

Parte 11

Este livro de Arthur Danto constitui uma das mais penetrantes elaborações teóricas da arte atual. Para o filósofo e crítico de arte, o que marca a arte dos últimos quarenta anos é sua independência diante da história e seu caráter radicalmente livre e reflexivo. Neste sentido, a arte chegou ao fim, o que não implica término, mas uma nova relação entre a arte e o mundo.

No período pós-histórico, a arte possui sua própria filosofia, ela não está mais condicionada a um discurso dominante, como ainda ocorria no modernismo e sua concepção de purificação e depuração do meio artístico. No pós-modernismo as manifestações artísticas assumiram uma forma plural e se movem num amplo espaço de atuação.

A essa filosofia da história da arte, Danto ainda acrescenta análises da atual cena artística mundial, o que permite que sua investigação se mova, em alto nível, tanto no plano das idéias quanto no das realizações artísticas.

Marco Aurélio Werle

Professor de estética do Depto. de Filosofia da USP

13cosp

edusp
ISBN 85-314-0932-2
9 788531 409325

ODYSSEUS
ISBN 858802342-3
9 788588 023420

ARTHUR C. DANTO APÓS O FIM DA ARTE A ARTE CONTEMPORÂNEA E OS LIMITES DA HISTÓRIA



DANTO, Arthur. Da estética à crítica de arte. In: *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006 [1997], pp. 89-109.

ARTHUR C. DANTO



APÓS O FIM DA ARTE

A ARTE CONTEMPORÂNEA E OS LIMITES DA HISTÓRIA





BOX WITH THE SOUND OF ITS OWN MAKING [CAIXA COM O SOM DE SUA PRÓPRIA FEITURA]
(1961) POR ROBERT MORRIS.
CORTESIA: SEATTLE ART MUSEUM E SR. E SRA. WRIGHT. CRÉDITO DA FOTO: PAUL MACAPIA.

..... CAPÍTULO CINCO

Da estética à crítica de arte

INÍCIO ESTE CAPÍTULO CITANDO UMA PASSAGEM DA OBRA-PRIMA FILOSÓFICA DE ARTHUR SCHOPENHAUER, *O mundo como vontade e representação*, em que se fala da relação entre o belo e o útil tal como ele os vê: beleza e utilidade como valores antitéticos. Ele está discutindo a noção romântica de gênio, e a identifica com o intelecto agindo independentemente da vontade, de modo que “as produções do gênio não servem a nenhum propósito útil”:

O trabalho do gênio pode ser a música, a filosofia, a pintura, ou a poesia; nada que seja para uso ou lucro. Não poder ter utilidade nem ser lucrativo é uma característica do trabalho do gênio; é o seu título de nobreza. Todos os demais trabalhos humanos existem somente para a manutenção e o subsídio de nossa existência; as únicas exceções são aqueles por nós aqui debatidos; eles existem por si mesmos, e nesse sentido podem ser considerados como a flor ... da existência. Por isso, nosso coração se alegra ao desfrutá-los, porque ao fazê-lo abandonamos a atmosfera terrena da necessidade e do desejo.⁷⁹

Essa poderosa distinção, obtida por um dos grandes trabalhos que deu origem à estética filosófica, entre considerações estéticas e práticas, tendeu a desacreditar qualquer propensão em se perguntar sobre a utilidade prática que a experiência estética pode ter. Pois as questões de caráter prático são definidas pelos interesses que um indivíduo ou grupo possa ter — interesse a que Schopenhauer se refere com o conceito de vontade — mas que Kant, no trabalho que gerou uma tradição que incluía Schopenhauer e que bem se estendeu, e se estende aos, os tempos modernos, escreve que “o gosto é a facul-

⁷⁹ Schopenhauer, A. *The World as Will and Representation*, trad. de E. F. G. Payne (New York: Hafner Publishing Company, 1958), 2:388. A não ser em caso de indicação em contrário, todas as referências a Schopenhauer fazem menção a esse texto.

Kant
+ Schopenhauer / Sublimação
melhor sentir

dade de julgar um objeto ou método representando-o por uma satisfação ou insatisfação inteiramente desinteressada. O objeto de tal satisfação é chamado beleza".⁸⁰

Shopenhauer argumentou que, analogamente ao modo como estética e utilidade estão separadas uma da outra, "raramente vemos o útil unido ao belo ... As edificações mais belas não são as úteis; um templo não é uma casa para habitação." O modernismo não tem sido tão rigoroso. O Museu de Arte Moderna exhibe objetos de reconhecida utilidade que exemplificam o princípio de alto estilo estético. A coleção Barnes exhibe, entre suas obras de arte, objetos de pintura e escultura de inegável utilidade. A mobília de Shakers parece claramente fundir beleza e utilidade. E ainda assim, Schopenhauer pode perguntar em que medida a beleza está relacionada à utilidade. Uma vela de ignição pode ser considerada por alguns um objeto útil, com suas superfícies curvas e polidas, com sua distribuição estranhamente proporcionada de partes de metal e de cerâmica, mas como objeto belo não satisfaria nenhum interesse dentre os que suscitam as velas de ignição: se você estivesse ansioso por ter uma que funcionasse, a questão da beleza da vela de ignição deveria ser posta de lado, pois para julgá-la bela, de acordo com Kant, ela deveria ser objeto de uma "satisfação completamente desinteressada", uma vez que "todo e qualquer interesse mina o julgamento de gosto".⁸¹ E a questão perturbadora certamente se colocaria: que tipo de satisfação se poderia ter? Pois em que consistiria a satisfação se não houvesse nenhum interesse para ser servido?

Sigamos Kant como se houvesse um tipo de satisfação *an sich* (em si), um parente filosófico distante da coisa *an sich*. Assim como a coisa em si existe independentemente de todo o resto, a satisfação em si mesma depende, como insistia a estética clássica, da inexistência de interesse prático em sua satisfação. Segue-se imediatamente, é claro, que as considerações estéticas encontram-se alijadas do reino da função e da utilidade, no que se tem uma consequência importante a justificar a eliminação do ornamento e da decoração dos domínios do *design* arquitetônico, bem como a eliminação dos subsídios artísticos dos orçamentos federais — sendo a arte por definição um mero floreio — já que as obras de arte incidem na categoria da estética. A exemplo da beleza (limitada) da vela de ignição, a beleza pode ser um subproduto accidental, cada

⁸⁰ Kant, I. *Critique of Judgement*, trad. de J. M. Bernard (New York: Hafner Publishing Company, 1951), 45.
⁸¹ *Ibid.*, 58.

um de seus aspectos possuindo uma boa justificativa prática. Mas a beleza não desempenha papel algum ao dar conta do funcionamento das velas de ignição.

