

4

## Instauração



*Fig. 6. Andy Warhol caixa de sabão Brillo. 1964.  
Polímero sintético e serigrafia sobre madeira 43,2x 43,2x35,6, col. part.*

## 4.1

### O que é arte?/Quando é arte?

A definição da arte é, com certeza, uma das questões centrais da estética. Muitas tentativas de fornecer uma definição que pudesse dar conta da essência da arte foram feitas por vários filósofos em diferentes épocas, mesmo antes do surgimento da estética como disciplina filosófica no século XVIII. Do ponto de vista filosófico, a grande variedade de respostas oferecidas a esta questão é bastante decepcionante, principalmente porque o que se verifica é que o que todas estas teorias tem em comum é a sua parcialidade, isto é, todas elas acabam por privilegiar apenas um ou outro aspecto desse vasto conjunto de objetos e eventos que chamamos de obras de arte. Definições tradicionais - como as definições da arte como imitação da realidade, ou como expressão da subjetividade do artista, ou forma, ou jogo - apresentam o problema de que para cada uma delas é possível encontrar uma obra reconhecida como arte que pode servir de contra-exemplo.

A primeira vista, parece que as teorias oferecidas até o momento não estão aptas a transcender a produção artística de uma determinada época ou lugar, algumas vezes servindo apenas como justificção de um determinado programa estético ou poético.<sup>1</sup> Isso não parece ser exatamente um problema, porque muitos teóricos defendem que a arte é essencialmente histórica.<sup>2</sup> Por outro lado, algumas formas de arte se apresentam com características tão radicalmente diferentes que o uso do termo arte para qualificar esses objetos é posto em dúvida. Outras vezes, mesmo aqueles que consideram admissível que a arte que defendem, ou

---

1 Ou então como uma depreciação. A primeira definição filosófica da arte - como imitação - formulada por Platão, tinha como objetivo a condenação da arte.

2 Ou então, que ela é uma prática social, não podendo ser desvinculada do contexto onde é produzida. Richard Wolheim diz que a arte é um fenômeno essencialmente histórico. Ver dele *A arte e seus objetos*, pp. 60-63. Um outro filósofo analítico, Jerrold Levinson (em "Defining art historically") também define a arte historicamente, assim como Danto, que veremos a seguir.

produzem, é arte apesar de ou porque é diferente do que foi feito no passado, não admitem que esse termo também seja usado por formas contemporâneas heterogêneas. Conflitos como esses aparecem nas discussões atuais dos críticos sobre categorias como a pintura, na rejeição e na defesa alternadas do figurativismo e desde sempre na discussão sobre as fronteiras que delimitam a arte popular da arte erudita, a Arte do artesanato.

A estética de tradição analítica do século XX também tem se preocupado com a questão "O que é Arte?", em parte porque a própria arte moderna tematizou a questão como um desafio e em parte porque a virada lingüística trouxe questões analíticas dessa natureza ao centro do debate filosófico. No entanto, também as tentativas de responder à questão com uma definição analítica foram em geral vistas como malsucedidas por serem ou incompletas, ou circulares, ou muito parciais.

Um dos primeiros filósofos analíticos a tentar oferecer uma saída para o impasse foi Morris Weitz.<sup>3</sup> Para ele, cada uma das grandes teorias da arte converge na tentativa de estabelecer a essência da arte. Cada uma delas reivindica ser verdadeira porque dá uma real definição da natureza da arte e que as outras são falsas porque deixam de fora alguma propriedade necessária ou suficiente.

Apesar das dificuldades em torno da questão, diz Weitz, ela deve ser resolvida, porque dela dependem tanto a compreensão quanto a avaliação da arte. Essas dificuldades não seriam apenas uma consequência da grande variedade de obras de arte, mas sim do fato de que a arte não tem uma essência ou um conjunto de propriedades que deve ser apresentado por cada obra verdadeiramente artística. Ele propõe então que para tratar desse problema devemos considerar primeiro que tipo de conceito é o conceito arte e não o conjunto da arte ou algumas obras de arte. O que ele defende é que a teoria estética que tenta definir a arte está errada em princípio, pois ela se engana sobre a lógica do conceito de arte e é este que não permite que possamos definir sua essência. A arte é um conceito intrinsecamente aberto e mutável, que designa um campo que se orgulha da sua originalidade e inovação. E mesmo que pudéssemos agora definir o que é arte, nada garante que a arte futura vai se conformar com esses limites. O mais provável é que suas

