

Thierry de Duve: Uma Estética entre Kant e Foucault

Thierry de Duve: An Aesthetics between Kant and Foucault

Guilherme Delgado

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
email:delguilhermedelgado@gmail.com

Resumen: El presente artículo expone cómo el filósofo e historiador del arte Thierry de Duve emplea las reflexiones estéticas kantianas y el pensamiento arqueológico de Foucault, con el objetivo de presentar una teoría original sobre el arte en la modernidad. La clave central de su reflexión consiste en entender que, desde el siglo XIX, la distinción entre “arte” y “no arte” se produce a través de un juicio estético análogo al de la *Análítica de lo Bello* de Kant, en el que se sustituiría la expresión “esto es bello” por “esto es arte” o “esto no es arte”. Al analizar las posibilidades y la pertinencia de esta teoría, concluye la necesidad de reelaborarla para allá de una “arqueología del modernismo”, empleando los conceptos de la genealogía de Foucault. Así, se llega a la proposición del juicio estético como un dispositivo que, a su manera, articula las dimensiones sociales de saberes y poderes.

Resumo: O ensaio expõe como o filósofo e historiador da arte Thierry de Duve utiliza as reflexões estéticas kantianas e o pensamento arqueológico de Foucault, com o propósito de apresentar uma teoria original sobre a arte na modernidade. O centro de sua reflexão é o entendimento que, desde o século XIX, a distinção entre “arte” e “não arte” é produzida através de um juízo estético análogo ao da *Análítica do Belo* de Kant, em que se substituiria a expressão “isto é belo” por “isto é arte” ou “isto não é arte”. Analisadas as possibilidades e a pertinência desta teoria, conclui-se pela necessidade de reelaborá-la para além de uma “arqueologia do modernismo”, utilizando os conceitos da genealogia de Foucault. Então, chega-se à proposição do juízo estético como um dispositivo que, a seu modo, articula dimensões sociais de saberes e poderes.

Abstract: The following article exposes the way by which Kant’s aesthetics reflexions and Foucault’s archaeological thought are used by the philosopher and art historian Thierry de Duve, in order to develop an original theory about art in modernity. The core of his reflexion is to propose that, since 19th century, the distinction between “art” and “non art” could be generated by an aesthetic judgment, analogous to the Kantian “Judgement of the Beauty”. In this case, “this is beautiful” could be replaced by “this is art” or “this is not art”. Analysing his theory, this essay suggests that it should be reformed to go further than an “archaeology of modernism”, reaching the concepts of Foucault’s genealogy. Therefore, the aesthetic judgement could be understood as a kind of dispositive, a specific apparatus capable of articulating knowledge and power in singular ways.

Palabras clave: De Duve; Kant; Foucault; Estética.

Palabras clave: De Duve; Kant; Foucault; Estética.

Keywords: De Duve; Kant; Foucault; Aesthetics.

Fecha de recepción: 11/06/2021. Fecha de aceptación: 20/12/2021.

Guilherme Delgado es historiador del arte y artista, con las nacionalidades brasileña y española. Es doctor en Artes por la Universidad del Estado do Rio de Janeiro, y ha sido profesor en la Escuela de Comunicación de la Universidad Federal do Rio de Janeiro, entre 2011 y 13, y entre 2016 y 17. Ha participado de congresos nacionales e internacionales, mientras sigue su trabajo como artista, del cual podemos destacar los libros *Lasca de Breu* y *Habitações de Toda Viagem*. Su currículo integral puede ser consultado en: <http://lattes.cnpq.br/6819271866704360>

1. Introdução

As últimas décadas viram um arrefecimento do debate teórico acerca da diferenciação entre arte e não-arte. Em parte, isso é resultado de um cenário artístico no qual, desde os anos sessenta do século XX, um amplo conjunto de artistas realiza obras que colocam em xeque esta distinção, a ponto dos efeitos estéticos, políticos e epistemológicos da mesma terem sido diluídos por uma repetição intensiva de práticas, questões e formas. Por outro lado, determinados impasses teóricos em que se encontraram alguns pensadores que tentaram esboçar essa distinção, acabaram por dar a sensação de que seria mais pertinente buscar outras vias de reflexão conceitual, que aceitassem a indistinção como um fato¹, ou, no máximo, vissem a separação entre arte e não arte como um problema menor, exclusivamente de opinião ou gosto. Contudo, creio que o desinteresse que se abate sobre o caso acaba por negligenciar importantes reverberações políticas e epistemológicas, além, naturalmente, de esvaziar uma questão chave para o desenvolvimento da estética.

Nas páginas a seguir, pretendo expor a forma inventiva como o crítico e teórico da arte Thierry de Duve retomou conceitos como o de juízo estético, elaborado por Kant, e de arqueologia, proposto por Foucault, para realizar um pensamento instigante sobre as possibilidades de distinção entre arte e não arte. Não o faço apenas para registrar um argumento contra a corrente majoritária no campo dos debates artísticos hodiernos, mas por crer que sua teoria é um ótimo ponto de partida para oferecer uma resposta mais consistente aos problemas entre arte e não arte do que as formulações prévias, ou do que o desinteresse pelo problema. Como sua tese chega a determinados limites, que serão expostos ao longo deste artigo, termino por propor como entendo que a teoria de De Duve pode ser desenvolvida de forma mais produtiva, caso se expanda a relação que o pensador estabeleceu entre juízo estético e arqueologia foucaultiana também para a fase genealógica do filósofo francês.

Para empreender este percurso, o texto está dividido em quatro segmentos: primeiro se expõe a partir de que referências no campo da história e crítica da arte De Duve parte para organizar sua reflexão. Daí, segue-se para a análise de sua leitura da estética kantiana, da arqueologia de Foucault, e finalmente a uma proposta de desenvolvimento de suas ideias perante conceitos desenvolvidos no âmbito da genealogia.