Entre o belo natural e o belo artístico em Kant, nenhuma distinção é especialmente obtida: "a natureza é bela porque se parece com a arte, e a arte só pode ser chamada de bela se estamos conscientes dela como arte, à medida que ela se parece com a natureza".⁸² Assim, o juízo do belo pode ser invariável, quer se trate de arte bela ou beleza natural, e embora possamos nos enganar, por uma ilusão, quanto ao fato de ser arte, não podemos nos enganar quanto à sua beleza — "a arte bela tem de se parecer com a natureza". Schopenhauer, por toda a sua ênfase no gênio, vê a separação entre beleza e utilidade em objetos que de ordinário não seriam atribuídos a gênios: "Árvores altas e esguias não dão fruto; as árvores frutíferas são pequenas, feias e desajeitadas. A rosa de jardim com várias inflorescências não frutifica, mas a roseira pequena, selvagem e quase sem fragrância sim". Há algo de assustador nessa linha de pensamento, que parece querer conectar a utilidade à simplicidade, quando não à feiura. Talvez se possa adquirir um sentido do que é essencial no modo shopenhaueriano de pensar se se considerar o contraste entre o *gut* e o *schlecht* da língua alemã, que é diferente do contraste entre *gut* e *böse*. *Gut* contrasta tanto com "ruim" como com "mau", e Nietzsche, o grande discípulo de Schopenhauer, mostra, em sua *Genealogia da Moral*, que "bom" designa o que os senhores diziam ser em virtude de possuírem os traços definidores do que é bom — traços que os escravos, é claro, consideravam "maus". Mas pelo menos eles não eram *schlecht*, como os escravos, que eram o equivalente humano das "árvores pequenas, feias e desajeitadas". Mas o meu interesse reside no abandono do pensamento, comum a Kant e a Schopenhauer, de que não há linha especial a ser traçada entre o belo na arte e na natureza. Pois isso conduz, por um caminho já bem aplainado por aqueles que tomaram a disjunção entre a beleza e a utilidade como uma verdade profunda, levando a estética filosófica a uma forma altamente influente da prática da crítica da arte, construída como discriminação entre a arte boa e a ruim. Em todo o caso, não há nada além do conhecimento de que é a arte que se está experimentando que distingue o que Greenberg chamou de "qualidade na arte"⁸³ do belo na natureza: a arte bela é *gut*. Se lhe falta beleza ou "qualidade", ela é *schlecht*.

⁸² *Ibid.*, 149.

⁸³ Greenberg, C. "The Identity of Art", *The Collected Essays and Criticism*, 4:118.

A qualificação, “conhecimento de que é arte aquilo que se está experimentando”, deve soar como uma advertência de que, se a beleza é invariável para as obras de arte e outras coisas, ela não faz parte do conceito de arte, embora no tempo de Kant fosse considerada uma questão natural que a obra de arte, enquanto classe, visasse à beleza, e que a beleza fosse implicada pela existência delas, ainda que pudessem falhar em seu objetivo.⁸⁴ Uma vez mais, consideremos a vela de ignição. As velas de ignição não poderiam ter existido no tempo de Kant, nem, contrariamente ao dado histórico, poderiam ter sido obras de arte se tivessem existido. Elas não poderiam ter existido porque a cerâmica e a metalurgia industrial não estavam suficientemente evoluídas para as ter produzido, isso sem falar que o mecanismo que originou a vela de ignição – o motor de combustão interna – ainda não tinha sido inventado. Mas imagine, mesmo assim, que uma vela de ignição escorregasse no tempo e fosse encontrada por um lenhador bem próximo de Königsberg, em 1790. Ela seria incapaz de satisfazer qualquer interesse da época, uma vez que o *Zeugganz* em que o poderia fazer só estaria presente um século e meio depois, de modo que ela teria valor apenas como curiosidade, assim como os cocos que, em algumas raras ocasiões, aportavam nas costas europeias no século XVI, e a eles então se atribuíam poderes mágicos. A vela de ignição, que bem poderia ter seu lugar na *Wunderkammer* de Frederico, o Grande, seria um objeto de contemplação rigorosamente desprovido de interesse, uma vez que ele só serviria mesmo para ser contemplado, ou então poderia ser usado como peso para papéis. Ela atenderia quase que exatamente à caracterização do belo em Kant como “finalidade sem fim específico: talvez ela parecesse útil demais para ter alguma finalidade ornamental, mas ninguém poderia imaginar que utilidade seria essa.

Em todo o caso, uma vela de ignição não poderia, dado o estado da arte, ser uma obra de arte em 1790. Hoje, em consequência de uma revolução engendrada por alguma travessura do círculo de Marcel Duchamp, por volta de 1917, ela talvez pudesse ser, ainda que não em razão de sua beleza. Os objetos manufaturados eram aproveitados por Duchamp precisamente por causa de sua não-descritividade estética, e ele demonstrava que eram arte, ainda que não fossem belos, e que a beleza na verdade não poderia constituir nenhum atributo definidor da arte. O reconhecimento disso, pode-se dizer,

⁸⁴ A arte poderia alcançar o outro objetivo que Kant reconhece – nomeadamente, “o sublime”. Mas, ainda uma vez, o conceito de sublimidade é o divisor de águas entre arte e natureza.

permite traçar uma linha nítida entre a estética tradicional e a filosofia da arte, hoje na verdade prática da arte. Essa linha, é claro, era muito tênue nas consciências em geral quando Duchamp procurou exhibir um mictório na exposição de 1917 da Sociedade de Artistas Independentes sob uma falsa assinatura e o título *Fountain*. Mesmo membros do círculo mais próximo de Duchamp, como Walter Arensberg, pensaram que Duchamp estava chamando a atenção para a cintilante beleza do mictório – como se um artista com uma agenda filosófica parcialmente voltada para a separação entre o estético e o artístico pudesse ter a intenção de reduzir obras de arte a objetos estéticos, à maneira de Kant ou Schopenhauer! Existem registros de um debate entre Arensberg e o artista Geroge Bellows em 1917, no qual o primeiro diz “uma forma adorável tem se revelado, livre de qualquer finalidade funcional, na qual um homem tinha claramente feito uma contribuição estética”.⁸⁵ Mas, em 1962, Duchamp escreveu para Hans Richter: “quando descobri os objetos manufaturados, pensei em desincentivar a estética ... Joguei na cara deles engradados e o mictório como um desafio, e agora eles os admiram por sua beleza estética”.⁸⁶

Greenberg, incontestavelmente o mais importante crítico de arte kantiano de nosso tempo, tinha pouca experiência e menos paciência com Duchamp como artista, e quero assim discutir os avanços de Greenberg contra o pano de fundo de uma distinção – que tenho como crucial – entre objetos estéticos e obras de arte, que Duchamp tornou central em seu empreendimento mas que Greenberg dificilmente teria percebido como filosoficamente importantes. Kant, convinha Greenberg, tinha mau gosto e uma escassa experiência no campo das artes – “no entanto, sua capacidade de abstração o tornava capaz de, apesar de suas muitas gafes, estabelecer em sua *Crítica do juízo estético* aquela que era a mais satisfatória base para a estética que temos até hoje”.⁸⁷ Estou ansioso por tratar de Greenberg a partir dessa perspectiva, porque a sua maneira de fazer crítica de arte se tornou extremamente problemática no mundo da arte que tinha Duchamp quase como um mentor [*generative thinker*]. A filosofia estética de Greenberg está sendo continuada por Hilton Kramer e pelos autores de seu periódico *The New Criterion*, e gravita precisamente em

⁸⁵ Watson, S. *Strange Bedfellows: The First American Avant-Garde*, 313-4.

⁸⁶ Duchamp, M. “Letter to Hans Richter, 1962”, in Richter, H. *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 1916), 313-4.