---

3 WEITZ, M. The role of theory in aesthetics. p. 34 et. seq.

transformações não parem de acontecer. Desse modo, o caráter extremamente expansivo e instável da arte torna sua definição logicamente impossível.<sup>4</sup>

A percepção de que não há um conjunto de critérios necessários e conjuntamente suficientes para definir o que é arte levou Weitz a sugerir o uso do conceito de semelhança de família conforme é usado por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* para responder à pergunta "O que é um jogo?". Se considerarmos os jogos que conhecemos, diz Wittgenstein, percebemos que nem todos os jogos são iguais, mas alguns lembram outros em alguns aspectos - e "isto é tudo". O que encontramos não são propriedades suficientes e necessárias, mas somente "uma rede complicada de semelhanças, que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor".<sup>5</sup> Essas semelhanças se relacionam como as semelhanças entre membros de uma mesma família: alguns têm a mesma cor de cabelo, ou dos olhos, ou a mesma estatura, etc. De acordo com essa tese, podemos agrupar no mesmo conceito objetos diversos dos quais podemos dizer que o objeto *a* é semelhante ao *b*, o *c* ao *d* e assim por diante e isto não depender de que todos possuam as mesmas características.

Aplicando esse conceito ao seu problema, Weitz diz que os objetos de arte se relacionam de múltiplas maneiras, por meio de uma complexa teia de semelhanças que se sobrepõem. Essas redes de similaridades fornecem informação suficiente para que possamos empregar o termo de modo satisfatório em um novo caso. Assim, a partir dos objetos que já são conhecidos como arte, diz Weitz, podemos aplicar o conceito a objetos novos e não familiares. Seguindo Wittgenstein, ele mostrou que é inútil buscar uma resposta unívoca e finalmente esclarecedora do que seja a arte e que torne possível separar com segurança o que é arte do que não é. A arte é, portanto, um conceito de textura aberta, - assim como jogo ou linguagem - e dizer isso significa dizer que suas condições de aplicação podem ser alteradas. Isso implica também que casos de nova aplicação do termo nos pedem uma *decisão* no sentido de admitir ou não uma ampliação no seu uso. Mesmo dentro da arte é preciso tomar também decisões desse tipo quando novas formas aparecem alargando ou superando categorias usuais. Por exemplo, a instalação com relação a escultura ou o objeto com relação a pintura,

---

4 Ibid, p. 32.

etc. Casos como esses mostram que os limites dentro da arte são móveis e não muito definidos. Mostram também o quanto é importante a existência de critérios conceituais para fazer essas distinções.

Weitz também faz uma distinção entre um conceito descritivo e um conceito avaliativo, ou apreciativo da arte. O uso descritivo não é tão problemático, uma vez que ele apenas tenta estabelecer critérios para que possamos reconhecer uma obra quando vemos uma. Se algum objeto novo apresenta alguma característica de algum objeto já reconhecido como arte podemos aplicar a ele a mesma classificação. Isso não seria exatamente um problema mesmo porque alguma coisa ser considerada arte não implica que é boa arte, ou uma "obra prima". O problema, diz Weitz é exatamente com o uso apreciativo. Muitas vezes "isto é uma obra de arte" é usado como sinônimo de "isto é uma 'verdadeira' obra de arte" ou "é assim que a arte deve ser". A definição da arte torna-se uma espécie de recomendação para o modo como a arte *deve* ser feita.

Como nota Shusterman,<sup>6</sup> um dos problemas com a tese de Weitz, é que ela pressupõe uma dicotomia entre fato e valor. Sendo a arte (também) uma prática social é difícil ver como separar esses dois usos do conceito. Mas Weitz insiste que na estética eles devem ser separados, pois a filosofia diz respeito apenas a questões de fato, mesmo que na prática da crítica, eles sejam inseparáveis. Mas talvez o sentido da recomendação de Weitz é que ele pede que o que se diz que a arte *é*, não seja usado para decidir arbitrariamente e exclusivamente *como* a arte deve ser.

