

O “LIVRE JOGO...” DE KANT À LUZ DO MINIMALISMO

THIERRY DE DUVE

[Professor de História e Filosofia da Arte
da Universidade Lille 3]

No § 9 da terceira *Crítica*, Kant se pergunta: “Se o prazer no objeto dado fosse o antecedente e no juízo de gosto somente a comunicabilidade universal do prazer devesse ser concebida à representação do objeto, então um tal procedimento estaria em contradição consigo mesmo”, acrescentando que “a solução deste problema – uma espécie de problema transcendental do tipo ‘quem vem primeiro o ovo ou a galinha?’, se preferirem – é a chave da crítica do gosto, e por isso digna de toda a atenção”.¹ Entretanto, embora pareça oferecer uma solução clara (o julgamento antecede ao prazer), na verdade, ele simplesmente não resolve o problema. Kant começa por descartar a idéia de que o prazer ocorre em primeiro lugar, com base no argumento de que isso evidenciaria um interesse no objeto, desse modo destruindo a legitimidade da demanda desse tipo de prazer para ir além de ser apenas uma sensação agradável e alicerçar-se em sua própria capacidade de compartilhamento universal. E ele simplesmente afirma, repetidamente e sem deixar claro se esta é uma exigência teórica ou algo similar a uma obrigação moral, que o prazer em questão *deve* ser de um tipo diferente, que acompanhe o estado mental que vivenciamos no livre jogo entre nossa imaginação e nosso entendimento “na medida em que concordam entre si, como é requerido para um conhecimento em geral”.²

Não tenham medo, não tenho nenhuma intenção de levá-los a uma leitura detalhada do que talvez seja uma das passagens mais

1. Immanuel Kant. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p. 61.

2. *Ibid.*, p. 62.

obscuras e frustrantes da terceira *Crítica*. Permitam-me simplesmente ressaltar a ambigüidade da seguinte sentença: “Este ajuizamento simplesmente subjetivo (estético) do objeto ou da representação, pela qual ele é dado, precede, pois, ao prazer no mesmo objeto e é o fundamento deste prazer na harmonia das faculdades do conhecimento”,³ para notar que o problema inicial “ovo/galinha” parece agora ter sido transformado no problema de distinguir entre “o prazer no objeto” e “o prazer na harmonia das faculdades do conhecimento”. Pode-se argumentar, empiricamente, que prazer é prazer e que não tenho como diferenciar o prazer que derivo de olhar para o objeto e o prazer que sinto por sentir dentro de mim certo grau de harmonia ou livre jogo entre minha imaginação e meu entendimento. Obviamente, Kant os funde e os distingue ao mesmo tempo, pois a solução do enigma requer que o fundamento para o julgamento estético seja universal, e não porque ele sinta dentro de si dois tipos diferentes de prazer ao fazer um julgamento estético. Ele não parte de sua própria experiência, mas sim de sua atividade reflexiva como filósofo transcendental. E, entretanto, como sabemos, mais ou menos uma página adiante do parágrafo que supostamente detém a chave da crítica do gosto, Kant pospõe a discussão da questão transcendental e, enquanto isso, faz uma pergunta totalmente empírica, a saber: “de que modo tornamo-nos conscientes de uma concordância subjetiva recíproca das faculdades de conhecimento entre si no juízo de gosto, se esteticamente pelos meros sentido interno e sensação ou se intelectualmente pela consciência de nossa atividade intencional, com que pomos aquelas em jogo.” Desta vez, sua resposta é inequívoca: “aquela unidade subjetiva da relação pode se fazer cognoscível somente através da sensação”.⁴

3. Ibid. p. 62.

4. Ibid., p. 63.

Aqui, agora, peço licença para tentar testar empiricamente a resposta inequívoca de Kant. Peço também licença para inserir a estética de Kant em certo contexto que data dos anos 60; para ser mais preciso, o contexto em que ela foi declarada irrelevante à luz do desenvolvimento dos mais avançados movimentos artísticos da época, a arte minimalista e a arte conceitual. Foi a época em que o kantismo parecia estar ao lado dos artistas e críticos formalistas e modernistas, enquanto os artistas e críticos antiformalistas e que logo seriam chamados pós-modernistas defendiam um antikanatismo bastante vigoroso. A época em que um artista como Don Judd podia declarar: “uma obra de arte só precisa ser interessante”,⁵ dando a entender que não precisa dar prazer e ser julgada esteticamente para ser apreciada como arte; quando, no campo oposto, um crítico como Clement Greenberg podia dizer: “Prefiro seguir as razões que minha própria experiência oferece para concordar com [Kant]”, a fim de melhor poder descartar o problema transcendental “ovo/galinha” de Kant como sendo um problema meramente empírico: “se o julgamento de gosto antecede ao prazer, é para dar o prazer. E o prazer leva novamente ao julgamento”.⁶