⁸⁷ Greenberg, C. “Review of *Piero della Francesca*” e “*The Arch of Constantine*”, ambos de Bernard Berenson, *The Collected Essays and Criticism*, 3: 249.

torno da questão relacionada à “qualidade na arte”, que Kramer identifica especificamente com a qualidade estética, mas que Duchamp e seus seguidores – e tenho de me incluir entre eles – identificariam de alguma outra maneira. Não estou certo se alguém poderia aparecer com uma espécie de “campo teórico unificado do que é artisticamente bom”, nem, portanto, se alguém pode explicar o “artisticamente bom” das obras que Greenberg tomava como referência estética em outros termos. De minha parte, porém, sei que é uma prática crítica ruim desmerecer trabalhos por falta de boas qualidades estéticas, nos termos de Greenberg, como artisticamente ruins. Se por um lado uma teoria unificada deixa de ser imperativa, por outro a crítica de arte passa a ser uma prática bastante dividida. Mas, se além disso, essa prática precisa ser essencialmente conflituosa, permanece uma questão em aberto, que talvez um exame mais acurado sobre como Greenberg busca fundar a sua própria prática crítica na estética kantiana facilite essa decisão. Mas a existência de tal conflito nos dá uma razão para examinar o pano de fundo da teoria estética a partir do qual ele se origina: uma teoria que acarreta um conflito em termos de sua aplicação tem de ser ela própria uma teoria conflituosa, assim como um conjunto de axiomas é inconsistente se acarretar uma contradição. O conflito era exibido pelo acidente histórico que acabou estabelecendo a estética como disciplina em um tempo em que a arte era singularmente estável em sua prática e concepção havia já alguns séculos, e no qual as revoluções artísticas, como deve ter acontecido, estavam na natureza das regressões às condições anteriores – do rococó ao neoclassicismo no tempo de Kant, do romantismo ao pré-rafaelismo no tempo de Schopenhauer. O modernismo iniciou de maneira quase imperceptível na década de 1880, mas não forçou especificamente a estética a repensar essas distinções, que se adequaram prontamente a Cézanne e Kandinsky e poderiam mesmo, como vimos, ser ajustadas a Duchamp. A estética parece cada vez mais inadequada para lidar com a arte a partir da década de 1960 – com a “arte depois do fim da arte”, como já a denominei alhures –, sendo um sinal disso que uma das disposições iniciais era a recusa em se considerar a arte não-estética ou anti-estética como arte. Tal se deu em paralelo com a ação reflexa de olhar a arte *abstrata* como não-arte, noção com a qual Greenberg, como advogado da abstração que era, tinha de lidar. Essa crise passageira sobreveio por ocasião da revisão da idéia de que a arte tinha de ser mimética, um movimento feliz que a estética clássica levou a efeito precisamente mediante a frágil distinção que preconizava

entre o belo artístico e o natural, deixando em aberto a questão sobre o que seria a *qualidade estética*. Mas a teoria estética clássica não poderia ser invocada com uma “arte depois do fim da arte” precisamente porque ela parecia desprezar completamente a qualidade estética: foi precisamente nos termos da estética clássica que a recusa em chamá-la *arte* se fundou. Uma vez que seu estatuto como arte foi estabelecido, ficava razoavelmente claro que a estética enquanto teoria demandava urgentemente uma reforma, se fosse o caso de ser útil para se abordar alguma espécie de arte. E em minha concepção isso estava começando a significar o completo exame da distinção entre o estético e o prático como o fundamento defectivo da disciplina. Mas voltemos a uma crítica da arte fundada na estética e às concepções de Clement Greenberg.

Em sua leitura de Kant, Greenberg derivou dois princípios. O primeiro se baseou em uma famosa formulação das relações entre o juízo do belo e a aplicação de regras. “O conceito de arte bela não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja obtido a partir de alguma regra que tenha um conceito como seu fundamento determinante, e por conseguinte que tenha como base um conceito relativo ao modo em que o produto é possível. Por isso, a arte bela não pode ela própria conceber a regra segundo a qual ela pode realizar o seu produto”.⁸⁸ O juízo crítico, na concepção de Greenberg, opera na suspensão da regra: “a qualidade na arte não pode ser nem asserida nem provada pela lógica ou pelo discurso. A experiência, e somente ela, regula a esse respeito – e a experiência, por assim dizer, da experiência. Isso é o que todos os filósofos sérios da arte, desde Immanuel Kant, concluíram”.⁸⁹

Então, “a base mais satisfatória para a estética que ainda possuímos” não era nada menos do que a base mais satisfatória para a crítica da arte, como o próprio Greenberg acreditava praticá-la. Greenberg creditava a si mesmo o bom gosto, que era uma questão em parte de temperamento e, em parte, de experiência. “O olho experiente tende sempre para o definitiva e positivamente bom na arte, conhece-o aí, e não ficará satisfeito com nenhuma outra coisa”.⁹⁰ Em resumo, ele ficará insatisfeito com qualquer coisa que seja menos do que o satisfatório *an sich*. A crítica de arte kantiana, pressionada a dar uma resposta à questão do que é bom em arte – para que fim a arte é boa – tem de rebater a questão refletindo um mal-entendido filosófico. “O que o prático

⁸⁸ Kant, I. *Critique of Judgment*, 150.

⁸⁹ Greenberg, C. “The Identity of Art”, *The Collected Essays and Criticism*, 4:118.

⁹⁰ *Ibid.*, 120.

tem que ver com arte?" é a réplica retórica dos que estão persuadidos de que a arte existe tão-somente para proporcionar satisfação estética — para a satisfação estética *an sich*. Assim, a mesma divergência lógica que separa o estético do prático separa a arte de qualquer coisa útil. E a estética kantiana serviu à crítica de arte contemporânea conservadora ao pôr de lado, como irrelevante para a arte, quaisquer ambições instrumentais que os artistas pudessem ter no sentido de fazer a arte trabalhar a serviço desse ou daquele interesse humano, e mais particularmente de interesses políticos. "O que a arte tem que ver com política?", pergunta o crítico conservador, como se a questão fosse retórica, e a resposta — "Nada!" — uma certeza previsível.