Há uma distinção que é feita em epistemologia e que poderia ser usada de modo análogo com a tese de Weitz. Os filósofos da ciência costumam distinguir entre epistemologia descritiva e epistemologia normativa. A primeira tentaria definir o que é ciência a partir de uma análise de um método efetivamente utilizado pelos cientistas e a segunda entenderia que ao se explicitar o método científico está se dizendo que é assim que a ciência deve ser feita. A epistemologia descritiva é menos problemática pelos mesmos motivos que é a definição da arte a partir dos objetos artísticos, a epistemologia normativa, ao

---

5. WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Parte 1, §§ 65-75

6 SHUSTERMAN, R. *Vivendo a arte*. p. 25

contrário, estabelece um programa de pesquisa que pode ou não ser seguido dentro de um quadro em que se reconhece a existência de programas alternativos. A escolha de um ou outro programa acaba por ser uma questão pragmática. Isto é, deve ser resolvida com base em interesses e valores de uma certa comunidade científica e ou da comunidade mais geral. Da mesma forma, as instituições que cuidam da arte, galerias, museus ou curadores, devem ter efetivamente, critérios que permitem escolher aquilo que mostram como sendo a arte, o que pode, sabemos por experiência, alterar os rumos da produção real de arte. O que Weitz tentou mostrar é que esses critérios não podem ser vistos como absolutos e muito menos como correspondendo a algo que poderia ser chamado de essência da arte. Ao contrário, a escolha desses critérios deve ser feita a partir de uma discussão do papel que a arte pode ter dentro de um contexto social mais amplo. Teorias "normativas" da arte podem ter uma função positiva. Como exemplo, ele cita a teoria formalista que define a arte como "forma significante". Num determinado momento da arte, quando os elementos narrativos e representacionais tornaram-se preponderantes na arte, retornar aos elementos plásticos da pintura poderia ser revitalizante. Weitz não diz, mas o que ele está dizendo implica em afirmar que a discussão sobre o artístico e o estético passa também por uma discussão no âmbito da ética e da política.

Assim, se por um lado a proposta de Weitz teve um efeito libertador sobre pelo menos uma parte dos teóricos da estética analítica, que abandonaram a tarefa de descobrir a essência da arte, por outro lado despertou em vários filósofos analíticos o desejo de construir um outro tipo de definição que pudesse superar as dificuldades. Um exemplo disso é a teoria institucional da arte como, por exemplo, a de Dickie.<sup>7</sup>

Esse autor tentou contornar os argumentos de Weitz limitando-se ao sentido classificatório do conceito de arte. Esse novo tipo de definição não poderia, portanto, levar em conta o conteúdo da arte já que qualquer definição dessa espécie poderia ser contestada. O que eles produziu foi um tipo de definição que poderia ser chamada de um tipo de definição "formal". Se as obras de arte parecem não possuir em comum nenhuma propriedade específica, diz Dickie,

talvez a essência da arte não resida nas suas propriedades exibidas mas no modo como é gerada.

Dickie concorda com Weitz que as teorias tradicionais da arte falham porque tomaram traços acidentais de algumas obras - traços característicos da arte em algum estágio do seu desenvolvimento histórico - como essenciais. Por exemplo, assim como a teoria da arte como representação tomou a imitação como essência da arte, e se concentrou em uma propriedade relacional da obra, isto é, na relação entre a arte e o seu conteúdo, a teoria da arte como expressão enfatizou a relação da arte com as emoções ou sentimentos do artista. Ele também concorda que os subconceitos da arte (por exemplo, romance, tragédia, escultura, pintura, etc.) são conceitos abertos, mas o que ele não concorda é que não se possa dar uma definição do conceito de arte, pois isso implicaria na impossibilidade de distinguir entre o que é arte e o que não é arte.<sup>8</sup>

Dickie se propõe a refutar um argumento de Weitz que é o de que a artefactualidade não é uma propriedade necessária da arte, o que, segundo ele, vai contra uma noção profundamente enraizada tanto em filósofos quanto em não filósofos. Para Weitz, a artefactualidade é negada quando dizemos, por exemplo: "este pedaço de madeira trazido pelo mar é uma bonita escultura". Dickie usa um argumento de Sclafani para refutar essa tese dizendo que, além dos sentidos classificatório e avaliativo, a arte tem um sentido derivado.<sup>9</sup> E é esse uso que explica como podemos falar de um pedaço de madeira como um objeto de arte. Ele só pode ser chamado de arte, diz Dickie, porque o comparamos com outros objetos, como por exemplo, uma escultura de Brancusi. Assim, o caráter de artefactualidade seria paradigmático na arte e poderia ser transferido de um objeto para outro. Mas ele não é suficiente, diz Dickie. O outro critério utilizado por ele é a noção de Danto de *mundo da arte*. Danto afirma que "Ver qualquer coisa

---

7 Dickie desenvolve essa teoria em dois artigos: "Defining art" de 1969 e "Defining art II" de 1973. Deste último usamos a tradução francesa "Définir l'art" de 1992.