Até hoje, a leitura prevalente ou ortodoxa dos debates críticos dos anos 60 coloca os dois campos um contra o outro como se cada um tivesse tanto seus próprios objetos como suas teorias. A estética kantiana aplicar-se-ia à pintura modernista, enquanto a nova teoria de arte antiestética e pós-moderna, à arte minimalista e conceitual. Supõe-se simplesmente que obras neste último campo tenham tornado o tipo de experiência que Kant tinha em mente se não impossível, no mínimo irrelevante, pelo menos no que se refere

5. Donald Judd. “Specific objects”. *Arts Yearbook VIII*, 1965, reproduzido em D. Judd, *Complete writings 1959-1975*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, p. 184.

6. Clement Greenberg. “Seminar one”. *Arts Magazine* Vol. 48, novembro de 1973, reproduzido em *Homemade esthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 8.

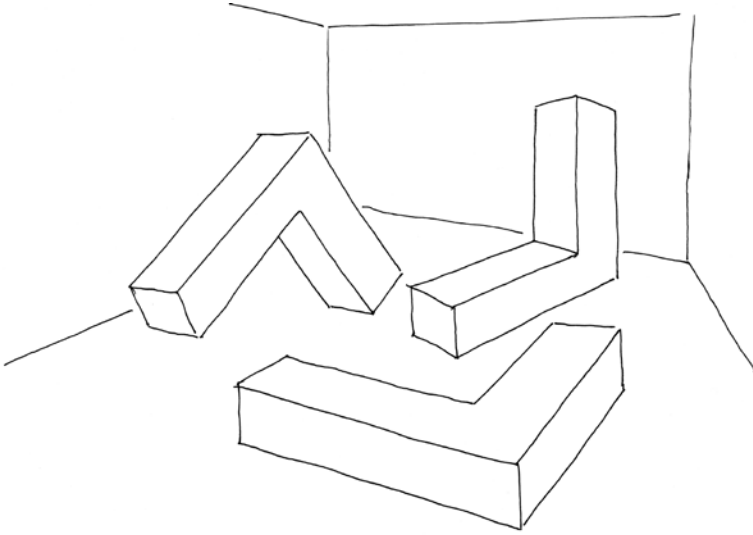
à sua avaliação como arte. Este ponto ainda está por ser verificado. Repetindo: segundo Kant, tornamo-nos conscientes do livre jogo de nossas faculdades cognitivas por meio da sensação, não intelectualmente. “A vivificação de ambas as faculdades (da imaginação e do entendimento) para uma atividade indeterminada, [...] a saber daquela atividade que pertence a um conhecimento em geral, é a sensação”.⁷ Quer a chamemos de prazer ou, talvez melhor, excitação (a “estimulação”, etc.), é uma sensação que tem sua instância no objeto e sua causa em si mesma, como experiência corporal. É uma causa interna desencadeada por uma instância externa: meu coração começa a bater mais depressa e estou completamente excitado; o objeto que estou observando faz com que me sinta inteligente; é como se o objeto aumentasse meu conhecimento, embora eu tenha dificuldade para tentar dizer qual conhecimento; portanto, tendo a atribuir “inteligência” ao objeto em si: e assim por diante. Em outras palavras, tenho a sensação de que a minha inteligência está envolvida em meu prazer-julgamento ou em meu julgamento-prazer (o “ovo/galinha” de Greenberg), embora o prazer seja apenas um sentimento subjetivo, e embora minha inteligência não capte nenhum conceito. Esse é o tipo de experiência de “livre jogo” que pretendo testar com dois exemplos, um de cada campo.

Meu exemplo modernista é a anedota (talvez mítica) de Kandinsky entrando em seu estúdio, por volta de 1910, e descobrindo, na meia-luz do crepúsculo, uma de suas próprias telas figurativas deitada de lado. Ele lembra de ter tido uma intensa experiência estética (de prazer, mas ainda mais, de pura excitação), porque, não tendo reconhecido a obra, foi atingido por sua maravilhosa beleza abstrata. Essa experiência, segundo disse mais tarde, desencadeou sua mudança para a pintura não-figurativa. Por um momento fugaz,