O segundo princípio kantiano de Greenberg é obtido a partir da razão, profunda no sistema kantiano, de que a estética era estritamente segregada do prático. Isso porque o juízo do belo tinha de ser tacitamente universal, e porque a universalidade seria incompatível com o lucro, e, portanto, com a praticidade. "Em todos os juízos pelos quais declaramos algo como belo não permitimos que ninguém tenha outra opinião", escreve Kant, não como uma previsão de que "todos concordarão com meu juízo, mas sim de que eles deverão concordar".⁹¹ Kant invoca uma noção especial de que o que ele denomina "universalidade subjetiva" se baseia na postulação de certo tipo de *sensus communis*, que por sua vez permite alguma paridade de forma entre juízos estéticos e morais em seu sistema. A partir da universalidade tácita dos juízos estéticos, Greenberg derivou a tese de que toda a arte é uma só e mesma coisa. Ele pretendia particularmente demonstrar que não havia diferença em nossa experiência estética do abstrato em contraposição à arte representacional. É bom lembrar que ele estava escrevendo em um tempo em que tamanha era a incerteza dos críticos quanto à pintura abstrata, que eles estavam preparados para defender que experienciá-la era algo de um gênero diferente do experienciar a arte representacional. Em 1961 ele escreveu:

A experiência em si mesma — e a experiência é o único tribunal de apelação em arte — demonstrou que há tanto o bom quanto o ruim na arte abstrata. E revelou-se que o bom em um tipo de arte assemelha-se sempre, no fundo, mais ao bom em todos os outros gêneros de arte do que ao ruim em seu próprio gênero. Sob todas as aparentes diferenças, um bom Mondrian ou um bom Pollock

⁹¹ Kant, I. *Critique of Judgment*, 76.

tem mais em comum com um bom Vermeer do que com um Dali ruim [e para Greenberg não havia bons Dalis.] Um Dali ruim tem mais em comum não só com um Maxfield Parrish ruim, mas com uma pintura abstrata ruim.⁹²

E Greenberg prossegue dizendo que as pessoas que não fazem um esforço para experimentar ou apreciar a arte abstrata "não têm o direito de se pronunciar sobre nenhum tipo de arte — muito menos sobre a arte abstrata". Elas não o têm porque "não se deram ao trabalho de acumular experiência suficiente para fazê-lo, e a esse respeito não faz diferença a experiência que se tenha acumulado em outros campos da arte". Estar seriamente interessado em arte é — parafraseando Greenberg — é estar seriamente interessado no bom em arte, "não importando se se trata de arte chinesa, ocidental ou representacional como um todo, mas somente se há algo de bom na arte". E o segundo princípio de Greenberg acarretou que "o olho experimentado" pode separar o bom do ruim na arte de qualquer tipo, independentemente do conhecimento específico das circunstâncias da produção na tradição a que ela pertence. O que tem o olho experimentado, esteja onde estiver, sente-se sempre em casa. Recentemente, um conhecido curador gabava-se de, sem nada conhecer sobre a arte africana, poder, unicamente de posse de um bom olho, distinguir ali o bom, o melhor e o excelente.

A força e a fraqueza de Greenberg como crítico derivavam desses princípios. Ele achava, por exemplo, que o bom em arte era em toda a parte e sempre o mesmo e que subjazia à sua abertura para as boas qualidades a que outros críticos da mesma época do artista estavam cegos em ampla medida, o que explica ele ter identificado antecipadamente Jackson Pollock como um grande pintor. No modo como a pintura abstrata foi produzida na década de 1940, pouco teria servido de preparação para a obra de Pollock, e a capacidade para perceber sua qualidade artística — e mesmo para proclamar sua grandeza artística —, em um tempo em que isso estava muito longe do modo de ver aceito, deu a Greenberg, retrospectivamente, credenciais de um gênero que poucos outros críticos desfrutavam. Também veio a constituir critério de qualidade de um crítico fazer descobertas de um tipo paralelo, o que inevitavelmente trazia conseqüências perniciosas na prática crítica subsequente: supõe-se que o crítico faça descobertas visando à validade de seu "olho experimentado", o que para o crítico definia um papel antecipatório e precursor em

⁹² Greenberg, C. "The Identity of Art", *The Collected Essays and Criticism*, 4:118.

relação a um ou outro artista: a estatura de um indivíduo como crítico de arte oscilava juntamente com a reputação do artista em cujas boas qualidades ele arriscou sua própria reputação como crítico. O crítico em busca de credenciais espreita o desconhecido ou o despercebido, o que de certa forma dá esperança à galeria marginal, àquele talento “fresco”, ao negociante aventureiro, preservando o sistema produtivo da rigidez. A contrapartida disso é a confissão de um olho insuficientemente bom quando o artista a que um crítico se opõe acaba se revelando bom ou mesmo grande. Em geral, tudo isso pode convergir com o que Greenberg acrescenta em conexão com a resistência à arte abstrata, quando argumenta que o crítico obstinado – o terrível John Canaday do *New York Times* é um exemplo – não abrirá os olhos em razão de alguma teoria *a priori* sobre o que a arte deve ser – que é o caso de uma teoria que pressuponha que a arte tenha de ser representacional. Aqueles que Greenberg designa como “opositores da arte abstrata” defenderão que a experiência da arte abstrata não é uma experiência *artística* e que as obras de arte abstrata não podem ser classificadas propriamente como arte”.⁹³ E pode-se sentir claramente que devem haver certas definições *a priori* da arte que de antemão impedem os que são hostis ao impressionismo de ver a qualidade daquelas telas, ou, ainda, tais definições apriorísticas podem impedir que se veja alguma qualidade na pintura pós-impressionista pelo fato de seu desenho ser esquisito, ou suas cores, arbitrárias. O que tudo isso implica é que se as pessoas *somente abrissem os olhos* e, o que é igualmente importante, abrissem suas mentes à sugestão do que o olho experimentado lhe apresenta, então não haveria, como sugere Kant, desacordos irreduzíveis: “a qualidade na arte não é só uma questão de experiência privada”, escreve Greenberg. “Existe um *consenso* de gosto. O melhor gosto é o das pessoas que, em todas as gerações, dedicaram o máximo de tempo à arte e vivenciaram os problemas dessa arte, e o seu melhor gosto tem sempre se revelado unânime dentro de certos limites, em cujo âmbito profere o seu veredito.” Se todos cultivarem uma mente aberta e, para usar uma de suas expressões favoritas, ousarem o bastante, não haverá desacordos irreduzíveis.

A idéia de uma mente não fechada pela teoria, da confiança exclusiva na experiência visual, torna-se quase caricatural no modo peculiar com que Greenberg se defronta com uma pintura. Em uma memorável conferência

⁹³ *Ibid.*, 4: 119.

um ano após sua morte, o pintor Jules Olitski – a quem Greenberg em seus últimos anos costumava celebrar o melhor pintor dos EUA – descreveu uma visita de estúdio feita pelo crítico. Greenberg ficava de costas para alguma nova pintura até que essa estivesse no lugar certo, e então virava de uma só vez a fim de deixar que seu olho experimentado a captasse sem permitir que a mente interpusesse quaisquer teorias apriorísticas, e como se houvesse uma corrida entre a transmissão dos estímulos visuais e a velocidade do pensamento. Ou então Greenberg cobriria os olhos até o momento certo de ver. Há inúmeras anedotas desse tipo sobre o crítico, e sua atitude se tornou uma postura-padrão em estúdios e galerias. É de maneira semelhante que Thomas Hoving descreve o cenário das duas principais aquisições durante sua gestão como diretor do Metropolitan Museum of Art – o retrato de Juan de Pereija por Velasquez, e a *kerater* de Eurofrônio, que veio a ser conhecida como “o pote de um milhão de dólares” do Metropolitan, mas que Hoving defendeu como a mais bela obra de arte de toda a sua vivência no mundo da arte. No primeiro caso, ele se recusou a olhar para a pintura até que a iluminação estivesse ideal, e então ordenou: “bata-me!”.⁹⁴ Com a iluminação apropriada, imagine-se que seus olhos foram inundados de beleza pré-conceitualizada. Ele não olharia para o pote até que a obra tivesse sido colocada à luz do dia. Foi com base nesse primeiro olhar que ele tomou a decisão de adquirir esses trabalhos, e, se por um lado não havia dúvida de que Hoving precisasse ter em mãos o resultado dos testes de autenticidade de proveniência para apresentar a sua comissão, por outro era o testemunho de seu olho experimentado que definitivamente contava para ele.