8 DICKIE, *Définir l'art*, p. 12.

9 Ibid., p. 14. Na verdade, poderíamos usar, segundo ele, de modo derivado tanto os critérios de classificação quanto os de avaliação. Nesse último caso podemos dizer, por exemplo, que "o bolo de milho de Sally é uma obra de arte".

como arte requer uma coisa que o olho não pode discernir - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte".<sup>10</sup>

Segundo Dickie, a tese de Danto está de acordo com uma crítica feita por Mandelbaum a Weitz e a Wittgenstein, que diz que eles se concentraram apenas em qualidades *aparentes* dos jogos ou das obras e não levaram em conta os seus aspectos relacionais. Como características aparentes Mandelbaum toma aspectos fáceis de perceber, como um jogo usar uma bola, uma pintura ter uma composição triangular, uma tragédia relatar uma má sorte, etc. Ele conclui: se deixarmos de lado esses aspectos, podemos perceber que, por exemplo, os jogos têm a capacidade "de suscitar um vivo interesse entre os participantes ou os espectadores".<sup>11</sup>

No entanto, ele diz, Danto vai um pouco além de Mandelbaum, pois aponta para "a estrutura complexa na qual se inscrevem as obras de arte". Ele estaria se referindo a natureza institucional da arte. Dickie define assim o objeto de arte:

Uma obra de arte no sentido classificatório é: 1) um artefato 2) ao qual uma ou várias pessoas agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte) conferem o estatuto de candidato à apreciação.

Há muitos problemas com essa definição. Primeiro, com o termo artefato. Um artefato é qualquer objeto manufaturado, artístico ou não. Para poder incluir obras como, por exemplo, "*A fonte*" de Duchamp, Dickie diz que um artefato é qualquer objeto "tocado" pelas mãos humanas: "os objetos naturais que se tornam obras de arte no sentido classificatório do termo são transformadas em artefato sem a ajuda de instrumentos - a artefaturalidade é conferida ao objeto mais do que resultar de um trabalho efetuado sobre ele".<sup>12</sup>

Além de podermos perguntar sobre a legitimidade de se falar em "conferir artefaturalidade a um objeto", que é explicada em termos derivados, como vimos acima, podemos também questionar a aplicação generalizada desse termo para todas as obras de arte, uma vez que a definição de Dickie pretende englobar

---

10 DANTO, A. C. *Artworld*. p. 580

11 Citado por DICKIE. op. cit. p. 13

teatro, música, etc. Se poderia fazer algum sentido falar em um *ready-made* como artefato, nesse sentido derivado que Dickie propõe, não parece fazer muito falar assim de uma música ou de uma performance.

Uma outra questão é a de como conferimos o estatuto de candidato a apreciação. Dickie é muito vago com relação a isso. Ele cita o trabalho *High Energy Bar* de Walter de Maria, que consiste numa barra de aço inoxidável acompanhada de um certificado que diz que ela é uma obra e que só é obra porque tem um certificado, como um dos modos possíveis de atribuir "artisticidade" em nome do mundo da arte. Mas esse é apenas um e de fato, e Dickie reconhece, não existe um modo "legal" de fazer isso.

Quanto à apreciação, ele enfatiza que não se trata de apreciação estética. Aqui há um círculo vicioso flagrante: um objeto de arte é um objeto que é candidato a ser apreciado como arte. Também isto é complicado, ser um candidato a apreciação é mais ou menos como ser submetido a um teste, isto é, não significa que o objeto será realmente considerado como arte.

Shusterman critica a noção de Dickie de instituição dizendo que lhe falta elasticidade. No entanto, parece ser exatamente o contrário, pois o que ele diz é que o importante é que *nós* saibamos determinar as condições necessárias e suficientes para o *nosso* conceito de arte: "quer dizer, nós, americanos contemporâneos, ocidentais contemporâneos, ou ocidentais depois da constituição do sistema das artes em ou em torno do século XVIII - eu não sei onde se situa o limite exato desse 'nós'".<sup>13</sup> E mais adiante: "além disso, toda pessoa que se considera como um membro do mundo da arte o é só por esse fato".<sup>14</sup> Em resumo o que ele está dizendo que uma obra de arte é qualquer objeto que algum de *nós* propõe como arte. Isso é tão amplo quanto inútil. No fim, acaba por anular a sua própria tese, pois, se cada um pode propor um objeto como arte, fica mais difícil ainda falar sobre uma essência da arte, pois muitos objetos que alguns de "nós" consideram artísticos são completamente desprezados por outros. Além do mais, apesar do mundo da arte não ser exatamente um clube fechado, só para sócios, o papel que as pessoas ocupam nele tem certas diferenças. Considere-se, por

---

12 Ibid., p. 29

13 Ibid., p. 17

14 Ibid., p. 24

exemplo, a especificidade da posição que críticos e curadores passaram assumir nas últimas décadas.