7. Immanuel Kant. Op. cit., p. 63.

Kandinsky, maravilhado pela beleza da tela, não compreende que é uma de suas próprias obras. Como a tela está de lado, ele não reconhece a paisagem representada. Aquilo que era conceitual e intencional em sua obra desaparece momentaneamente, deixando-o com uma sensação de “capacidade de propósito sem ter um propósito”, ou com uma cognitividade da qual toda cognição ou reconhecimento se retiraram. Ele sabe que pintou uma paisagem, mas esse conhecimento fica momentaneamente esquecido naquilo que ele vê agora como um puro produto de sua imaginação. E a excitação que sente é de liberação. É essa liberação que ele irá invocar mais tarde para justificar sua mudança para a arte abstrata. Acredito que este exemplo seja paradigmático do que Kant tinha em mente quando falou do livre jogo da imaginação e do entendimento na experiência estética. Aqui, o desinteresse está garantido pela surpresa de Kandinsky e pelo fato de abordar sua própria obra como se fosse o trabalho de outra pessoa, ou mesmo um produto da natureza. Ele é incapaz de subsumir uma de suas próprias pinturas no conceito de pintura e, entretanto, seu sentimento não é de frustração. É um intenso sentimento de beleza desencadeado pelo objeto e que coloca em movimento uma atividade cognitiva igualmente intensa. Parece intuir que seu sentimento é tão universalmente comunicável quanto a cognição o é em geral, no exato momento em que a cognição o abandona. Sente-se de súbito liberado dos deveres para com a figuração, e nessa liberdade fundamentará mais tarde sua reivindicação de ter inventado uma nova linguagem universal chamada *Malerei*. Uma linguagem e, portanto, um meio de comunicação, cuja comunicabilidade, entretanto, não está baseada em conceitos, mas em sentimentos.

Meu exemplo “pós-moderno”, *Untitled (Three L-beams, [Sem título (Três vigas em L)]* de Robert Morris, de 1965, é muito mais conceitual do que qualquer coisa que Kandinsky jamais produziu. Examinemos se essa obra invalida completamente a estética kantiana,



Robert Morris, Untitled (*Three L-Beams*), 1965 (croqui do autor).

conforme sustenta o pós-modernismo, ou se não nos oferece outro modelo de como opera o interjogo de imaginação e entendimento, um modelo que nos obrigue a deslocar, emendar ou atualizar a estética kantiana e, ao fazê-lo, aprofunde nossa compreensão de suas implicações. O que está no centro da questão e, como vocês verão, pode explicar a convicção dos antiformalistas de que a estética kantiana não se aplica é que, em vez de ser retrospectivo, este modelo é gerador. Ele gerou o trabalho na mente do artista tanto quanto é responsável pela experiência do observador. Talvez se possa dizer que assume o interjogo de imaginação e entendimento como seu próprio tema de uma maneira auto-referencial típica do modernismo tardio.

Poderíamos dizer que imaginação não é o termo adequado para se referir ao trabalho inicial de Robert Morris, um artista que, assim como seus colegas minimalistas, preferia formas geométricas banais

e sem imaginação – “*Gestalten* holísticas”, como ele mesmo disse. Porém, diferentemente de algumas obras conceituais posteriores, as peças minimalistas de Morris precisam ser vistas, percebidas, vivenciadas em tempo e espaço reais. Elas inclusive enfatizam a “realidade” ou literalidade desse tempo e espaço, apresentando, por assim dizer, o tempo como duração e o espaço como uma função da gravidade. Bem, em termos kantianos, a imaginação é, precisamente, a faculdade da apresentação. Esquematiza e sintetiza dados sensoriais brutos; unifica a miríade de experiências empíricas numa *Gestalt*, e a apresenta ao entendimento. Neste caso, podemos considerar a imaginação como sendo apenas outra palavra para se referir à percepção. Permitam-me agora descrever a experiência das *Três vigas em L* de Robert Morris em termos das faculdades kantianas e decompô-la, para nossa conveniência, em vários momentos, alternando percepção ou sensação e concepção ou interpretação (isto é, imaginação e entendimento). Parece-me que esses momentos são necessariamente cronológicos, mas não se deixem distrair por isso. Sua ordem pode representar uma variação do problema empírico “ovo/galinha” de Greenberg. De forma alguma pretendo que represente uma solução para o problema “ovo/galinha” de Kant, que é transcendental, não empírico, *de jure*, e não *de facto*.

1. Percepção. Estamos olhando para a peça, simplesmente, absorvendo-a em um relance. A faculdade envolvida é a imaginação. O que a experiência produz é um sentimento ou uma sensação de diferença, descontinuidade, variedade e dissociação. Se fôssemos expressá-la por meio da linguagem (o que não é necessário), usaríamos uma frase como: “Oh! É surpreendente como esses três volumes têm aparências distintas e evocam sensações diferentes. No que está deitado, sinto a gravidade puxando-o para baixo; no que está em pé, sinto a luta da escultura contra a gravidade; no que está colocado em

suas extremidades, sinto um equilíbrio precário entre a gravidade e o desejo de escapar dessa força, como na dança”.