Greenberg diria muito pouco além de rugir um tipo de aprovação ou desaprovação. Em uma entrevista posterior – na verdade, no texto final de *The Collected Essays and Criticism* – ele enuncia um corolário do princípio relacionado à autoridade da experiência. Quando se lhe pediu que estatuisse um critério para a diferença entre a arte menor e a arte maior, ele observou: “existem critérios, mas eles não podem ser postos em palavras – nada além da diferença entre a arte ruim e a boa pode ser posto em palavras. As obras de arte me tocam num grau maior ou menor, e isso é tudo. Até aqui, as palavras têm sido inúteis nesse assunto ... Ninguém faz receituários de prescrições

⁹⁴ Hoving, T. *Making the Mummies Dance: Inside the Metropolitan Museum of Art* (New York: Simon & Schuster, 1993), 256.

para a arte e para os artistas. É só esperar para ver o que acontece – o que o artista faz”.⁹⁵ É notável que Greenberg veja a resposta crítica como parte da criação artística, que é justamente o que poderíamos esperar de sua suspeita em relação a regras, e que foi, afinal de contas, a posição que Kant elaborou em conexão com o gênio artístico, mas assegurando, é claro, a diferença entre o gosto e o gênio – o que Kant chama “um juízo e não uma faculdade produtora”. As asserções monossilábicas de Greenberg – respostas viscerais postas em palavras, mas palavras que eram elas próprias respostas viscerais – eram a contrapartida do crítico para o gesto pictórico saído das entranhas no tipo de arte com que ele, Greenberg, sempre deve ser identificado: o expressionismo abstrato, ainda que ele deplorasse esse rótulo. Greenberg dificilmente teria alcançado sua excelente reputação como crítico utilizando-se de grunhidos e caretas. É bastante instrutivo ler a sua análise de novembro de 1943 sobre a primeira exposição de Jackson Pollock na *This Century Gallery* de Peggy Guggenheim. É claro que então ele tinha visto certa quantidade das obras de Pollock em visitas de estúdio que talvez fossem muito semelhantes àquelas que Jules Olitski descreveu, de maneira sugestiva e cômica, após sua morte. Mas em sua análise ele justificava o fato de a pintura de Pollock ser boa, mesmo que a atribuição de sua qualidade fosse uma função do olho, e, pode-se acrescentar, sem minimamente ferir o mérito devido ao pintor, e também uma função do fato de que outros, cujo gosto ele admirava – Lee Krasner, Hans Hoffman, Piet Mondrian, a própria Peggy Guggenheim – eram unânimes em sua admiração. Em última instância, a tarefa do crítico era dizer o que era bom e o que não era, sempre com base no veredicto do olho como uma espécie de sétimo sentido: um sentido da beleza na arte, sabendo que se trata de arte. Se pensarmos nisso como o que denominei crítica *com base na reação*, nesse caso a tradição continua com críticos que têm uma prática filosoficamente muito menos consistente do que a de Greenberg.

Greenberg efetivamente parou de fazer crítica no final da década de 1960, e é difícil não supor que ele o tenha feito em razão de, mesmo com toda a sua prática como crítico, não ter sido capaz de formular uma proposta relevante para uma prática artística governada pelo princípio – articulado pelos dois mais influentes pensadores artísticos daquele período, Andy Warhol e Joseph Beuys – de que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, de que não há

⁹⁵ Greenberg, C. “Interview Conducted by Lily Leino”, *The Collected Essays and Criticism*, 4:308.

qualquer aparência especial que deva ser assumida por uma obra de arte, de que todo mundo pode ser um artista – tese esta que Andy Warhol enunciou em suas pinturas “pinte pelos números”, algo que, aparentemente, qualquer pessoa poderia fazer. Greenberg, de acordo com uma recordação de William Phillips, foi singularmente igualitário – ele realmente achava que qualquer um pudesse pintar – e tentou fazer Phillips pintar até que a incapacidade de Phillips, de suportar o cheiro de tinta, inviabilizou suas aulas. Ouvi a sua viúva ler uma carta comovente – ainda que revelasse sua inexperiência – escrita quando ele tinha trinta e poucos anos, descrevendo as suas primeiras tentativas de pintar. Ele achava seu trabalho maravilhoso; à sua correspondente, escreveu que pintar lhe era tão natural quanto “transar”. Mas ele não era um igualitarista ontológico, e teria desmerecido as pinturas “pinte pelos números” de Warhol por serem inconsistentes com a filosofia da arte que ele tinha aprendido de Kant: poderia-se chegar a elas seguindo-se regras, pondo-se o vermelho onde os números indicavam que deveria ser vermelho. É claro que Warhol não seguia nenhuma regra particular ao fazer o trabalho, mas ele teria sido completamente consistente com seus impulsos como artista a ponto de seguir as regras de um *kitt* “pinte pelos números” e exibir o resultado. Ele provavelmente não o fez, mas vamos imaginar que o fizesse, e então expusesse o trabalho. O olho, o olho experimentado, não teria sido capaz de distinguir se era um artista que havia preenchido as partes numeradas, uma vez que o resultado se pareceria com a coisa real (algo que qualquer pessoa em um asilo da terceira idade poderia ter feito) e teria agregado quaisquer qualidades estéticas que a último tivesse. E no entanto, a peça de Warhol e uma pintura ordinária do tipo “pinte pelos números” teriam qualidades artísticas muito diferentes. Warhol estaria talvez afirmando que qualquer pessoa poderia ser um artista; brincando com a idéia de que pintar deveria ser algo arrancado da alma do artista. O ex-maquinista no centro recreativo dos cidadãos de terceira idade que pinta pelos números está simplesmente seguindo regras para fazer uma pintura bonitinha. Warhol, se tivesse lido Kant, poderia ter feito uma afirmação sobre a *Terceira Crítica* mediante as pinturas “pinte pelos números”!

A *pop art*, ou grande parte dela, teve como base a arte comercial – em ilustrações, etiquetas, no *design* de embalagens, em pôsteres ... Os artistas comerciais responsáveis por essas imagens exclamatórias, muito coloridas, eles próprios tinham bons olhos. Willem de Kooning havia sido um pintor de

sinais, e é difícil supor que, adequando para as finalidades das belas-artes o equipamento especial de pintura em sinais, ele deixasse de empregar o olho que o tornou bem-sucedido como pintor de sinais. Outro caso instrutivo, mas invertido, foi a apropriação, por Watteau, do vocabulário e do olhar presentes em suas *fêtes galantes* quando a executou, naquele que se revelou ser o seu último trabalho, e aliás a sua obra-prima, um anúncio comercial para o seu empresário, Gersaint, que na verdade ficou dependurado em frente à galeria deste por algum tempo, mostrando como esta se parecia no seu interior. A *Ensigne de Gersaint* é um contra-exemplo incidental do primeiro dogma estético, de que a arte não serve a nenhum propósito prático; provavelmente ela satisfazia à perfeição às convenções dos anúncios das lojas de Paris no século XVIII. Mas a minha única preocupação é sugerir que tais esforços comerciais sejam selecionados por alguém com um bom olho, e que, diante de um rótulo de sopas Campbell ou de um *design* de caixa de Brillo, possa dizer: “é isso”. Ao fazer seus fac-símiles, os *pop artists* se apropriaram de *designs* que de alguma forma já tinham passado pelo crivo da estética – foram selecionados porque se supôs que eles atrairiam o olhar, ou que passariam uma informação sobre o produto, ou o quer que seja. Mas o que fez da *pop art* uma arte elevada em vez de uma arte comercial estava apenas incidentalmente relacionado às qualidades estéticas que a tornaram bem sucedida como arte comercial. A crítica de arte da *pop art*, a qual, como gênero artístico, sempre achei instigante, nada tinha que ver com o que correspondia ao registro do olhar, pois com isso se explicava o seu interesse e valor como arte comercial. E o olho por si só não poderia dar conta da diferença.