1 O máximo de concessão seria de que há outras diferenciações possíveis, enquanto a entre arte e não arte pode ser facilmente descartada. Jean-Marie Schaeffer, por exemplo, sugere que uma distinção entre ficção e não ficção pode ser elaborada, e que é necessário compreender a especificidade da experiência estética dentro das experiências sensíveis em geral. Mas ainda assim afirma que «a noção de “experiência estética” é logicamente independente daquela de “obra de arte”». SCAHEFFER, Jean-Marie. *L'Expérience Esthétique*. Gallimard, Paris, 2015, 32.

2. Fundamentos da Argumentação de Thierry de Duve

O argumento de Thierry de Duve começa por duas constatações bastante óbvias acerca do conjunto dos objetos, ações e situações que são tomadas como artísticas: 1 – o campo da arte contém objetos² que são muito distintos entre si; 2 – há divergências dentro da sociedade acerca de quais objetos são artísticos e quais não são. A partir daí, De Duve descarta a possibilidade de, através de uma indução, encontrar algo em comum entre todos estes objetos, mesmo que fosse algo não sensível; como no argumento de Danto, para o qual a arte é uma questão de ordem ontológica. Também é recusada a proposta de entender que alguns grupos da sociedade detêm o poder de dizer o que faria parte do campo da arte, enquanto a outros segmentos sociais só caberia a aceitação destas decisões; neste caso, tratar-se-ia de uma teoria análoga à proposta por Bourdieu, com seus conceitos de capital simbólico e *habitus*. Uma vez que a decisão do que é arte não é regida nem pelo constrangimento social, nem por um processo indutivo, De Duve precisa encontrar uma outra forma a partir da qual é feita esta decisão.

Antes de qualquer teórico, o eixo que De Duve utilizará para construir seu argumento será uma leitura da obra de Marcel Duchamp, centrada especialmente nos *ready-mades*. No capítulo 2 de *Kant after Duchamp*, sua principal obra, tem-se uma pormenorizada descrição de como Duchamp precisou executar uma série de manobras para que um urinol, batizado de *Fonte*, fosse enviado e recusado como obra de arte pela comissão organizadora da *Society of Independent Artists* – uma instituição que repetia o mesmo funcionamento da *Société des Artistes Indépendants*, fundada na Paris da segunda metade do século XIX: partia do princípio que tudo podia ser exposto e de que não haveria nenhum tipo de premiação. Muito mais do que uma simples provocação, é demonstrada toda uma estratégia que envolvia não apenas o enviar da obra, mas o registro de seu acontecimento, bem como a possibilidade deste evento ser comparável com outras situações da arte moderna. A própria recusa, seguida de uma aceitação posterior em outras instâncias do universo artístico, repetia uma situação pela qual Duchamp já havia passado ao ter seu quadro *Nu Descendo a Escada* recusado na França e depois louvado nos EUA, no contexto do *Armory Show*.

A partir deste entendimento histórico, surgem dois pontos fundamentais para compreensão de De Duve. Primeiramente, o crítico avalia que os *ready-mades* são menos uma obra profética, ou um trauma a ser reelaborado pelas neovanguardas, como coloca Hal Foster, do que uma percepção pela parte de Duchamp de como funcionava a relação entre artista, obra, público e instituição desde o início das Sociedades de Artistas Independentes até aquele momento. Ou, em termos mais diretos, os *ready-mades* responderiam antes às condições da arte dos cerca

² Ações, situações... Cada vez que um desses termos ou a palavra “obra” for utilizada, é sempre no sentido de abarcar todas estas possibilidades.

de sessenta anos que os precederam, do que seriam presságios da arte vindoura que eclodiria cerca de quarenta anos depois deles. Neste sentido, Duchamp seria um artista moderno por reconhecer e atuar a partir das condições da arte na modernidade, mas não uma espécie de precursor dos artistas dos anos 60 ou das neovanguardas.

Em segundo lugar, como quase todos os autores que se debruçam sobre este tema, De Duve também percebe a principal operação dos *ready-mades* como crítica. No entanto, onde para vários o que estaria primordialmente em jogo seria a complexa relação entre objeto e mercadoria, a leitura de De Duve parece seguir a direção apontada por Octavio Paz, para quem a obra de Duchamp faz uma dupla operação: por um lado, como toda obra moderna, critica toda forma de mito; mas por outro, nota como esta ideia não deixa de ser um mito, o mito da crítica: «A crítica de Duchamp é dupla: crítica do mito e crítica da crítica»³.

Junto a esta ideia de crítica⁴, De Duve acrescenta às suas referências principais a retomada da noção de modernismo e crítica de Clement Greenberg, para reelaborá-la. Se para o norte-americano a arte (a pintura, em especial) moderna era crítica na medida em que lidava diretamente com as condições de especificidade de seu meio (especialmente a planaridade para a pintura); para o belga, Duchamp é moderno na medida em que coloca as condições da arte em sua generalidade:

Chamemos essa situação de arte em geral, no sentido genérico do termo. Arte em geral é algo totalmente diferente da reunião das práticas artísticas sob o guarda-sol das belas-artes ou das artes plásticas. É algo que não determina apenas que se possa ser artista sendo pintor, poeta, músico, escultor, cineasta e etc., mas também que se possa ser artista sem ser nem pintor, nem poeta, nem músico, nem escultor, nem cineasta etc. Artista em geral. (...) Alguns até atribuem o feito unicamente a Marcel Duchamp: sempre ele, ao inventar o *ready-made*, Duchamp teria criado um novo gênero artístico e um novo personagem, o artista simplesmente. Essa opinião comete o erro clássico ao fazer do mensageiro o responsável pela mensagem que traz.⁵

Assim, para De Duve, o projeto crítico de Duchamp sinalizaria para o surgimento da ideia e a prática de uma arte em geral, na qual o meio utilizado pelo artista não fosse mais necessariamente uma chave determinante para a compreensão e avaliação da obra.⁶

3 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Perspectiva, São Paulo, 2008, 46.