2. Cognição. Continuamos olhando para a peça, registrando agora aquilo que efetivamente vemos. A faculdade envolvida é o entendimento. O que a experiência produz é conhecimento, o reconhecimento da similitude, identidade. É empírica e conceitual, já que subsume três percepções ou imagens diferentes em um mesmo conceito de “esta forma em L.” Expressa-se automaticamente por meio da linguagem (embora não necessariamente em voz alta): “Oh! Percebo que esses três volumes são idênticos”.

3. Sensação. Não estamos apenas olhando para a peça; nosso olhar detém-se nela, como em um esforço para resgatar o momento 1 do momento 2 e fazer perdurar a fugaz perda de reconhecimento de Kandinsky. O que está envolvido aqui é o livre jogo de imaginação e entendimento, isto é, da minha percepção e da minha cognição acerca da peça. “Livre jogo,” realmente? Por que o esforço, então? Não seria algo arquitetado pelo artista? Minha sensação não é de excitação e de estimulante liberdade, como na experiência arrebatadora de Kandinsky, e sim de contradição entre o que vi e senti no momento 1 e o que sei a partir do momento 2. Se fosse dito em palavras (o que não é preciso), seria expresso por uma frase como: “Oh, minha percepção e minha cognição a respeito da peça não coincidem. O que eu vejo não é o que sei, o que sei não é o que vejo.” A percepção e a cognição são estranhas uma a outra. Kant seria forçado a concluir que a imaginação e o entendimento não estão em harmonia. A relação entre as duas faculdades só é sentida como “livre” na medida em que o sentimento fomentado pelas imagens percebidas não puder ser explicado pelo conceito de volumes idênticos, mas ela também é sentida como sendo algo forçado ou arquitetado, e certamente não como liberadora.

O sentimento a ser obtido desse interjogo livre, mas ao mesmo tempo arquitetado, é de descontentamento, e não de puro prazer.

4. Julgamento. Estamos contemplando a peça. A faculdade envolvida é o gosto, a faculdade do julgamento estético. Seu resultado, como sempre, assume a forma de um pronunciamento lingüístico, seja ele explícito ou tácito: “*Três vigas em L* de Morris é uma peça boa (ou ruim)”. Porém o gosto, segundo Kant, não é uma faculdade separada e autônoma, como o são a sensibilidade, o entendimento ou a razão prática. É uma passagem entre as faculdades e, quando a beleza está envolvida, uma ponte entre a imaginação e o entendimento. Daí o “livre jogo”. O gosto é a faculdade de sentir esse livre jogo *e também* de refletir sobre ele, de modo a conceber esse sentir como um sinal de sua própria capacidade de compartilhamento universal. Em outras palavras, o momento 4 é a base, ou a base em termos de “e se...”, para o momento 3. Antecede ou, para ser mais fiel a Kant no § 9, *deve* anteceder ao momento 3, não temporal mas transcendentalmente. Pelo menos isso ocorreria, caso a sensação obtida pelo momento 3 tivesse sido um livre jogo. Neste caso, entretanto, isso não ocorreu. Em vez da harmonia entre as faculdades cognitivas, o momento 3 fomentou desarmonia e conflito. O que acontece com o momento 4, então? Nesse ponto, existem duas, e aparentemente apenas duas, possibilidades. A primeira é manter-se nos limites de uma aplicação estrita da estética kantiana e declarar que a peça de Morris é ruim – querendo dizer que é feia -, porque não satisfaz o chamado critério de harmonia. Esse tipo de argumento para seus vereditos negativos foi freqüentemente atribuído aos críticos formalistas, entre os quais os mais famosos são Clement Greenberg e Michael Fried, por seus adversários, que adotavam a segunda possibilidade: declarar a estética kantiana irrelevante. O gosto simplesmente não se aplica quando o artista rompeu deliberadamente com o modernismo de

Kandinsky, ao tornar seu modelo *a posteriori* um modelo gerador. O julgamento estético perdeu seu domínio sobre a obra, quando o artista tomou o interjogo de imaginação e entendimento como tema auto-referencial de sua peça. Se você insistisse em julgá-la esteticamente, deveria admitir que, na melhor das hipóteses, a peça de Morris é uma paródia da epifania de Kandinsky. É melhor deixar de lado o momento 4 e pular para o momento 5.