Mas tem-se aí uma verdade para grande parte da arte das décadas de 1960 e 1970, e também da de 1990. (A década de 80 foi de certa forma um momento retrógrado, pois a pintura então se reassumiu como modo dominante de fazer arte) A crítica de arte kantiana teria sido reduzida ao silêncio ou teria se defrontado brutalmente com o feltro retalhado, com o vidro picado, o chumbo espargido, com o compensado estilhaçado, o arame grosseiramente retorcido, o tecido embebido em látex, a corda revestida de vinil, os luminosos de néon, os monitores de vídeo, os seios untados de chocolate, o casal acorrentado, a carne cortada, as peças de vestuário rasgadas, ou com a casa partida com que as afirmações artísticas eram feitas naqueles anos e desde então.

Consideremos um importante trabalho da década de 1960, *Box with the Sound of Its Own Making* [Caixa com o som de sua própria feita] (1961). Trata-se um cubo de madeira de uma carpintaria não especialmente refinada, dentro do qual havia uma fita contendo os ruídos do martelo e da serra emitidos durante a sua fabricação. A fita é como que a memória que a caixa teria de seu próprio vir a ser, a obra nada mais sendo do que um comentário a respeito do problema da relação entre corpo e mente. Greenberg não tinha como lidar com esse trabalho. Em 1969, ele escreveu, com uma obtusidade quase vertiginosa:

A arte, em qualquer meio, reduzida ao que se faz ao experimentá-la, cria-se a si mesma por meio de relações, proporções. A qualidade da arte depende sobretudo das relações ou proporções inspiradas e sentidas. Não há como sair disso. Uma simples caixa sem adornos pode ser arte em virtude dessas coisas; e quando ela falha como arte não é por se tratar de uma caixa sem nada demais, mas em razão de suas proporções, ou mesmo por causa de seu tamanho, sendo esses itens desinspirados ou pouco sentidos. O mesmo se aplica a trabalhos em forma de arte “nova” ... Nenhum grau de novidade fenomenal, passível de ser descrita, vale algo se as relações internas da obra não tiverem sido sentidas, inspiradas, descobertas. A obra de arte superior, quer ela dance, irradie, exploda ou simplesmente se esforce para ser visível (ou audível ou decifrável), manifesta, em outras palavras, uma “retidão de forma”.⁹⁶

“Nessa medida”, prossegue Greenberg, “a arte continua imutável. ... Jamais será capaz de se exercer como arte exceto em função da qualidade”.⁹⁷ O trabalho de Morris é brilhante e inspirado, certamente tem “qualidade” como obra de arte, mas dificilmente uma qualidade que possa ser definida como “retidão da forma”. Greenberg sentiu que a arte da década de 1960 era, sob uma aparente superficialidade, singularmente homogênea e mesmo monótona. Ele mesmo se aventurou a identificar o estilo comum subjacente como o que “Wölflin chamaria *linear*”.⁹⁸ O seu tom no último artigo é cáustico, sarcástico, insolente. É o tipo de reação que sempre vemos quando a arte vive um momento revolucionário – a de que os artistas querem chocar, que não sabem mais como chamar a atenção, que estão se comportando como garotos

⁹⁶ Greenberg, C. “Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties”, *The Collected Essays and Criticism*, 4:300.

⁹⁷ *Ibid.*, 301.

⁹⁸ *Ibid.*, 294.

e garotas maus. Acreditem ou não, ele não mudou a sua maneira de pensar em seus últimos 30 anos de vida. Eu o ouvi dizer essas mesmas coisas em 1992. A arte havia passado por um momento revolucionário, que invalidou para sempre o trânsito fácil da estética para a crítica da arte. Uma e outra poderiam ser novamente conectadas somente por uma estética revisionista como disciplina à luz das mudanças na prática crítica que foram impostas pela revolução da década de 1960.

Agora quero me pronunciar sobre o segundo princípio kantiano de Greenberg, que lançou a crítica na mesma água fervente que o primeiro princípio, embora isso não fosse muito aparente até há alguns anos. Esse princípio enuncia o “caráter imutável da arte”, a que Greenberg se referiu em uma entrevista de 1969. Sua intenção era concordar que o gosto americano havia amadurecido no decorrer dos anos, mas insistia que isso “não era a mesma coisa que dizer que tem havido progresso na própria arte como distinta do gosto. Isso certamente não houve. A arte não ficou melhor ou mais “madura” nos últimos 5 mil, 10 mil, 20 mil anos”.⁹⁹ Portanto, o gosto conheceu um desenvolvimento histórico, o que não aconteceu com a arte. Greenberg, na verdade, argumentou ter havido uma “ampliação no gosto de nosso tempo, no Ocidente”, e isso, acreditava ele, “devia-se, em certa medida, ao efeito da arte modernista”. Ele acreditava que a capacidade de apreciar a pintura modernista torna mais fácil para nós a apreciação da arte tradicional ou da arte de outras culturas, uma vez que a arte representacional nos coage a pensar no que ela mostra em detrimento do que ela é. “Penso que para um iniciante é mais difícil desenvolver um gosto pela arte representacional do que pela arte abstrata, todas as demais coisas sendo iguais. A arte abstrata é um modo maravilhoso para se aprender a ver a arte em geral. Você aprecia mais os antigos mestres quando pode distinguir um bom Mondrian ou um bom Pollock de um que seja ruim”.¹⁰⁰ Essa posição, como tenho freqüentemente dito, tende a transformar todos os museus em Museus de Arte Moderna, nos quais cada coisa deve ser apreciada em termos do que a arte de todos os lugares e sempre tem, e que o olho treinado em pinturas modernistas aprende a identificar e a graduar. Todos os artistas são contemporâneos na medida em que são artistas. Não são contemporâneos em questões irrelevantes para a arte.

⁹⁹ Greenberg, C. “Interview Conducted by Lilo Leino”, 4: 309.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 310.