4 Em *Kant after Duchamp* há apenas uma breve citação a Paz. No entanto, parece bastante seguro afirmar que o ensaio de Paz teve influência decisiva sobre o pensamento de De Duve.

5 DE DUVE, Thierry. «O que fazer da Vanguarda?» Em: *Arte e Ensaio*, nº 20, 2010, 182.

6 A forma extremamente reduzida como exponho a reflexão crítica de De Duve sobre Duchamp, não deve levar à ideia de que sua leitura é totalmente desprovida de uma percepção das transformações sociais e econômicas. Pelo contrário, uma parte de seu argumento está ligado às transformações que a modernidade, especialmente em função da industrialização, provocará no espaço social ocupado pelo artista, e na sensibilidade irônica e aguçada de Duchamp acerca disso. Este é o tema do capítulo 3, de seu já citado livro.

É no contexto desta leitura de Duchamp, que De Duve fará sua construção teórica partindo de duas grandes, e bastante dissonantes, reflexões filosóficas: a de Kant e a de Foucault.⁷ É necessário antecipar que, sob alguns aspectos, a leitura que De Duve faz sobre estes dois pensamentos é frágil, além de que o crítico não expõe com clareza como lidar com as vastas diferenças entre os filósofos. Entretanto, em vez de descartar sua reflexão, a aposta que pretendo realizar aqui é a de que os argumentos de De Duve são instigantes e podem servir como base para posteriores pensamentos sobre arte (moderna e contemporânea) e política.

3. De Duve Relendo a Estética Kantiana

Aqui está um dos centros do argumento de Thierry de Duve: uma retomada da noção kantiana de juízo estético, tal como ela está exposta na *Analtítica do Belo*⁸. Para Kant, a estética é uma dimensão apartada do conhecimento e da moral, autônoma em relação a estes dois campos. Obviamente, isto significa que os juízos estéticos não são nem falsos, nem verdadeiros, nem aprováveis, nem reprováveis. Além disso, o juízo estético é de tipo reflexivo, isto é, parte de um particular em direção a um possível universal, e não o contrário. Por fim⁹, o juízo é individual, sendo que não necessariamente dois indivíduos ajuízem um objeto da mesma forma; o importante é que cada um supõe que seu juízo seja universalmente válido, ou seja, que qualquer outro possa julgar da mesma forma como ele julgou.

No entanto, como já assinala o título do livro de De Duve – *Kant after Duchamp* – não se trata de uma mera repetição do argumento kantiano, mas de um reentendimento que, tendo em vista Duchamp e seus *ready-mades*, força a revisão de alguns pontos da estética do filósofo¹⁰. Para o crítico belga, há uma

7 Uma boa ilustração da disposição desta abordagem dupla, está presente já nos títulos das obras: De Duve publicou nos EUA *Kant after Duchamp*, uma tradução, dedicada a Foucault, que agregava duas obras escritas previamente em francês, uma delas intitulada de *Pour une Archéologie du Modernisme*. Neste artigo, sempre me refiro à edição norte-americana, que foi revista e suavemente modificada pelo próprio autor.

8 De Duve não se interessa e descarta com facilidade a *Analtítica do Sublime*: «É com a analítica do belo que eu me debato. Entre outros autores, igualmente conscientes de que a estética da modernidade não poderia mais ser a estética clássica e grandes leitores de Kant, como Jean-François Lyotard, que releu de maneira muito contemporânea a 'analítica do sublime' e passou a estética da modernidade pelo crivo da questão do sublime. Acho absolutamente apaixonante o que Lyotard disse sobre essa questão, mas, por várias razões, penso que a resposta não está aí. [...] O sublime sempre me pareceu perigosamente próximo demais de uma estética do efeito, e a estética do efeito, do *kitsch*. [...] Dito isso, há outra razão, menos subjetiva e mais teórica (mas eu poderia dizer mais estratégica) pela qual a estética do sublime não me parece conveniente: não há antinomia do sublime. [...] Foi pela resolução da antinomia que se encontra no centro da analítica do belo, isto é, da analítica do gosto, que se deu, a meu ver, a releitura de Kant». DE DUVE, Thierry. *Du Nom au Nous*. Éditions Dis Voir, Paris, 1995, 49-50.

9 Este "por fim" é apenas para o que interessa até este momento. Outros aspectos serão abordados em seguida. E como não custa ressaltar, a estética de Kant é muito mais ampla e sofisticada do que a discussão aqui, onde interessa apenas situar o que é fundamental para a compreensão do argumento de De Duve.

10 Certamente De Duve não foi o primeiro crítico a tentar um reentendimento da estética kantiana, mas sim o primeiro a tomar isso como um projeto que leve em conta Duchamp, e toda uma gama de produções artísticas subsequentes aos *ready-mades*. Em geral, os que se colocaram como releitores de Kant, se aferraram a uma dimensão apenas formalista da arte. Da mesma forma, os que se opuseram, na maior parte das vezes, o fizeram em prol de uma recusa a esta visão estritamente formal da experiência artística.

importante transformação a ser feita: a sentença “isto é belo” deve ser transformada em “isto é arte”¹¹:

Tratava-se de reler a terceira Crítica partindo da hipótese levantada pelo *ready-made* – a única verdadeiramente plausível se levarmos a sério sua existência enquanto arte. Segundo essa hipótese, a frase ‘isto é arte’ não é uma constatação, mas um julgamento, e esse julgamento é estético e não conceitual.¹²

A partir desta noção, segue uma série de transformações necessárias no entendimento da estética. Quatro delas são importantes e serão expostas a seguir¹³.