5. Interpretação. Podemos ou não estar olhando para a peça. A faculdade envolvida é o entendimento. O que a experiência produz é nada, já que este momento não mais envolve a experiência e sim a reflexão sobre as experiências dos momentos 1 e 2 e sua não-coincidência, ou seja, sobre a sensação ou sentimento de descontentamento e de maquinação que foi vivenciado no momento 3. Isso pode ser feito na ausência do trabalho; no entanto, a obra é um pré-requisito para se ter a vivência. A interpretação tem de se expressar por meio da linguagem (embora, mais uma vez, não seja preciso fazê-lo em voz alta). A frase seria a mesma do momento 3: “Minha percepção e minha cognição a respeito da peça não coincidem”. Porém, desta vez, essa sentença não expressaria um sentimento, e sim refletiria acerca deste sentimento ou o interpretaria auto-referencialmente, de maneira a chegar à conclusão: “É disto que o trabalho trata”. Expresso em termos que enfatizam diferença, contradição e negação, a questão que a peça suscita ou seu tema constituem o conhecimento do trabalho que obtivemos ao longo de todo o processo.

O momento 5 é igualmente acessível a um crítico formalista e a seu oponente antiformalista. Ambos podem até chegar à mesma interpretação da peça de Morris, apesar de suas divergências em apreciação. O que interessa neste momento é que o antiformalista evita o momento 4 (julgamento estético) e está interessado em desenvolver um discurso sobre o significado da peça que simplesmente

	I	2	3	4	5
Momento	Percepção	Cognição	Sensação	Julgamento	Interpretação
Faculdade	Imaginação	Entendimento	Livre (ou arquitetado) jogo entre a imaginação e o entendimento	Gosto	Entendimento
Fomentando	Sentimento de diferença	Conhecimento de similitudes	Sentimento de contradição dos momentos 1 e 2	Reflexão sobre contradição (sentimentalmente)	Reflexão sobre contradição (intelectualmente)
Declaração	Os 3 volumes parecem e são sentidos como diferentes.	Os 3 volumes são idênticos.	Percepção & cognição não coincidem.	Esta é uma peça boa (ruim).	Percepção & cognição não coincidem = qual o tema da peça.

não envolve mais a qualidade estética. A apreciação flui de maneira implícita do nível de interesse do discurso. Porém, esta não é a última palavra na querela formalista/antiformalista. Parte da dificuldade para avaliar ambas as posições adequadamente está ligada ao fato de que é essencial para o discurso antiformalista ou pós-modernista incluir uma representação do discurso de seus adversários, com vistas a estabelecer um contraste. Já que Greenberg e Fried notoriamente rejeitaram o minimalismo, seus críticos pressupõem que eles declararíamos que a peça de Morris é ruim – querendo dizer feia

-, porque não satisfaz o chamado critério de harmonia. Além disso, atribui-se-lhes este ou um julgamento similar, na ordem realmente assumida pela estética kantiana: do momento 3 ao momento 4; neste momento, são censurados por não levarem em conta o significado da peça, obtido no momento 5, e por sua total falta de compreensão do pós-modernismo. Se essa representação da posição formalista é justa, está por ver-se. Imagino que já esteja claro para vocês que eu me preparei para defender, se não o formalismo como tal (o que quer que isso signifique), pelo menos a continuidade da validade da estética kantiana. O ponto mais difícil e, portanto, o melhor para testar tal validade é o discurso interpretativo de seus detratores. Para que não seja também acusado de construir uma representação do meu oponente com vistas a estabelecer um contraste, recorrerei a uma leitura vigente das *Três vigas em L* de Robert Morris, feita por uma das principais proponentes do discurso antiformalista ou pós-modernista.

Falo de ninguém menos do que Rosalind Krauss, que, em um momento particularmente crucial de sua carreira intelectual, introduziu uma discussão sobre os três volumes em forma de L de Morris em um texto, cujo tema explícito é a mudança cultural envolvida na passagem do modernismo ao pós-modernismo e o abandono de um modelo formalista em favor de um modelo estruturalista. O texto em questão é um artigo sobre o arquiteto Peter Eisenman, datado de 1980 (mas escrito em junho de 1977) e intitulado “Morte de um fantasma hermenêutico: materialização do sinal na obra de Peter Eisenman”.⁸ Basicamente ensaiando o que escreveu sobre a peça de Morris em *Passagens sobre a escultura moderna*, Krauss a considera um símbolo exemplar da mudança de paradigma pela qual ela e a cultura estão passando. Sua leitura da obra, depois de dividida

8. Rosalind Krauss. “Death of a hermeneutic phantom: materialization of the sign in the work of Peter Eisenman. *a + u*, janeiro de 1980, p. 189-219. Republicado em Peter Eisenmann. *House of cards*. Nova York: Oxford University Press, 1987, p. 166-188.

nos cinco momentos que indiquei acima, ajudará a entendermos algumas das implicações do antiantikantismo declarado dos pós-modernistas para a estética kantiana.

