposição natural inata (ingenium), pela qual a natureza dá à arte a regra".<sup>4</sup>*

Esse gênio produz uma idéia estética, que é a "representação da faculdade da imaginação, que muito dá a pensar, sem que contudo qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível." (§ 49). A imaginação, livre do conceito, pode criar imagens, idéias, que entram em jogo com a razão e dão alguma forma a conteúdos que não poderiam ser mostrados de outra maneira, por outra linguagem qualquer. Essa capacidade, se se aprimora na freqüentação dos autores e artistas clássicos, só se completa na capacidade articuladora do gênio.

### **Arte como *sensus communis***

Os julgamentos de gosto, se não são apodíticos, *devem ser* universalizáveis (§19), pois, apesar de não haver um conceito definido do que é belo ou sublime, há uma disposição a priori, um jogo das faculdades que nos leva a ajuizar e a pretender que tal ajuizamento seja universal. “Dever” (*sollen*) é não só um verbo modal, cuja acepção remete à opinião e à possibilidade, mas também o verbo que expressa a máxima e o mandamento.

*Sensus communis* não é um senso comum, mas um senso de civilidade que une as pessoas. Um homem sozinho em uma ilha, uma espécie de Robinson Crusóé, não necessita de qualquer adereço a não ser do estritamente prático. Crusóé constrói todo um mundo ao se ver só e ilhado, mas nenhuma arte lhe é necessária. Quando termina suas vestes, pensa que se um inglês o visse naqueles trajes confeccionados segundo a necessidade, o julgaria risível e ridículo. Para Kant, somos como Crusóé: solitários, longe dos homens que julgam, longe do senso comunitário, não há necessidade de se adornar canoas, vestes ou quaisquer utensílios. Não há sequer ridículo na solidão: não há julgamento de gosto. Na solidão do sujeito, no solipsismo, não há arte. A arte é um laço de civilidade, um laço que podemos dizer intersubjetivo, pois irmana os sujeitos em uma comunidade na qual o prazer é compartilhado, no qual os homens se *com-prazem* (*gefällt*) com o belo ou o sublime, ou antes, descaem, arrebatam-se diante de tais juízos (*gefallen* [agradar, comprazer-se], *Fall* [queda]).

### **Uma região inexplorada**

Recapitemos: Kant primeiramente faz a estética ascender à categoria de ciência, sem, contudo, torná-la um repositório de conceitos ou regras. Os juízos estéticos são abertos e auto-reflexivos. Depois, Kant dá à imaginação um lugar novo, intermediário entre entendimento e razão, livre em sua característica de dar forma às apreensões sensíveis e às idéias. E, ainda, recria a figura do artista como gênio, homem capaz de produzir idéias estéticas que comunicam o belo (e os conteúdos inapreensíveis da razão) a outros sujeitos que julgam. Nesse processo, o artista deixa de ser o artífice do

agradável que aplica normas, para ser um sujeito no qual a natureza dispôs um ânimo capaz de unir o dado empírico à liberdade humana.

O juízo reflexionante, e, por conseguinte, o juízo de gosto, no dizer de Deleuze, não funciona como uma razão apodítica, isto é, que determina segundo conceitos, mas como razão hipotética, que precisa criar hipótese, idéias para dar conta de encontrar o geral no particular. As idéias estéticas seriam como um diagnóstico, uma forma de buscar o geral, o conceito ou a idéia, no particular, a obra. E a arte, tanto do lado do artista capaz de criar idéias estéticas, quanto do sujeito que julga, passa a ser um lugar privilegiado para se buscar hipóteses de exposição do inexponível, relacionando-se, então, com a filosofia de uma maneira impensável para a crítica de gosto tradicional. Se a poesia – pelo menos na tradição clássica que remonta a Platão e divide o conhecimento em *aistheta kai noeta* – era o lugar do erro e do engano, agora ela ganha outra acepção. O quanto a arte moderna deve a esse novo espaço de atuação – que será desbravado pelos discípulos de Kant, – não é tarefa fácil de precisar. Evidentemente houve movimentos e manifestações artísticas ditas modernas que eram francamente contra essa racionalidade arquitetônica proposta pelo Iluminismo e arrematada pelo kantismo. Mas, o grande sonho de mudança ao qual quase todo artista dito moderno se reportou, fosse qual fosse a utopia, só foi possível porque a arte como um todo, ganhou seu acesso privilegiado às regiões inexploradas da racionalidade, da filosofia, ou mesmo do senso comunitário. A arte passou a ser uma arena de julgamento da comunidade dos sujeitos, espaço aberto ao ilimitado e ao inapreensível.