No juízo kantiano, a expressão “isto é belo” é consequência de um livre jogo entre as faculdades do entendimento e da imaginação, não necessitando de nenhum parâmetro prévio. Ou seja, um juízo não tem nenhuma influência sobre um outro, não há nenhuma forma de jurisprudência acerca da beleza. Já para De Duve, a expressão “isto é arte” é a consequência da comparação entre a obra e outros juízos previamente realizados, seja pelo próprio indivíduo, seja por outros. Aqui, há uma jurisprudência acerca do que é arte, que não é determinante, mas que influencia o juízo – analogias são traçadas entre aquilo que se ajuíza e o que já foi anteriormente ajuizado:

... você herda um patrimônio cultural, ou melhor, um registro de jurisprudências (...) você toma partido em um embate, ou melhor, em um julgamento. [...] Uma jurisprudência não tem a força de uma lei, mas ela carrega algum peso. Ainda assim, independente de quanto ela pese nos seus juízos, ela nunca é um critério que o abstenha de ter que ajuizar de novo; ela é meramente uma linha de orientação que você pode seguir ou não, uma lembrança prudente que ajuda a decidir se você deve deixar a experiência de seus predecessores alimentar a sua própria, mas que em todo caso, você deve confrontar com seus sentimentos de fato.¹⁴

O crítico diversas vezes aponta para o caráter instável desta jurisprudência: ela está em constante transformação ao longo do tempo, muitas vezes se expandindo, quando mais coisas recebem o juízo «isto é arte», algumas se retraindo, quando

11 É importante ressaltar que De Duve não descarta a possibilidade de se ajuizar a beleza da forma como Kant a entendia. O que o crítico insiste é que é necessário reler a estética kantiana para pensar a questão da arte moderna, em especial Duchamp, mas não que não possa haver algo como um juízo sobre a beleza que não envolvesse a questão da arte. Muitos dos exemplos de Kant são sobre o belo natural. Tema sobre o qual De Duve não se pronuncia. Como coloca o crítico: «Diante de um objeto desses pode-se sem dúvida dizer ‘isto é belo’. Porém o fato de dizer que uma pá de neve ou um mictório são um belo objeto não os transforma em arte. Isso permaneceria um julgamento estético de tipo clássico sobre o design dessa pá de neve ou desse mictório. Ora, não foi assim que esses objetos entraram na história da arte contemporânea». DE DUVE, Thierry. *Du Nom au Nous*, 46.

12 DE DUVE, Thierry. *Du Nom au Nous*, 40.

13 Estas distinções são abordadas ao longo dos textos de De Duve, mas não da forma programática como as exponho a seguir.

14 DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. MIT Press, Cambridge, 1996, 38-39.

algun tipo de revisão descarta o caráter artístico que se dava a determinado objeto. Além disso, esta jurisprudência sofre um segundo tipo de variação: ela não é a mesma para qualquer indivíduo. Por exemplo: um curador certamente terá um conhecimento muito maior das jurisprudências (talvez seja mais adequado utilizar este termo no plural) do que um cidadão pouco habituado a frequentar museus. (No entanto, isso não significa que necessariamente que o curador está disposto a ajuizar mais obras como de arte.) Portanto, é importante assinalar que não há «a jurisprudência», mas uma determinada relação singular que um indivíduo possui com as jurisprudências de seu momento histórico¹⁵.

Dáí advém uma consequência importante: os juízos de De Duve acabam por ser histórica e socialmente inscritos, enquanto o juízo kantiano não estava atrelado à nenhuma dinâmica desta ordem¹⁶.

O segundo aspecto é que se o juízo não se coloca exatamente como livre jogo entre a imaginação e o entendimento, então não há nenhuma razão para se pressupor que haja necessariamente um prazer envolvido nele. Para Kant, o juízo “isto é belo”, era justamente fruto deste livre jogo que seria, por fim, prazeroso para o indivíduo que o realizava. Para De Duve, o prazer não é uma dimensão necessária do juízo “isto é arte”, pelo contrário, como a repulsa a muitas obras demonstra, muitas vezes chega a existir um desprazer. O crítico chega a sugerir que se deveria pensar o juízo “isto é arte” como para além do princípio do prazer, em uma clara referência ao texto homônimo de Freud¹⁷.

Há uma terceira diferença, que é muito menos uma consequência da reformulação da sentença “isto é belo”, e mais uma necessidade de atenuar a problemática universalidade do argumento kantiano. Em parte, a própria ideia de uma jurisprudência, com sua inserção sócio-histórica, já conduzia a isso. A esta primeira restrição do universalismo kantiano, surge uma outra – a ideia de que o juízo não aspira a uma concordância generalizada, mas apenas a que algum outro esteja de acordo. Trata-se mais de pensar em uma alteridade, do que na universalidade, a qual se situaria mais como um limite possível. Como está colocado no breve texto *Glossaire*, a questão pode ser pensada através dos pronomes pessoais – com um “nós” que pode ser “eu e tu”, “eu e ele”, até o limite de “eu e todos os outros”:

O pronome do comum é o “nós”. De que “nós” é feito? No mínimo de “nós dois” (...) ao máximo de “nós todos” – e aí está o universal. E de que “nós dois” é feito? (...) responde a gramática mais elementar: de “tu e eu”, de “ele e eu” (ou de “ela e eu”). São duas coisas radicalmente diferentes...¹⁸

15 Como já foi exposto, De Duve não referenda integralmente as posições de Bourdieu, mas acerca deste aspecto o crítico se vale do conceito de *habitus* proposto pelo sociólogo.