Em primeiro lugar, Krauss apresenta o que diz ser a “análise padrão” desta obra, que se encontra no livro de Marcia Tucker sobre Robert Morris:⁹ “Dada a diferença entre cada uma das posições das vigas – uma em pé, a segunda deitada de lado e a terceira equilibrada sobre suas duas extremidades –, esta análise propõe que o significado da obra trate do modo como o observador pode mentalmente correlacionar as três formas, vendo cada uma delas como uma instância física de uma única idéia central”. Em segundo lugar, Krauss passa a contradizer essa “análise padrão” com sua própria análise (que apresenta como sendo o significado objetivo da peça): “Agora, é preciso dizer que o significado dessa obra de Morris é exatamente o oposto – 180 graus - do sugerido acima. Ou seja, o que Morris nos pede que vejamos é que, em nossa experiência, essas formas *não são iguais*. Na verdade, sua posição altera visualmente cada uma das formas, espessando o elemento inferior da unidade ereta, ou encurvando as laterais da unidade equilibrada em suas extremidades. Portanto, por mais claramente que possamos *entender* que os três Ls são idênticos (em estrutura e dimensão), é impossível vê-los como sendo iguais. Assim, Morris parece dizer que os ‘fatos’ da similaridade dos objetos pertencem a uma lógica que existe *antes* da experiência; porque, no momento da experiência, ou *na* experiência, os Ls derrubam essa lógica e são ‘diferentes’”. Em terceiro lugar, Krauss oferece sua própria leitura sobre a contradição entre lógica e experiência. O texto continua: “Sua ‘similitude’ pertence apenas a uma estrutura ideal – um ser interno que não podemos ver. Sua diferença pertence a seu exterior – ao ponto em que vem à tona no mundo público de nossa

9. Marcia Tucker. *Robert Morris*. Nova York: Whitney Museum of American Art, 1970, p. 25.

vivência. Essa ‘diferença’ é seu significado escultural”. E, finalmente, Krauss teoriza essa “diferença” como uma corporificação da passagem do modernismo ao pós-modernismo e alinha este último com um ataque a Kant: “É devido a este fato que gostaríamos de colocar esta obra de Morris na tradição pós-modernista. Porque o que esta escultura rejeita é a noção de que quem a percebe seja o sujeito privilegiado que confere significância à realidade, recorrendo a um conjunto de significados ideais que ele mesmo gerou. Ou seja, recusa-se a permitir que a obra apareça como a manifestação de um objeto transcendental em algum tipo de relação recíproca com seu espectador/leitor, compreendido como um ego ou sujeito transcendental.”

Agora, vamos redistribuir este texto nos cinco momentos que indiquei acima. Quando Krauss rejeita a “análise padrão” apresentada por Marcia Tucker, é como se censurasse Tucker por permanecer no momento 2, ou por fundir o momento 2 e o momento 5 em um único momento (e com um único propósito) interpretativo. Krauss, em contraste, vê a necessidade de uma pluralidade de momentos na experiência e interpretação da peça e, adequadamente, começa pelo momento 1. Faz uma bela descrição de sua experiência em termos fenomenológicos, como uma espécie de ilusão de ótica. O efeito surpresa da peça e seu próprio sentimento de ser sacudida em suas expectativas pertencem ao subtexto de seus comentários. Então, muito sintomaticamente, ela pula o momento 2 e, embora este esteja implicitamente presente, no que parece ser uma descrição do momento 3, nega sua realidade empírica: “Portanto, por mais claramente que possamos *entender* que os três Ls sejam idênticos, é impossível vê-los como sendo iguais”. Esta é uma asserção surpreendente, porque ela deve ter *visto* que eles eram iguais. Mesmo se a ilusão de ótica gerada pelas vigas tivesse sido tão forte que ela tivesse tido de medi-las para verificar sua similitude, ainda assim seu acesso cognitivo ao que ela chama “uma lógica que existe

antes da experiência” teria ocorrido por meio de uma experiência empírica. Seu desvio do momento 2 (conhecimento empírico) é o pretexto de que necessita para evitar deliberadamente o momento 4 (julgamento estético). Em lugar algum ela apresenta sua opinião se a peça é boa ou bem-sucedida como arte. Somente podemos inferir isso por implicação: se esta lhe deu tanto alimento para o pensamento deve ser uma boa peça. Como se a apreciação da *arte* de Morris se esgotasse no significado abertamente antikantiano que ela atribui à peça, ela funde os momentos 3 e 5. Na verdade, ela lê o momento 3 (o momento de livre jogo entre imaginação e entendimento de Kant, ou nosso momento de interjogo arquitetado entre percepção e cognição) como se ele opusesse as diferenças fenomenológicas sentidas *na* experiência contra “das Ding an sich” – em seus termos: “um objeto transcendental *onde* o observador como um ego ou sujeito transcendental confere significância, recorrendo a um conjunto de significados ideais que ele mesmo gerou”. Kant não é citado nominalmente, mas todos os chavões do kantianismo-pop estão presentes. O Kant de Krauss é uma caricatura de Kant, um Kant que não foi além da *Primeira crítica* e serve como contraponto para sua posição. Entretanto, a frase de Krauss: *significados que ele* [o sujeito] *mesmo gerou*, aponta sintomaticamente para um problema real que *Três vigas em L* de Robert Morris coloca para a estética kantiana.