Shusterman chama esse tipo de teoria de "teoria-embalagem". Como as melhores embalagens de comida, elas apresentam, contém e conservam, com transparência seu objeto - nossa compreensão da arte. Elas não mudam tal compreensão de maneira significativa, não enriquecem, nem transformam nossa experiência ou prática de maneira significativa.

A teoria de Danto, que é utilizada de modo muito superficial por Dickie, é, no entanto, muito mais consistente. Apesar de definir a arte em termos de sua história, Danto não está simplesmente fornecendo uma definição para a arte de hoje. De fato, sua teoria é muito mais ambiciosa e pretende estabelecer uma definição que não seja ameaçada por transformações históricas. Assim como Dickie, ele acredita que isso pode realmente ser feito. Danto se considera ao mesmo tempo um historicista e um essencialista com relação à possibilidade de definir a arte. A primeira vista pode parecer estranho, pois são exatamente os que defendem que a arte é histórica que consideram impossível encontrar sua essência. Mas, de um modo muito engenhoso, Danto encontra essa definição na própria história e apresenta a história recente da arte como um desenvolvimento na direção da "compreensão de sua própria essência histórica".<sup>15</sup>

Danto parte de uma consideração histórica do mundo da arte e tenta mostrar que a arte moderna e contemporânea operou uma transformação significativa dentro desse mundo. O *leit motif* da teoria de Danto é a obra de Andy Warhol, mais precisamente a famosa *Brillo Box*. Objetos como esse - ou como a lata de sopa *Campbell* - levantam uma questão que pode ser colocada em termos filosóficos como o problema dos indiscerníveis<sup>16</sup>, o que significa que se esses objetos não podem ser distinguidos apenas por sua aparência, a diferença deve ser estabelecida conceitualmente. Danto considera que os objetos de Warhol - e ele reconhece que os *ready-made* de Duchamp são da mesma espécie - trouxeram a questão da definição filosófica da arte para dentro dela mesma. Diferente dos

---

15 DANTO, A. C. *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 204 et. seq.

16 *Ibid.*, p. 33 et. seq. Danto refere-se ao princípio de indiscernibilidade dos idênticos de Leibniz que diz que se duas coisas tem as mesmas propriedades então elas são idênticas. A propósito dessa questão Danto discute o texto de Borges, *Menard, o autor de Quixote*.

objetos tradicionalmente tidos como arte, que dependiam de um discurso externo para serem reconhecidos como arte, (por isso a importância das definições conteudísticas) os objetos de Warhol apresentam a si mesmos questionando os limites da arte, isto é, eles mesmos discutem seu estatuto artístico. "Depois de Duchamp, o artista é o autor de uma definição" diz Broodthaers.<sup>17</sup> Como nota Aita, o grande *insight* de Danto é que isto não poderia ter surgido em outro momento da história da arte.<sup>18</sup> Ou, como diz Shusterman, um dos aspectos do caráter histórico da teoria de Danto é o reconhecimento da famosa afirmação de Wölflin, segundo a qual nem tudo é possível a todo o momento. Como "nada pode ser obra de arte sem que haja uma interpretação que assim a eleja",<sup>19</sup> algumas estruturas e alguns contextos da história da arte e da teoria devem ser estabelecidos para que essa interpretação seja possível.

A transformação histórica ocorrida nas artes tem a ver com o próprio estatuto ontológico das obras de arte. A arte moderna só se tornou possível por causa da superação do modelo da representação. De acordo com Danto, dentro do paradigma da representação, ou mais propriamente falando, da imitação, os artistas estavam contaminados com um certo "tipo de inferioridade ontológica" em consequência da crítica hostil feita por Platão à arte como tal. A arte permanecia em uma certa distância invejosa da realidade, sujeita também à reprovação moral pois com suas produções "encantam a alma dos amantes da arte com sombras de sombras". Em uma busca por redenção, diz Danto, os artistas procuraram um caminho em direção a promoção ontológica, abandonando a idéia de produzir apenas cópias da realidade.<sup>20</sup> O problema é que quando a arte era imitação ela era acusada de não ser realidade. Agora que ela não é imitação ela é acusada de não ser arte. Quer dizer, quando não ser imitativa tornou-se um critério para ser arte percebeu-se que esse já era um critério para ser realidade. Assim, diz Danto, a arte pura colapsa em pura realidade.<sup>21</sup>