16 Do ponto de vista de Kant, naturalmente. É certo que muitos autores não deixaram de indicar o caráter eurocêntrico e burguês da estética kantiana.

17 DE DUVE, Thierry. *Du Nom au Nous*, 45-69.

18 DE DUVE, Thierry. *Du Nom au Nous*, 99.

Sem dúvida, esta transformação isenta seu argumento de parte dos problemas da reflexão kantiana; no entanto, é questionável se com este rearranjo ainda é possível supor algum tipo de sentimento comunitário da mesma forma como faz Kant através da noção de *sensus communis*. Mesmo que De Duve creia que sim, falta uma análise de até que ponto suas transformações no argumento de Kant ainda o viabilizam.

Parece-me que o entendimento da *Analítica do Belo* como chave para o pensamento de toda uma filosofia política, como propõe Hannah Arendt nas *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*, poderia ser um bom caminho para este desenvolvimento mais profundo das relações entre juízo estético e formação de uma ideia de comunidade, mesmo no contexto da releitura feita por De Duve. Também pensa assim José Fernández Vega, como se nota pela seguinte pergunta que fez ao crítico belga em uma entrevista:

[José Fernández Vega] Arendt sustenta que a faculdade da imaginação é a grande descoberta política de Kant, sua maior contribuição para o pensamento político. Este enfoque político é sugestivo para quem se interessa pela relação entre arte e política, nos modos indiretos, não convencionais que ela adquire hoje. Questões do tipo ‘podemos fazer comunidade? onde foi parar a fraternidade?’ parecem-me que constituem perguntas chaves da arte moderna.

[De Duve] Estou completamente de acordo, mas com a condição de ser extremamente cético, inclusive mais cético que o próprio Kant. No fundo, Kant diz que não sabe se existe o *sensus communis*. Mas a existência do juízo estético lhe indica que todos os homens atuam como se existisse o *sensus communis*. Então, na própria existência do juízo estético, detecta um indício, um sinal de que estamos dotados da capacidade de nos entendermos. (...) Se aceitamos que o *sensus communis* não existe, que os seres humanos são lobos para os demais seres humanos, que não estamos dotados da capacidade natural de nos colocar em acordo, então o que se passa com a arte? Em que se converte? Minha resposta é: a arte se torna neste caso ainda mais necessária, porque é neste momento que temos mais necessidade dela.¹⁹

Há, ainda, um quarto ponto importante nas distinções entre Kant e De Duve. Ao contrário do filósofo, o crítico faz um recorte temporal dentro do qual seu argumento seria válido. Assim, «isto é arte» seria uma expressão determinante desde a segunda metade do século XIX, incluindo hoje, até um momento futuro indeterminável. Em parte, como já foi colocado, isso provém de seu entendimento de Duchamp; no entanto, o aspecto que torna mais determinante essa cisão é a ideia de que há uma transformação radical nos saberes e nas práticas ao longo do

19 VEGA, José Fernández (ed). «Duchamp: Una Botella al Mar. Entrevista a Thierry de Duve». Em *Formas Dominantes – Diálogos sobre Estética y Política*. Taurus, Buenos Aires, 2013, 69.

século XIX, aos quais a arte não seria indiferente. Assim como Foucault analisou as diferenças nos discursos e práticas penais e médicas que surgiram no século XIX, De Duve pretende fazer o mesmo em relação ao campo da arte. Neste sentido, o autor afirma que pretende fazer uma arqueologia do modernismo. Como foi previamente colocado, este projeto marcará ainda mais distâncias em relação a uma reescrita do juízo estético kantiano, mas para observar isso melhor, é necessário demonstrar De Duve como releitor da arqueologia de Foucault.

4. De Duve Relendo a Arqueologia Foucaultiana

Há dois conceitos foucaultianos explicitamente presentes em De Duve – o de arqueologia e o de condições enunciativas. E um terceiro conceito lançado parcialmente, e de forma um pouco incerta – o de enunciado.

Começando pela arqueologia, vê-se que a proposta de um pensamento arqueológico faz parte de um projeto primeiro dentro da pesquisa de Foucault, tendo sido exposta de forma mais programática no livro *A Arqueologia do Saber*. Trata-se de uma proposta epistemológica e metodológica distinta para a análise de discursos e práticas no campo da história. Nesta, documentos, eventos e acontecimentos não são lidos em função da subjetividade de seus responsáveis, das circunstâncias específicas de seus surgimentos, ou de alguma estrutura de pensamento ou linguagem prévia. Em vez disso, há uma outra construção conceitual que envolve a noção de episteme: um topos singular, que possibilita e delimita o saber em um determinado momento, sempre em conjugação com formas de poder. De tempos em tempos, este topos se romperia e se recomporia de forma a articular uma outra forma de saber, que não seria uma versão avançada ou evoluída da anterior, apenas distinta²⁰. Como expõe o próprio filósofo:

A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas. [...] A episteme, ainda, como conjunto de relações entre ciências, figuras epistemológicas, positivities e práticas discursivas, permite compreender o jogo das coações e limitações que, em um momento determinado, se impõe ao discurso; mas essa limitação não é aquela que, negativa, opõe ao conhecimento a ignorância, ao raciocínio a imaginação (...) a episteme não é o que se pode saber em uma época, tendo em conta insuficiências técnicas, hábitos mentais ou limites colocados pela tradição; é aquilo que, na