Essa capacidade do gênio, entretanto, dá à arte uma característica de mediadora entre os sujeitos e as idéias morais, que assim podem ser expostas e compartilhadas.

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

*"As características 'nacionais' apresentam um 'problema' que hoje se subestima ou que se aborda através de uma perspectiva superficial ou estritamente econômica, o que sublinha os lados negativos e esconde totalmente as diferenças fundamentais. E, contudo, são estas diferenças interiores que são essenciais. Visto deste ângulo, a soma das nações criaria uma harmonia e não uma dissonância. Poderia acontecer que nesta situação sem esperança, fosse ainda arte, desta vez através de um percurso científico, que criasse inconsciente ou arbitrariamente uma harmonia."*<sup>6</sup>

### **Juízo, arte e política no século XX**

Em meados dos anos 1940, a arte moderna que nos anos 20 era de ruptura, vai tornando-se norma. Na década seguinte, aparecerão por toda parte os museus de arte moderna, instituições que absorverão ao mundo cultural até as críticas mais ácidas à cultura. Essa entrada do modernismo nos museus não poderia deixar de gerar muitas questões novas, como aquela que pede por uma definição do que é, afinal, "arte moderna".

As chamadas vanguardas artísticas não seguiram, a princípio, nenhuma via comum, cada núcleo buscava seu próprio caminho. É nos fins dos anos de 1940 que Clement Greenberg pensa em uma linha comum que uniria todas as experimentações em uma única vertente, possibilitando algum tipo de definição, mesmo que muito aberta. Tal pensamento precisava se haver, ainda, com o aparecimento cada vez mais incisivo de outras formas culturais que não as artísticas, formas que se valiam, muitas vezes, das conquistas das vanguardas, visando outros fins: a cultura de massa representada pelo cinema, pelas revistas ilustradas, pela publicidade. Como separar o joio do trigo, a arte daquele emaranhado de imagens e produtos culturais que a imitavam para fomentar a indústria e o consumo? Greenberg escreve, então, um famoso artigo intitulado "Vanguarda e *Kitsch*", no qual demonstra que as vanguardas são um caminho histórico que, pelo menos desde o Renascimento, busca despojar a arte de seus adereços, para chegar a uma linguagem pura que não oferece ao espectador uma sensação pronta, mas o intima a analisar as formas em busca dos efeitos. O *kitsch*, por outro lado, já traz o efeito pronto, já seria risível ou choroso de antemão.

Anos mais tarde, Greenberg refina ainda mais sua idéia e escreve o artigo "A pintura modernista", no qual explicita sua vertente teórica ao pensar essa arte que se depura cada vez mais: novamente a teoria de Kant, em uma leitura muito peculiar. Greenberg, diferente dos românticos, não recorre



principalmente à *Crítica do Juízo* e aos juízos estéticos, muito embora os pressuponha, recorre antes à *Crítica da Razão Pura* e escreve:

*"A essência do modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas de entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. Kant usou a lógica para estabelecer os limites da lógica e, embora tenha reduzido muito sua antiga jurisdição, a lógica ficou ainda mais segura no que lhe restou"*<sup>6</sup>

Se os românticos já falavam de poesia da poesia, aqui Greenberg fala de uma pintura que, como a lógica de Kant, não diz respeito a algo fora dela, é apenas pintura da pintura, pintura sobre pintura; da mesma forma que a literatura moderna se volta para seus próprios meios, também o fazem a escultura, a música e assim por diante. E, como pesquisa auto-referente, auto-reflexiva, a arte moderna retoma o procedimento mesmo do juízo kantiano, que é subjetivo e reflexionante, pois volta-se sobre si próprio, sem acrescentar nada ao objeto julgado. E nesse processo, Greenberg pode circunscrever um campo de atuação artística resguardado das contaminações da cultura de massa, *kitsch* e mercadológica. Não é difícil perceber que o "fim" dessa arte auto-reflexiva é decretado pela *Pop art*, que procede exatamente ao inverso, trazendo para dentro da pintura (e também da literatura e da música, embora o designativo tenha sido cunhado para as artes visuais) as tensões e conflitos das imagens do dia a dia, de forma às vezes cínica, às vezes crítica. Mas claro que o criticismo nas artes não desapareceu de pronto, ainda hoje as teorias de Greenberg (e de Kant, por conseguinte) têm importância fundamental para se compreender a pintura e as artes.