---

17 Citado em GIANNOTTI, M. "A imagem escrita". p. 114

18 AITA, V. "Arthur Danto: Narratividade histórica da arte sub especie aeternitatis ou a arte sob o olhar do filósofo", pp. 145-159

19 DANTO, *op. cit.*, p. 135.

20 DANTO, A. *Artworks and real things*, p. 2.

21 *Ibid.*, p. 4



Por outro lado, as não imitações feitas pelos artistas são objetos muito diferentes das coisas reais existentes. Danto chama estes de objetos não consolidados (*non-entrenched*). Ele sugere que o espaço entre objetos não imitativos e não consolidados pode ser preenchido com pares de objetos indiscerníveis, um dos quais é arte e o outro não é. Assim, algumas latas de sopa Campbell podem ser arte e outras não.<sup>22</sup> Mas, obviamente, deve haver uma diferença, pois, se a lata de sopa posta num museu por Warhol é exatamente igual àquela que está na prateleira do supermercado, porque uma delas teria o estatuto de arte e a outra não?

---

22 Uma história a respeito da lata de sopa pode muito bem ilustrar esse ponto: uma compradora da lata pede a Warhol que substitua sua lata porque esta tinha explodido. Warhol simplesmente responde que ela vá ao supermercado e compre outra. Isto quer dizer, a lata é a mesma.

O que vai diferenciar esses objetos a princípio indiscerníveis é o modo como eles são vistos, ou interpretados. Diz Danto:

No momento em que alguma coisa é considerada uma obra de arte, ela se torna sujeita a uma *interpretação*. É a isso que ela deve sua existência como uma obra de arte, e quando essa exigência não é cumprida, ela perde sua interpretação e torna-se uma mera coisa. A interpretação é, em alguma medida, uma função do contexto artístico do trabalho: ele significa coisas diferentes dependendo da sua locação arte-histórica, seus antecedentes e assim por diante. (...) A arte existe em uma esfera de interpretação e assim uma obra de arte é um veículo de interpretação. O espaço entre arte e realidade é como o espaço entre linguagem e realidade, parcialmente porque arte é um tipo de linguagem, no sentido em que, no mínimo, uma obra de arte diz alguma coisa, e assim pressupõe um corpo de falantes e intérpretes que estão aptos para definir o que é estar apto para interpretar um objeto. Não existe arte sem aqueles que falam a linguagem do mundo da arte e que conhecem o suficiente as diferenças entre objetos de arte e coisas reais para reconhecer que dizer que uma obra de arte é uma coisa real é uma interpretação dela, e uma que depende do contraste entre o mundo da arte e o mundo real.<sup>23</sup>

Os limites entre arte e realidade, de fato, tornam-se internos a própria arte. E esta é uma revolução que só se tornou possível, diz Danto, nesse momento histórico. De uma forma paradoxal para um filósofo assumidamente analítico, a tese de Danto tem uma clara inspiração hegeliana. Não é nosso propósito aqui explorar o viés hegeliano da tese de Danto, o que nos interessa aqui é discutir o modelo de definição que ele propõe. Assim, de acordo com Aita, apesar da intenção de formular uma definição essencialista (dando as condições necessárias e suficientes do conceito) a tese de Danto apenas parcialmente atinge esse objetivo. Sua definição não é suficiente, busca apenas compatibilizar com o historicismo de Hegel. Ela é, de fato, recortada de uma passagem sobre o fim da arte de Hegel. Desse modo, para que alguma coisa seja uma obra de arte, precisa preencher as seguintes condições:

---

23. DANTO, A. C., op. cit., p. 15

a) ser sobre algo (*aboutness*), isto é, ter um conteúdo semântico; b) deve incorporar (*embody*) seu conteúdo, significado, o que implica em c) encontrar um modo de "apresentação" (*darstellung, exhibitio*) ou uma forma (da representação ou meio artístico) apropriada a um certo conteúdo.<sup>24</sup>

Assim, continua Aita, "é o modo como o conteúdo é apresentado para significar algo sobre esse conteúdo que importa, a obra assim apresenta seu significado para apresentar o modo no qual ele se apresenta, isto é, como expressão". A noção de expressão utilizada aqui se constitui como uma espécie de refinamento da noção goodmaniana de expressão como exemplificação metafórica.<sup>25</sup> Visto como uma metáfora o objeto de arte pode ser então interpretado como tal. Desse modo, a diferença que deve haver entre dois objetos idênticos é que um deles é um objeto que incorpora um conteúdo - o seu significado - tornando-se um símbolo. Essa definição não pode dar conta da essência da arte porque aquilo que torna o objeto simbólico não é exatamente, ou somente, *alguma coisa que está* no objeto, pois depende justamente de uma interpretação.