Esta a filosofia informou algumas das exposições fortemente criticadas na década de 1980, sobretudo a mostra “Primitivismo e Arte Moderna”, de 1984, no Museu de Arte Moderna, a qual se baseava nas “afinidades” entre trabalhos da Oceania e da África e suas contrapartidas formalmente similares no movimento modernista. Como tese explanatória histórica, isso talvez nada tenha de excepcional, sendo verdade quando verdade, falsidade quando falsidade. Os artistas modernistas foram de fato influenciados pela arte primitiva. Mas “afinidade” não é o mesmo que “explicação”. “Afinidade” implica que o artista da África ou da Oceania teria sido conduzido pelo mesmo tipo de consideração formal dos modernistas. E muitos críticos sentem aí o cheiro do que podemos chamar de *colonialismo cultural*. O multiculturalismo encontrava-se em ascensão em 1984, e na década de 1990 estava para alcançar o mundo da arte – pelo menos nos Estados Unidos – em proporções epidêmicas. De acordo com o modelo multicultural, o melhor que se poderia fazer era tentar compreender como as pessoas no âmbito de determinada cultura tradicional apreciavam a sua própria arte. Fora de sua tradição, não é possível apreciá-la como se a aprecia de dentro, mas pode-se ao menos tentar não impor o seu próprio modo de apreciação a tradições que lhe são estranhas. Essa relativização foi estendida à arte feita por mulheres, negros e artistas provenientes de minorias, ainda que no âmbito de sua própria cultura. Não é de admirar que, no final da década de 1980 e início da de 1990, Greenberg tenha sido vilanizado no mundo da arte, como se ele próprio fosse o responsável por mostras mal-intencionadas como a tal “Primitivismo e Arte Moderna”. Quando o universalismo kantiano foi substituído por aquele deplorável tipo de relativismo, o conceito de qualidade se tornou odioso e chauvinista. A crítica da arte se tornou uma forma de crítica cultural, sobretudo no âmbito da cultura que lhe é própria. Sinceramente, não sou mais feliz como crítico de arte com essa atitude do que o era com Greenberg, e seria realmente maravilhoso se se pudesse transformar a estética em uma disciplina que nos guiasse à saída do caos. Se a estética pudesse esclarecer a condição da crítica, a questão de sua implicação prática estaria espetacularmente estabelecida. Concordo com Greenberg no seguinte ponto: existe um critério de qualidade para trabalhos como as pinturas pelos números de Warhol e para a caixa tagarela de Robert Morris, e, se nós exercitarmos a crítica da arte tendo em vista esses objetos, estaremos em uma possível melhor posição para apreciar o bom e o ruim nas obras modernas, como as pinturas de Mondrian e Pollock, bem

como nas dos antigos mestres. Uma teoria geral de qualidade poderá então conter o esteticamente bom não como traço definidor, mas como caso especial. Pois espero ter demonstrado que o esteticamente bom não traria qualquer contribuição para a arte depois do fim da arte.

Como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma – de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar. Não vejo como alguém possa fazer filosofia da arte – ou filosofia – sem nessa medida ser um essencialista. Mas como historiador também estou comprometido com o ponto de vista de que o que é uma obra de arte em determinado momento não poderá ser em outro, e em particular com a concepção de que existe uma história, encenada mediante a história da arte, na qual a essência da arte – as condições necessárias e suficientes – é arduamente trazida à consciência. Muitas das obras de arte do mundo (pinturas em cavernas, fetiches, peças de altar) foram realizadas em tempos e lugares em que as pessoas não tinham um conceito de arte para falar a seu respeito; na verdade, elas interpretavam a arte em termos de suas outras crenças. É verdade que hoje nosso relacionamento com esses objetos é de natureza fundamentalmente contemplativa, já que os interesses que eles representam não são os nossos próprios, e as crenças à luz das quais eram vistos como efetivos já não podem ser amplamente mantidas, pelo menos não entre aqueles que as admiram. Seria um erro supor que a contemplação pertença à essência das obras de arte, pois é quase certo que as pessoas que realizaram tais obras tivessem pouco interesse em sua contemplação. Em todo o caso, noções improvisadas, como a de satisfação *an sich* ou como a percepção sem vontade de Schopenhauer, como definições da estética têm *grosso modo* a mesma sutileza conceitual do “bípede implume” como definição de homem. Muitas vezes há quem se veja olhando fixamente de uma janela, ou, despropositadamente, virando um pote de mostarda na mão, como uma heroína de Françoise Sagan, sem nenhuma outra razão que não a de matar o tempo. E a postura mística da contemplação, que acalma a mente, não tem nenhuma relação especial com a estética.

Existe – possivelmente – uma noção estética universal que teve por um tempo – fatidicamente o tempo em que trabalhos originários da filosofia estética foram estruturados – uma certa aplicação a obras de arte, de modo que para aquele tempo a obra de arte era uma intersecção de universais cruzados

– o universal que pertence à arte por considerações essencialistas, e a estética universal que pertence à sensibilidade humana, e talvez à sensibilidade animal, ainda que codificada no genoma. A esse respeito, quero proferir algumas palavras imprudentes, a fim de concluir este capítulo e então retornar às minhas preocupações originais.

Recentemente me deparei com algumas obras empíricas em psicologia que servem de vigoroso apoio à tese de que existem percepções de beleza que cruzam linhas culturais. Um estudo de 1994 na *Nature* relatou que mulheres e homens britânicos e japoneses classificaram rostos de mulheres numa ordem de atratividade em que certos traços eram exagerados como grandes olhos, ossos faciais pronunciados ou uma mandíbula estreita. Mas os caucasianos, sobretudo, classificaram os rostos de mulheres japonesas da mesma forma que os próprios japoneses o fizeram, e os autores do artigo argumentaram que havia “mais similaridades do que diferenças nos juízos interculturais de atratividade facial”.¹⁰¹ Os rostos utilizados eram gerados por computador, e os mais atraentes possuíam alguns traços exagerados de maneira a dar apoio empírico a uma tese de Schopenhauer, de que as artes visuais produzem idéias “platônicas” de beleza encontradas em pessoas reais. Os traços em questão eram exageros, da mesma forma que a cauda do pavão é exagerada, mas, no comentário ao estudo, esses traços foram referidos como implicando aspectos altamente desejáveis naqueles que os possuem, talvez da mesma forma que o enorme arranjo de penas do pavão: traços como resistência a doenças, fertilidade e juventude.¹⁰² E de novo Schopenhauer tem alguma razão quando se refere ao “maravilhoso senso de beleza dos gregos”,

que os capacitava, a eles somente, dentre todas as nações, a erigir, para a imitação de todas as demais, os padrões de beleza e graça; e, podemos acrescentar, aquilo que, permanecendo não desligado da vontade, confere impulso sexual, com sua seleção discriminadora, ou seja, o *amor sexual* ... torna-se o *sentido objetivo da beleza* para a forma humana, quando, em razão da presença de um intelecto atipicamente preponderante, separa-se ele próprio da vontade, e ainda assim permanece ativo.¹⁰³

¹⁰¹ Perrett, D. J., May, K. A. & Yoshikawa, S. “Facial Shape and Judgements of Female Attractiveness”, *Nature* 368 (1994): 239-42.

¹⁰² Ertcoff, N. L. “Beauty and the Beholder”, *Nature* 368 (1994): 186-7.

¹⁰³ Schopenhauer, A. *The World as Will and Idea*, 2:420.

Talvez não fosse necessário ainda fazer referência ao mito do escultor que cria a estátua de uma mulher e se apaixonava por ela, como se ela fosse real, vivificando a idéia de Kant, de que a beleza natural e a artística são uma só.