20 Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault delimita três epistemes. Em termos bastante genéricos: uma correspondente ao século XV (episteme renascentista), outra correspondente aos séculos XVI, XVII e XVIII (episteme clássica) e outra desde o século XIX, provavelmente se esvanecendo contemporaneamente (episteme moderna).

positividade das práticas discursivas, torna possível a existência das figuras epistemológicas e das ciências.²¹

No contexto de seu projeto de uma arqueologia do modernismo, De Duve não visa pensar em uma história da arte que levasse linear e inevitavelmente ao surgimento da arte moderna, seja por razões intrínsecas à própria arte, ou por razões sociais. Em vez disso, o crítico pensa no surgimento específico de práticas e discursos a partir do século XIX que apontam para a existência de uma outra episteme²², dentro da qual seria necessário pensar o espaço da arte. Que tipo de saber é engendrado neste campo, como ele se articula com as formas de poder, como ele está em relação com outras ciências e com as formações sociais? São estas as questões centrais para uma abordagem arqueológica do modernismo. Conforme foi visto, a resposta de De Duve está em acreditar que o juízo estético, em termos relativamente próximos aos expostos por Kant, seja a chave principal para elaborar a questão, enquanto o *ready-made* de Duchamp, atento para o jogo de recusas e aceitações dos salões, seria uma espécie de paradigma desta situação. Neste sentido, o cerne da pesquisa arqueológica do modernismo é menos a atenção às especificidades de cada movimento ou artista, do que a questão de quais práticas conseguiram ser ajuizadas como arte ao longo deste período:

Não importa o que os artistas modernos fizeram, não importa que regras eles seguiram ou abandonaram, não importa qual concepção de arte eles lutaram por ou contra, não importa quais estilos eles inventaram ou destruíram, os vencedores – do jogo ou do embate – foram aqueles capazes de ter seu trabalho batizado sob o nome de arte.²³

O segundo ponto abordado por De Duve é sua busca pelas condições enunciativas para «isto é arte». De acordo com a reflexão foucaultiana nenhum tipo de conhecimento, afirmação ou prática surge de forma autônoma, ou seja, é necessário que existam condições que deem margem a existência de determinado discurso ou ação. Assim, boa parte de um trabalho arqueológico seria o de buscar estas condições, assim como de perceber a forma como o poder se constitui através delas. Como expõe Foucault, ao tratar dos enunciados:

... somar um enunciado a uma série preexistente de enunciados é fazer um gesto complicado e custoso que implica condições (e não somente uma situação, um contexto, motivos) e que comporta regras (diferentes das regras lógicas e linguísticas da construção).²⁴

Dentro da proposta de De Duve, isso surge quando o autor afirma que o juízo só pode se realizar, seja com a sentença «isto é arte» ou com «isto não é arte», no

21 FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2012, 231-232.

22 De Duve segue este corte temporal apontado por Foucault.

23 DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*, 81.

24 FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*, 252.

caso de determinadas condições que propiciem, ou melhor, que demandem o ajuizamento. Isto é, o juízo não surge incondicionalmente:

... existem condições para a existência da arte em uma dada formação cultural. Elas são: dado (1) um objeto, (2) um autor, (3) um público e (4) um espaço institucional pronto para registrar este objeto, para atribuí-lo a um autor, e para comunicá-lo a um público...²⁵

A tarefa de comentar estas condições será deixada para um escrito futuro. Em vez disso, prefiro desenvolver aqui um ponto confuso que surge agora em De Duve, mas que diz respeito ao problema da diferenciação entre arte e não arte. Na medida em que se parte da proposta arqueológica, e se pensa que existem condições enunciativas para o juízo “isto é arte”, era de se esperar que a sentença “isto é arte” fosse compreendida por De Duve como um enunciado, no sentido proposto por Foucault. Isso de fato acontece:

Sob o termo de enunciado, Foucault postula uma unidade discursiva distinta do signo, da sentença e da proposição. (...) Em vez de uma unidade elementar, o que Foucault traz à tona é um modo de existência de signos linguísticos na medida em que eles são enunciados (afirmados, pronunciados, registrados...), e não na medida em que eles significam, na medida em que eles anunciam e não na medida em que são gramaticais, na medida em que eles anunciam e não na medida em que são lógicos – um modo de existência que ele chama de função enunciativa. [...] A sentença “isto é arte” uma vez afixada ao *ready-made*, não é o signo da passagem da prática artística de um regime visual para um linguístico, mas o acontecimento da função enunciativa na qual objetos que se apresentam como arte e apenas como arte são tomados. Ela traduz o *ready-made*, como enunciado.²⁶

No entanto, não é este o entendimento mais frequente do crítico, que defende majoritariamente a ideia de arte como um nome próprio, isto é, como um termo que não tem nenhum significado específico, apenas designa um conjunto heterogêneo de coisas:

Sendo um nome próprio, a palavra “arte” é um espaço vazio. A questão a ser lançada a um nome próprio (...), é aquela da referência, não a do significado. A que você está se referindo (...) ao dizer “isto é arte”? (...) Você está se referindo a todas as coisas igualmente designadas por você, em outras circunstâncias, pelo uso da mesma frase; com a palavra “arte” você está apontando o dedo a todas as coisas que fazem sua coleção crítica, seu museu imaginário.²⁷

Esta oscilação de De Duve entre compreender “isto é arte” e “isto não é arte” como enunciados, ou entender que “arte” é um nome próprio, é especialmente

25 DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*, 391.

26 DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*, 387-388.

27 DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*, 59.

problemática, pois permite a um outro tipo de pensamento²⁸ atravessar seu projeto arqueológico, ao mesmo tempo em que não conduz à arqueologia a algumas de suas mais interessantes consequências teóricas e políticas.