Preocupado com o abandono, por causa da crise enunciada sob a rubrica múltipla de *pós-moderno*, dos ideais do Iluminismo, Jürgen Habermas descreve, nos anos de 1980, a modernidade como um projeto inacabado. Para o autor, apesar das críticas, ainda era preciso manter aquele espaço de julgamento intersubjetivo e radical que Kant propunha, cuja idéia de pós-moderno não levava em conta. Era preciso conservar uma possibilidade consensual que, sem regras fixas, fosse capaz de auto-fundamentar a modernidade. Com esse problema em mira, Habermas chega a fazer uma crítica à idéia de *sensus communis* como a entendia Schiller a partir de Kant,

depurando o que era utópico naquela comunhão entre arte e revolução, para repor a possibilidade mais política que estética de um espaço intersubjetivo.

Respondendo a Habermas, Jean-François Lyotard, repele a necessidade de uma comunidade para a arte, de uma relação intersubjetiva, mas a repele não para refutar a teoria de Kant, mas para retomá-la por outra face, a do juízo reflexivo, principalmente o do sublime, que apresenta o inapresentável. Para Lyotard, o que Habermas pedia era algo como um juízo determinante e não reflexivo. O pós-moderno seria não um retrocesso, mas uma reposição das questões mais radicais do moderno. Assim, o artista pós-moderno encontra, somente na obra já pronta (no *pós*), o que a torna moderna. A arte moderna é devedora dos juízos de Kant, portanto não tem regras externas e se deve apenas à articulação que o artista faz entre idéias estéticas. O criador moderno só pode conhecer suas regras após a feitura da obra, em uma reflexão de seus próprios meios, sendo a criação sempre *pós-moderna*.

*"Um artista, um escritor pós-moderno está na situação de um filósofo: o texto que ele escreve, a obra que ele realiza não são em princípio governadas por regras já estabelecidas, e não podem ser julgadas por meio de um juízo determinante, pela aplicação de categorias conhecidas a esse texto, essa obra. O artista e o escritor trabalham pois sem regras e para estabelecer regras do que terá sido feito".<sup>7</sup>*

Não é possível reproduzir todas as variantes dessa polêmica em torno do pós-moderno, mas o que fica claro é que, por um lado ou por outro, as várias leituras da teoria estética e crítica de Kant ainda no final do século XX dão forma ao debate. Para se pensar as possibilidades de uma arte em tempos de cultura de massa, que tudo absorve para tornar mercadoria, a radicalidade da *Crítica da Razão Pura* serviu à teoria de Greenberg; para salvar o espaço de intersubjetiva e de consenso iluminista e para pensar como a modernidade pode se auto-fundamentar, Habermas reviu Kant; em oposição a Habermas, Lyotard, por sua vez, convocou os juízos estéticos kantianos para legitimar a experimentação do artista e do escritor, mesmo em oposição ao consenso do público.

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

Van Gogh criou sua obra em quartos baratos de pensões, entre internações em asilos de alienados, sem ser compreendido pelos homens de

então, mas criou seguindo sua inclinação, seguindo aquela predisposição do gênio kantiano com a qual a natureza o assinalou para dar regras à arte. Quase todo mundo conhece essas histórias, elas sempre reaparecem quando os quadros desse antigos malditos – Van Gogh, Picasso, entre outros – atingem somas astronômicas nos mercados de arte. Os jornais e revistas parecem gostar de apontar os juízos errados do passado e como, hoje, valorizamos esses antigos gênios tornando suas obras objetos de especulação monetária sem igual. Não é difícil perceber que as histórias do "gênio incompreendido" dão ainda mais valor às obras, as tornam ainda mais instigantes do ponto de vista do consumo, as tornam ainda mais enfeitiçadoras, as tornam *fetiches*. A crítica à teoria do gênio leva em conta que, em um mundo no qual tudo vira mercadoria, seria muito ingênuo achar que um homem torna-se artista e é ou será valorizado, apenas porque a natureza nele inscreveu um dom especial para dar regras à arte. Sabemos que muitos outros fatores, mercadológicos e culturais, circulam nesse universo de artistas e críticos, e que o gênio é apenas uma utopia perdida, uma utopia moderna.