Além disso, uma característica saliente da simbolização, diz Goodman, é que ela pode ir e vir. Um objeto pode simbolizar coisas diferentes em ocasiões diferentes, e nada noutras ocasiões. Por isso mesmo, diz Goodman, ser um símbolo ou não é algo que não pertence à essência do objeto. Isso torna ainda mais tênues os limites entre arte e realidade. De acordo com Goodman, a pergunta "o que é arte?" é uma pergunta errada e deve ser substituída por outra: "Quando é arte?" A resposta à essa pergunta é claramente colocada em termos de funcionamento simbólico.

Colocado em termos de funcionamento simbólico, o que se está afirmando é basicamente que o estatuto artístico da obra nunca é definitivamente estável e, para voltarmos a nossa questão inicial, isto implica que a arte não pode realmente ter uma definição. Por outro lado se ser um símbolo é uma condição necessária para que um objeto seja considerado arte, não é suficiente, pois, obviamente, nem

---

24 DANTO, A. C., *After the end of art*, p. 195

25 Sobre a expressão como exemplificação metafórica ver acima cap. 3, seção 3. Danto desenvolve este assunto em *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 165 et. seq.

todo símbolo é artístico. Ser um símbolo artístico depende, entre outras coisas, de ser um símbolo estético e essa é uma questão um pouco mais complicada que tentaremos responder na próxima seção.

## 4.2

### Os sintomas do estético

*A percepção de um Objeto custa  
justo a perda do Objeto.  
A Percepção é, em si mesma, um ganho  
respondendo por seu preço.*

*O Objeto Absoluto - é nada-  
A percepção é que o revela.  
Depois censura a Perfeição  
Que tão longe se encastela.*

**Emily Dickinson**

"Quando é arte?" é o título de um dos capítulos de *Ways of Worldmaking*, ou *Modos de Fazer Mundos*, na edição portuguesa. Esse livro, segundo o próprio autor, defende, e quer entender, a existência de uma pluralidade de mundos e esses mundos, da arte, da ciência, da filosofia, que são, todos eles, mundos construídos através do uso de símbolos. O seu livro pretende portanto, lançar olhos nos vários papéis que os símbolos desempenham nesses processos de construção. Uma tese central dessa obra é que a arte e a ciência, ou a filosofia procedem de modo muito semelhante nesses processos de construção e contribuem de modos semelhante para dar forma aquilo que chamamos de mundo real. Dentro da visão de Goodman, portanto, a arte também é um mundo construído através do uso de símbolos.

A idéia de que toda arte é simbólica vai contra uma visão formalista bastante difundida que afirma que nem toda arte é simbólica, que alguns tipos de objetos artísticos, como a pintura abstrata, a arte conceitual, os *ready-made* e as *performances*, não representam e não se referem a nada exterior a eles e que devem portanto, ser vistos apenas por suas próprias qualidades internas. Como disse Baudelaire "qual é a concepção moderna da arte pura? Criar uma mágica

sugestiva que contém tanto o sujeito como o objeto, o mundo externo e o próprio artista". Este tipo de arte, que são chamadas "puras", teriam um caráter estético ou artístico apenas por apresentarem suas próprias características formais.

Goodman não nega que uma obra deve ser interpretada pelas qualidades que apresenta. Mas não é só isso e é exatamente aqui que aparece a especificidade da teoria goodmaniana. Segundo essa teoria, essas qualidades só são significativas na medida em que a partir delas podemos relacionar a obra com algo que está além dela. Quer dizer, o fato de que uma obra deva ser vista por suas qualidades formais não impede, na verdade *pede*, que sejam estabelecidas relações de referência a partir dessas características. Assim, é através da noção de funcionamento simbólico que Goodman pretende construir uma estética unificada que dê conta de todo o domínio da arte. Como diz D'Orey:

Quando as obras de arte são símbolos, a dicotomia sujeito/objeto desvanece-se e, com ela, o dilema de ter de optar por uma Estética construída a partir do sujeito, i.é, da experiência estética, ou uma filosofia da arte construída a partir das obras de arte. O objeto estético (da experiência estética) e a obra de arte fundem-se na noção de símbolo estético. Como resultado, a atividade interpretativa é concebida diferentemente e torna-se possível conciliar a objetividade da crítica com a sua relatividade. Compreender uma obra consiste em interpretá-la. Mas as propriedades de um símbolo estético dependem das características sintáticas e semânticas do sistema de simbolização em que se encontra integrado e por isso o que uma obra de arte simboliza é sempre relativo a um sistema. No entanto, uma vez adotado esse sistema, as obras de arte são objetivas. Não devem ser procuradas na intenção do artista ou nos sentimentos do intérprete, mas na própria obra. São públicas e intersubjetivamente comunicáveis.<sup>26</sup>