Lembremos que, quando Kant perguntou “de que modo tornamo-nos conscientes de uma concordância subjetiva recíproca das faculdades de conhecimento entre si no juízo de gosto, se esteticamente pelos meros sentido interno e sensação ou se intelectualmente pela consciência de nossa atividade intencional, com que pomos aquelas em jogo?”, sua resposta tinha sido inequivocamente: por meio da sensação. No caso da peça de Morris, isso é somente metade da verdade – a verdade contida em nossa sensação desde o momento 3. Parafraseando Kant, a outra metade é que nos tornamos

conscientes de uma *desarmonia* subjetiva recíproca entre as faculdades cognitivas, por meio da consciência da atividade intencional pela qual o *artista colocou* essas faculdades em ação. Krauss está errada em alegar que a similitude das três vigas em L “pertence a uma lógica que existe *antes* da experiência”, entendida como uma lógica transcendental, mas estaria certa se tivesse querido dizer “uma lógica que existe *antes* da *nossa* experiência” como espectadores, pela simples razão que nossa experiência foi arquitetada pelo artista, e que isso pode ser sentido. A sensação de maquinação ligada ao conflito sentido das faculdades no momento 3 é resultado da intenção de Morris. Como eu disse, Morris fez do modelo retrospectivo de Kandinsky um modelo gerador. É aí, e não no repúdio à estética kantiana, que está a suposta ruptura com a tradição que faz com que Krauss fale de pós-modernismo. O que o minimalismo fez com o modernismo inicial de alguém como Kandinsky é impedir o espectador inocente, que julga a peça de Morris esteticamente passando do momento 3 ao momento 4. Talvez Krauss tenha boas razões para evitar julgar esteticamente, pois embora tenha certeza de que ela admitiria de bom grado que as vigas em L são uma paródia da epifania de Kandinsky, não tenho tanta certeza de que ela não teria medo de que o tiro saísse pela culatra. Imaginem só o próprio Kandinsky fazendo essa paródia. Que tipo de “livre jogo” você teria como experiência se Kandinsky tivesse feito uma instalação reproduzindo três vezes a famosa tela liberadora, e tivesse mostrado uma pendurada na parede, uma deitada no chão e uma inclinada lateralmente entre a parede e o chão?

Clement Greenberg tinha um termo para a arte que evoca esse tipo de “livre jogo” arquitetado. Ele a chamava *arte fabricada* [*concocted art*]. A arte minimalista era a primeira da lista, um veredito embaraçoso para qualquer pessoa que não tenha parado de olhar para a arte recente com uma mente aberta. “Fabricada” é uma palavra dura, mas essa não é a coisa mais embaraçosa sobre o assunto.

Mais embaraçoso é que Greenberg a usou como um termo englobante para a arte minimalista em geral. Kant nos lembra que a frase “rosas em geral são lindas” não é um julgamento estético, e sim um julgamento lógico baseado em muitas comparações estéticas. Procuro não me permitir esse tipo de generalizações, e ainda menos quando concerne a arte recente. Porém, não posso acabar minha palestra sem lhes dizer o que penso de *Três vigas em L* de Robert Morris. Meu veredito é que é uma peça muito interessante – interessante no sentido de Don Judd - e que este é o seu limite. É uma obra didática demais. Não tem nenhum segredo, explica-se a si própria. Em outras palavras, ela se exaure no momento 5 (interpretação). O momento 4 (julgamento) ou é redundante ou não se aplica. A estratégia empregada por Morris para fazer com que três volumes idênticos sejam sentidos como diferentes é muito menos elegante e muito menos efetiva em termos de resultado estético do que, por exemplo, a estratégia de Rodin com as *Três sombras* no alto de suas *Portas do Inferno*, uma obra também composta de três esculturas idênticas dispostas de tal maneira que parecem e são sentidas como diferentes, e logra sustentar esse sentimento, por mais que você as olhe e por mais que você saiba que, na verdade, elas são idênticas. Diante das *Três vigas em L*, ao contrário, é difícil sustentar o sentimento do momento 1 depois de se atingir o momento 2, e é por isso que o momento 3 é fugaz e rapidamente dá lugar ao momento 5, é por isso que o trabalho é didático, e é por isso que, como arte, não é muito bem-sucedido.