Outras críticas apontam, ainda, que invariavelmente a natureza escolhe seu "gênio" dentre os homens europeus, mais ou menos como aqueles discos voadores dos filmes que sempre calham de pousar em solo norte-americano. Não é coincidência, mas etnocentrismo, ou seja, é hegemonia da visão de uma única etnia ou cultura sobre as outras. Muito do que se chama hoje de arte contemporânea procura discutir exatamente esse ponto de vista do artista, aprofundando questões sobre identidade cultural, sobre as questões do feminino e do masculino, que dizemos serem de "gênero", questões políticas, questões de dominação de uma cultura sobre outras etc. Se esta não é a "melhor" arte que é feita atualmente – não estamos autorizado a dizer qual a boa arte, pois cairíamos em um problema que nos devolveria à esfera kantiana dos juízos que aprazem sem conceito, exatamente aquela que se está criticando –, esta é a arte que mais merece destaque. Os mitos modernos da obra, do gênio, da originalidade já não parecem mais fazer sentido, pois a rigor, não há "obra" ou "artista", ou seja, não há um "quadro" pintado por alguém; há procedimentos, idéias, objetos coletados nas ruas, imagens e textos comuns, sem originalidade, retirados de revistas etc.

Mas, se um artista resolve discutir um tema cultural, apropriando-se de objetos que se tornam, por essa operação, diferentes, ele não está pressupondo que sua ação assinala essas coisas comuns e as transforma, expondo-as a uma comunidade de homens e mulheres que julgam? Não está pressupondo que, embora sem regras e mesmo sem obra, há uma atitude diferenciada própria ao artista que dá aos objetos outras possibilidades de interpretação? E a interpretação desse objetos não pressupõe aqueles homens e mulheres modernos que, nos dizeres de Thierry de Duve, não precisam necessariamente possuir cultura (seja ela qual for) e refinamento, mas apenas exercer seu juízo?

- 
- <sup>1</sup> Todas as citações de Vasari são de "A Vida de Michelangelo Buonarroti", trad. e notas de Luiz Marques, mimeo, s/p.  
<sup>2</sup> "recebeu com aspecto benigno de Mercúrio e Venus na segunda casa de Júpiter, o que pressagiava trabalhos, nas mãos e no engenho, maravilhosos e estupendos" VASARI, *Op cit*.  
<sup>3</sup> Quem atribui esta fala a Poussin é Roger de Piles. Cf. POUSSIN. *Lettres et propous sur l'art*. Paris: Hermann, 1964.  
<sup>4</sup> KANT, "Da Arte do Gênio". *Kant II, Os Pensadores*, São Paulo: Victor Civita, 1980, § 49.  
<sup>5</sup> KANDINSKY. *Ponto, Linha, Plano*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.  
<sup>6</sup> GREENBERG. "A pintura modernista". In *Clemente Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.  
<sup>7</sup> A polêmica entre Lyotard e Habermas foi publicada em *Arte em Revista - CEAC*. Centro de Estudos de Arte Contemporânea, ano 5, nº 7, 1983.

### Referências bibliográficas

- DUVE, Thierry de. "Kant (d') après Duchamp". in: *Au Nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris: Minuit, 1998.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de Julgar*. 2º ed. Trad. por Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- KANT, Immanuel. "Introdução à Crítica do Juízo"; "Analítica do Belo"; "Da Arte do Gênio". Trad. por Rubens Rodrigues Torres Filho. *Kant II, Os Pensadores*, São Paulo: Victor Civita, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *La Philosophie Critique de Kant (Doctrine des facultés)*. Paris: PUF, 1971.
- HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. Luís Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti*, notas e tradução de Luiz C. Marques Filho. (mimeo).
- GREENBERG, Clement. "A pintura modernista". Trad por Maria Luiza X. de A. Borges . In: *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. *Lições Sobre a Analítica do Sublime*. Trad. por Constança Marcondes Cesari e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1993.

Priscila Rossinetti Rufinoni é doutora em Filosofia pela USP e professora de Estética, Filosofia da arte e Filosofia Moderna na Universidade de Brasília. Em 2008, foi professora substituta de Teoria da Arte na FAV-UFG. Atualmente trabalha com questões em torno da relação entre arte, filosofia, história e modernidade.