No entanto, isso não é o mais grave, na medida em que De Duve não prometeu uma leitura rigorosamente próxima de Foucault. O problema fundamental é que a utilização de uma teoria da arte como um nome próprio acaba por tornar a teoria de De Duve bastante indiferente às dimensões políticas que ela poderia atingir caso se adotasse plenamente a noção de enunciado – se a arte é apenas um nome próprio, então a disputa em torno dos juízos se torna pouquíssimo relevante, talvez não mais do que um jogo de opiniões ora convergentes, ora divergentes. Enquanto isso, a noção de enunciado traz forçosamente um debate acerca de que poderes estão associados a que saberes, para permitirem o surgimento de determinados conjuntos de enunciados.

Acrescente a isso a já mencionada fragilidade no desenvolvimento da questão da comunidade e do *sensus communis*, e torna-se impossível não dar certa razão aos que acusam De Duve de ser apenas um formalista, pouco atento aos dilemas da relação entre política e arte.²⁹ Por mais que estas críticas possam ser exageradas, ou até injustas, inegavelmente um desenvolvimento mais foucaultiano de sua estética poderia ser uma boa perspectiva para tornar esta teoria mais apta a lidar com questões políticas.

5. Rumo à Genealogia

Além de se descartar a ideia de arte como um nome próprio em prol do conceito de enunciado, seria interessante começar por remover a insistência de De Duve em abordar exclusivamente a arqueologia foucaultiana, sem dar atenção para os conceitos posteriores do filósofo francês, desenvolvidos em sua fase genealógica. Na já citada entrevista o crítico diz que «O Foucault que realmente me influenciou é o de *As Palavras e As Coisas* e *A Arqueologia do Saber*.»³⁰ Por mais que essa escolha seja fiel à trajetória do próprio filósofo, que ao reorganizar seu pensamento com os conceitos da genealogia deixou de lado boa parte da ênfase antes dada à arte e à literatura, ela traz limitações inevitáveis para De Duve. Seu entendimento de Foucault, justamente por não se apropriar da fase em que o filósofo melhor articula as relações com o poder, também deixa um vazio nas possibilidades de pensar politicamente o juízo estético entendido como capaz de produzir os enunciados “isto é arte” e “isto não é arte”.

28 No capítulo 1 de *Kant after Duchamp*, o crítico comenta algumas teorias sobre nomes próprios.

29 O interesse de De Duve em revisar os conceitos do crítico formalista Clement Greenberg também colabora para isso, na medida em que boa parte da teoria norte-americana das últimas décadas o tem como principal pensador a ser combatido, justamente por sua (não) articulação entre arte e política.

30 VEGA, José Fernández, «Duchamp: Una Botella al Mar; Entrevista a Thierry de Duve», 71.

Por isso, creio que a passagem para a genealogia torna as questões mais interessantes e potentes. De uma forma geral, sem descartar em absoluto a etapa anterior, o próprio Foucault também acentuou ganhos metodológicos nessa transição. Para o que interessa à questão aqui desenvolvida, a grande vantagem da mudança é romper com o rigor um pouco estanque da arqueologia, com seus grandes conjuntos epistêmicos, e cortes históricos muito bem delimitados. Dentro desta ótica, falar sobre o juízo estético significa posicioná-lo dentro da episteme que surgiu no final do século XVIII, e supor que seu eventual final estaria condicionado pelo encerramento desta fase epistêmica. Enquanto isso, o pensamento genealógico permite a coexistência de engrenagens com temporalidades diversas, formando uma rede densa, cada uma com sua atuação, origem e desenvolvimento singulares. Dentro desta nova perspectiva, é possível abdicar do corte rigoroso efetuado pela noção de episteme, e supor que determinados dispositivos possam aparecer e desaparecer em momentos e em geografias diversas, permitindo cronologias e cartografias bem mais flexíveis e, ao que tudo indica, mais adequadas para descrever as relações entre poder, saber e corpo. Como diz Foucault, na introdução de *Vigiar e Punir*:

Finalmente, [essas relações] não são unívocas; definem inúmeros pontos de luta, focos de instabilidade comportando cada um seus riscos de conflito, de lutas e de inversão pelo menos transitória da relação de forças. A derrubada desses 'micropoderes' não obedece portanto à lei do tudo ou nada; ele não é adquirido de uma vez por todas por um novo controle dos aparelhos nem por um novo funcionamento ou por uma destruição das instituições; em compensação nenhum de seus episódios localizados pode ser inscrito na história senão pelos efeitos por ele induzidos em toda a rede em que se encontra.³¹

Especificamente nesta transformação de uma arqueologia para uma genealogia, surge outro ganho que pode reformar algumas ideias de De Duve, tornando-as mais adequadas e complexas. Trata-se do surgimento do conceito de dispositivo. Mesmo este não tendo sido desenvolvido por Foucault de forma tão extensa como foram os conceitos de enunciado ou episteme, é possível retirar de um de seus comentadores, o argentino Edgardo Castro, uma caracterização do que o filósofo francês entendia por dispositivo:

1) O dispositivo é a rede de relações que podem ser estabelecidas entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, arquitetura, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, o dito e o não dito. 2) O dispositivo estabelece a natureza do nexa que pode haver entre esses elementos heterogêneos. (...) 3) Trata-se de uma formação que, em um momento dado, teve por função responder a uma urgência. O dispositivo tem, assim, uma função estratégica. (...) 4) Além da

31 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Vozes, Petrópolis, 2014, 30-31.

estrutura de elementos heterogêneos, um dispositivo se define por sua gênese. (...) 5) O dispositivo, uma vez constituído, permanece como tal na medida em que tem lugar um processo de sobre-determinação funcional: cada efeito, positivo e negativo, querido ou não querido, entra em ressonância ou em contradição com outros e exige um reajuste.³²