Esse princípio de beleza, como o sugeri, em certo nível de abstração, atravessa não só linhas culturais, mas linhas de espécies.¹⁰⁴ Biólogos evolucionistas mais tarde passaram a associar simetria à desejabilidade sexual em uma ampla variedade de espécies. Os movimentos da “mosca escorpião” fêmea revelam uma invariável preferência por machos com asas simétricas. A andorinha de celeiro fêmea prefere um macho com um padrão simétrico, tendo assim as penas com os mesmos tamanhos e cores de ambos os lados da cauda. Uma assimetria nos esgalhos dos chifres do veado colocará o macho fora do jogo de acasalamento. A simetria talvez venha a ser um sinal de que um macho tem um sistema imunológico resistente a certos parasitas que são conhecidos por causar um crescimento irregular. Tem-se aí um campo de experimentação em expansão, com a sugestão de que não há nada mais “prático” do que o sexo, que a custosa e antiga seleção natural responde por preferências estéticas que os engenhosos gregos introduziram em sua arte, a qual, mesmo quando a vontade não faz parte do jogo, pois trata-se de estatutária, gostamos de observar com os mesmos olhares lascivos que lançamos um ao outro. Você pode não ser capaz de “pôr tudo em palavras”, mas pode fazer um longo percurso nessa direção a partir das perspectivas da biologia evolucionista. Os princípios do bom *design* são os mesmos dos emblemas exteriores de saúde e fertilidade – uma consideração que reconecta a identificação moralmente difícil do bom à beleza e da maldade à sua ausência, como nas filosofias de Schopenhauer e Nietzsche. É claro que existem fatores complicadores entre os seres humanos. Um macho humano com uma desfiguração paralela à do alce com esgalhos assimétricos pode procurar uma parceira sexual com ossos faciais proeminentes e mandíbula estreita se ele tiver rios de dinheiro, em uma descompensação devida a um ardil cultural que suscita a situação básica da comédia. E qualquer pessoa é capaz de especificar os atributos físicos do homem atraente que compõe a terceira figura no eterno triângulo. E agora que sabemos que os chimpanzés são carnívoros, também descobrimos que um macho desfavorecido, com um pernal de macaco para compartilhar, pode garantir os favores sexuais da melhor fêmea do clã.

¹⁰⁴ Watson, P. J. & Thornhill, R. “Fluctuating Asymmetry and Sexual Selection”, *Tree* 9 (1994): 21-25.

Schopenhauer nega que a simetria seja uma condição necessária da beleza, apresentando como contra-exemplo o caso das ruínas.¹⁰⁵ Não é o caso de arrolar monotonamente alguns contra-exemplos: a tese da simetria e da beleza tinha de ter estado no ar, e o movimento da simetria para a ruína marca a transição na história do gosto do neoclassicismo para o do romantismo. Existem ruínas e ruínas, é claro, algumas mais belas do que outras, mas a mim parece que com elas nós mais ou menos deixamos o âmbito em que a resposta sexual é acionada e ingressamos na esfera do significado. Deixamos, em termos hegelianos, a esfera da beleza natural pela beleza da arte e pelo que denominamos *espírito*. A ruína conota o caráter implacável do tempo, a decadência do poder, a morte inevitável. A ruína é um poema romântico no *medium* de uma pedra dilapidada. A ruína é como a cerejeira em flor quando vamos até ela para vê-la em flor e pensamos na transitoriedade dos aspectos que nos fazem subir um passo nas olimpíadas evolucionárias, na fragilidade da beleza e na passagem do tempo. Ainda que ninguém a faça florescer, alguém plantou as árvores e, como pontua Hegel ao falar da obra de arte, “é essencialmente uma questão, uma remissão ao sentimento receptivo, um chamado à mente e ao espírito”.¹⁰⁶ E essa é a verdade para Morris e Warhol, para Pollock e para Mondrian, para Hals e para Vermeer.

Na famosa passagem já citada sobre o fim da arte, Hegel fala do juízo intelectual do “(i) conteúdo da arte, e do (ii) meio de apresentação da obra de arte”. A crítica não precisa ir mais longe do que isso. Não precisa identificar sentido e modo de apresentação, ou o que denomino “corporificação” com base na tese de que as obras de arte são sentidos corporificados. O erro da crítica de arte kantiana esteve em segregar forma e conteúdo. A beleza é *parte* do conteúdo das obras que ela valoriza, e seu modo de apresentação nos pede uma resposta sobre o sentido da beleza. Tudo isso pode ser posto em palavras quando se faz uma crítica de arte. Traduzir em palavras é aquilo em que consiste a crítica. Para seu crédito, a crítica de arte kantiana pôde dispensar as narrativas, e isso significa que, uma vez Greenberg sendo identificado a uma narrativa, há uma falha no cerne de seu pensamento. Pouco importa. Poucos conseguiram tanto. Como fazer uma crítica de arte que não seja nem formalista nem emancipada por uma narrativa mestra é algo a que devo me ater mais tarde.

¹⁰⁵ Schopenhauer, A. *The World as Will and Idea*, 1:216.

¹⁰⁶ Hegel, G. F. *Aesthetics*, 71.



A BIBLIOTECA DO ARTISTA ARMAN, EM FOTO DE JERRY L. THOMPSON.

..... CAPÍTULO SEIS

A pintura e o limite da história: o desaparecimento do puro

EXISTEM POUCOS EXERCÍCIOS melhores para aqueles que buscam pensar filosoficamente sobre a história – que procuram, como estou tentando fazer, por estruturas narrativas objetivas na forma como os eventos humanos se desdobram – do que tentar ver o modo como o passado vê o futuro e, por conseguinte, a forma como aqueles que viam o futuro como o viam tinham que ver seu presente como o viam. Interpretando o futuro em termos de possíveis cadeias de eventos, que dependeriam intimamente das ações que realizavam ou deixavam de realizar, os agentes buscavam organizar seu presente de modo a gerar cadeias favoráveis a seus interesses percebidos. E é claro que eventualmente acontece de o futuro, tanto quanto podemos discernir, realmente acontecer do modo como acontece por causa do que fazemos ou deixamos de fazer no presente, e aqueles que, com êxito, dão forma ao curso dos acontecimentos podem se congratular com o que os filósofos chamam de condicionais contrafactuais. Estes, com efeito, dizem: “Se não tivéssemos feito tal e tal, então isso e aquilo nunca teriam ocorrido”. Mas na verdade agimos à luz de condicionais *que acreditamos* verdadeiras, e provavelmente é uma pressuposição da ação racional que nossas ações gerem conseqüências razoavelmente previsíveis, que dentro de certos limites sejamos capazes de orientar nossas ações à luz desses resultados antecipados. Por outro lado, somos em grande medida cegos, e um valor de ver o modo que o passado vê o futuro é que, sabendo a aparência do futuro do passado sob o *nosso* ponto de vista privilegiado na história, podemos ver como ele se diferencia do modo como esses agentes do passado o interpretavam. É claro que eles não dispunham necessariamente da nossa perspectiva: se pudessem ter visto como o presente apareceria ao futuro, teriam agido diferentemente. O grande historiador alemão Reinhart Koselleck escreveu um livro com o fascinante título