Percebo que o meu julgamento tem um toque formalista. Michael Fried poderia tê-lo pronunciado, usando virtualmente a mesma explicação. Assim, ele é ainda mais vulnerável ao contra-argumento dos antiformalistas. Agora, eles poderiam dizer: você não está, sem querer, entrando no jogo de Rosalind Krauss quando alega que o momento 4 é redundante ou não se aplica? Você não está admitindo que o minimalismo e a peça de Morris, em particular, tornaram

irrelevante o julgamento estético? O que você está fazendo, então? Está lamentando a perda do espectador inocente? Como Michael Fried, você está lamentando a *presentidade* e a *graça* da escultura verdadeiramente modernista,¹⁰ e não estaria, com base nisso, rejeitando o minimalismo por atacado, porque ele lhe impede de avançar inoportunamente do momento 3 ao momento 4, ou seja, do prazer na harmonia de suas faculdades cognitivas ao julgamento que pressupõe a mesma harmonia em todos os espectadores? Como você pode ter tanta nostalgia da arte harmônica, apolínea, depois de tudo o que disse sobre desarmonia, conflito e contradição em sua descrição do momento 3? Você é ingênuo ou perverso? Nem um nem outro. Ou ambos, se quiserem. Como resgatar a ingenuidade da perversidade é o grande desafio da chamada arte antiformalista ou pós-modernista. Se tivéssemos mais tempo, poderia mostrar-lhes vários trabalhos de Bruce Nauman, que Greenberg teria considerado fabricados e que, na minha opinião, são obras-primas precisamente desse tipo de resgate, apenas para lhes mostrar que não estou rejeitando nada por atacado. E vocês concordarão que o trabalho de Nauman evoca tanta, senão muito mais, desarmonia, conflito e contradição quanto o de Morris. Vocês parecem não ter compreendido minha afirmação sobre o momento 4 ser redundante ou não se aplicar. Ao contrário de Krauss, disse isso como um julgamento, não como uma interpretação. E disse-o como um julgamento sobre uma interpretação. A dela, precisamente, mas não apenas a sua. A minha também. Ou as suas, que nos são inevitavelmente impostas a todos por “o que Morris nos pede que vejamos”, como disse Krauss. A saber, a interpretação

10. Estou aludindo à última frase do notório ensaio de Michael Fried, “Art and objecthood” (1967), no qual ele contrasta a mera *presença* da arte minimalista ao sentimento de presentidade [*presentness*] que ele obtém da arte verdadeiramente modernista: “Presentness is grace.” *Artforum*, junho de 1967, reproduzido em Michael Fried. *Art and objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 168. Cf. tradução brasileira de Milton Machado em *Arte@Ensaio*, n° 9, dezembro de 2002 (NRT).

expressa no momento 5 pela sentença: “Minha percepção e minha cognição a respeito da peça não coincidem; isto é o que o trabalho trata”. A questão suscitada pela peça ou seu tema expresso em termos que enfatizam diferença, contradição e negação, e constituindo qualquer conhecimento do trabalho que obtivemos ao longo de todo o processo, como disse antes. Colocando as coisas de maneira mais simples: meu julgamento estético (momento 4) é um protesto contra a manipulação autoritária do artista – ou também do crítico, neste caso – em relação à diferença, contradição e negação como significados últimos (momento 5). Não é absolutamente uma negação da relevância da diferença, contradição e negação como os sentimentos desde o momento 3. O que acontece é que, no caso das *Três vigas em L* de Morris, meu sentimento não concorda sobre como interpretar o significado da desarmonia entre as faculdades cognitivas evocado pela peça. Ainda há muito a dizer acerca desse sentimento antes que a desarmonia em questão seja integrada positivamente pela estética kantiana, o que é, a meu ver, o verdadeiro desafio que a arte desde o minimalismo coloca para a teoria. Entretanto, uma coisa deve ficar clara: o espantinho formalista construído pelos antiformalistas e pós-modernistas é uma quimera. O julgamento estético não avança simplesmente do momento 3 para o momento 4. O momento 4 inclui o momento 5 e pertence a ele; ele o arrasta e é posterior a ele. O amante de arte sofisticado de hoje aprendeu a lidar com uma experiência da arte em múltiplas camadas, em que o julgamento não é o resultado de uma única epifania, mas sim alterna sentimentos sobre significados e significados sobre sentimentos, tantas vezes quantas forem as camadas de auto-referencialidade no trabalho. Mas o sentimento sempre tem a última palavra. Tal sentimento é estético, o que significa que é não mais do que um sentimento que chega involuntariamente, mas também para esse sentimento reivindico validade universal. Não tenho que justificá-lo. Por favor, julguem por vocês mesmos.