Aplicado ao campo da arte, seria possível colocar o juízo estético então como o dispositivo que organiza uma rede de saberes e poderes entre elementos heterogêneos, como os museus, as formas de recepção, os artistas, as histórias da arte, as próprias obras... Obviamente que esta rede não configura um espaço estável, pelo contrário, ela constantemente inscreve e reinscreve, através de seus enunciados (“isto é arte”, “isto não é arte”) novas disposições para o campo. Sendo assim, os embates entre arte e não arte ganham uma relevância muito maior, não pela discussão específica de cada obra, pelo jogo superficial de opiniões e preferências, mas por serem parte de um mecanismo que impele cada indivíduo a posicionar-se perante determinados enunciados (“isto é arte”, “isto não é arte”). Ao fazê-lo, necessariamente se participa da produção de consensos ou dissensos públicos. Nessa direção, o juízo estético poderia ser entendido justamente como uma engrenagem que participa de determinadas “partilhas do sensível”, para se valer da expressão de Jacques Rancière³³.

Além disso, enquanto dispositivo o juízo não pode ser pensado como um topos neutro. Como diz Agamben, ele «tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve numa relação de poder (...) Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e saber.»³⁴ Isto é, a ideia de juízo estético pode ser compreendida como um dispositivo pertencente a uma rede mais ampla, onde atuam outros, como o regime prisional, a sexualidade... Ou seja, em vez de um campo totalmente apartado das outras experiências e relações de poder, o ajuizamento estético estaria em relação com estas, sendo também um âmbito onde saberes e poderes arranjam-se em configurações específicas, moldando a sensibilidade e as possibilidades dos indivíduos.

6. Conclusão

Ao longo deste artigo, tentei demonstrar como a questão da distinção entre arte e não arte segue como um tema relevante para a estética, com suas reverberações políticas e artísticas. Para tal, tracei a trajetória argumentativa do teórico e crítico

32 CASTRO, Edgardo. *O Vocabulário de Foucault*. Autêntica, Belo Horizonte, 2009, 124.

33 Diz o filósofo: «Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha». RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Editora34, São Paulo, 2005, 15.

34 AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios*. Argos, Chapecó, 2009, 29.

da arte Thierry de Duve, sua apropriação de conceitos de Kant e Foucault para propor seu reentendimento do juízo estético e uma arqueologia do modernismo. Ao fazê-lo, pretendi expor os limites de seu pensamento, mas sem descartar sua pretensão em linhas gerais. No último seguimento, expus como uma passagem da arqueologia para a genealogia foucaultiana pode levar a um entendimento do juízo estético como um dispositivo, o que creio que abre uma via para uma reflexão sobre a distinção entre arte e não arte para além do limitado espaço ocupado atualmente. Ao tratar o juízo como um dispositivo, também acredito abrir caminhos para outras pesquisas que possam traçar cartografias em que os embates entre arte e não arte sejam pensados em contextos mais amplos e heterogêneos que os habitualmente expostos. Nessa direção, seria possível pensar esses juízos como partes significativas das “partilhas do sensível”, assim como profundamente associados a outros dispositivos que também articulam sensibilidade individual, saber, poder e coesão/coação social.

7. Bibliografia do Artigo

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo e Outros Ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Argos, Chapecó, 2009.
- ARENDT, Hannah. *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Trad. André Duarte de Macedo. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. Perspectiva, São Paulo, 2011 (7ª Edição).
- BUCHLOH, Benjamin. *Formalism and Historicity; Models and Methods in Twentieth-Century Art*. MIT Press, Cambridge, 2015.
- CASTRO, Edgardo. *O Vocabulário de Foucault*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Autêntica, Belo Horizonte, 2009.
- DANTO, Arthur. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Trad. Vera Pereira. CosacNaify, São Paulo, 2005.
- DANTO, Arthur. «O Mundo da Arte.» Trad. Rodrigo Duarte. Em *Artefilosofia*, nº1, 2006, 13-25.
- DE DUVE, Thierry. *Du Nom au Nous*. Éditions Dis Voir, Paris, 1995.
- DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. MIT Press, Cambridge, 1996.
- DE DUVE, Thierry. «O que fazer da Vanguarda?». Trad. Ana Cavalcanti; Maria Luísa Távora. Em *Arte e Ensaios*, nº 20, 2010, 181-193.
- DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault; Uma Trajetória Filosófica*. Trad. Vera Porto Carreiro. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2013 (2ª Edição).
- DUCHAMP, Marcel. «O Ato Criador». Em BATTCKOK, Gregory (ed.). *A Nova Arte*. Trad. Cecília Prada, Vera de Campos Toledo. Perspectiva, São Paulo, 2013 (2ª Edição), 71-74.
- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. Trad. Célia Euvaldo. CosacNaify, São Paulo, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2012 (7ª Edição).
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e As Coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. Martins Fontes, São Paulo, 1999 (8ª Edição).
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Vozes, Petrópolis, 2014 (42ª Edição).

- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica*. Trad. André Carone. CosacNaify, São Paulo, 2013.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden, Antônio Marques. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2008 (3ª Edição).
- MACHADO, Roberto. *Foucault; A Filosofia e a Literatura*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2000.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Perspectiva, São Paulo, 2008 (3ª Edição).
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. Editora34, São Paulo, 2005.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'Expérience Esthétique*. Gallimard, Paris, 2015.
- VEGA, José Fernández (ed.). «Duchamp: Una Botella al Mar; Entrevista a Thierry de Duve». Em *Formas Dominantes; Diálogos sobre Estética y Política*. Taurus, Buenos Aires, 2013, 43-72.