Um trabalho de arte funciona esteticamente na medida em que podemos distinguir o que e como ele simboliza e na medida em que compreendemos como ele afeta o modo através do qual organizamos e percebemos um mundo. (*MM*, p. 143). Como diz Goodman, as obras de arte são *amostras do mar*. E a representividade de uma amostra consiste no que ela exemplifica, literal ou metaforicamente - suas formas, sentimentos, afinidades, contrastes - no que

podemos procurar nelas e/ou construir num mundo. As características do todo são indeterminadas, e o sucesso da nossa interpretação depende "do que nossos hábitos, progressivamente modificados em face de novos encontros e novas descobertas, adotem como formas projetáveis". (*WW*, p. 137). As obras de arte são amostras no sentido em que são modelos ou exemplares de uma visão de mundo. A criação em arte consiste na construção de um exemplar que nos fornece uma visão de mundo até então ignorada. Interpretar obras de arte é explorar esses mundos.

Assim, a obra só é plenamente obra de arte a partir da experiência estética que temos dela. Essa experiência depende, no entender de Goodman, de perceber a obra como um símbolo de um tipo especial. Os vários aspectos daquilo que Goodman considera como sendo parte da experiência estética são tratados por ele como os sintomas do estético. Os sintomas que ele apresenta em *LA* (pp. 252 e ss) são a densidade sintática e a semântica, a saturação sintática e a exemplificação. Mais tarde em *WW* (pp. 67 e ss) ele chama a saturação sintática de saturação relativa e acrescenta a referência múltipla e complexa.

O que estes sintomas tem em comum é que eles enfatizam as propriedades do próprio símbolo. Enquanto que na linguagem comum ou na linguagem científica o mais importante é a relação direta que o símbolo tem com o que ele refere, principalmente através da denotação, na arte a passagem ao referente é, num primeiro momento, suspensa, a favor da concentração sobre as características ou propriedades que o próprio símbolo apresenta. Mas, como vimos no caso da *exemplificação*, que é um dos sintomas do estético, o fato de as propriedades do objeto artístico estarem em primeiro plano, não significa que não há referência. Ao contrário, se não são todas as propriedades que o objeto apresenta que contam como artísticas ou estéticas, isso mostra a necessidade de que o objeto seja interpretado para que as propriedades relevantes sejam percebidas. A ênfase em uma ou outra propriedade depende das características sintáticas e semânticas do sistema em que a obra de arte está integrada e por isso o que ela simboliza é sempre relativo ao sistema.<sup>27</sup> Nesse sentido, "(...) as propriedades que uma coisa

---

26 D'OREY, C., op. cit., p.

27 D'OREY, C., op. cit., p. 15

exemplifica ou expressa, longe de estarem fora dela, são propriedades que ela possui. Falar dessas propriedades é falar sobre o que o objeto é." (*PP*, p. 126).

No caso da *referência múltipla e complexa*, outro dos sintomas, o que ocorre é que um símbolo exemplifica várias de suas propriedades sendo difícil determinar qual é a mais importante. A referência múltipla e complexa difere da ambigüidade simples, como no caso das palavras manga e cabo. A idéia básica aqui, e que já foi defendida por muitos autores, é que a obra de arte permite uma multiplicidade de leituras e que seu sentido nunca é efetivamente determinado. Essa multiplicidade de leituras é possível porque a referência pode correr ao longo de uma cadeia referencial.<sup>28</sup>

No caso da *saturação sintática relativa* o que ocorre é que muitos aspectos de um mesmo símbolo são significativos. Consideremos por exemplo, uma linha num gráfico da bolsa. O que normalmente nos interessa num símbolo como esse é apenas sua posição com relação às coordenadas do gráfico. Podemos contrastá-la com um linha muito semelhante numa gravura japonesa que marca os cumes de uma montanha. Na linha da gravura, ao contrário do que ocorre no gráfico, consideramos muitas qualidades ao mesmo tempo: a sua cor, espessura, textura, a impressão de movimento e de ritmo que o desenho provoca, seu contraste com o fundo, o modo como está integrada no espaço do papel, o próprio papel, etc.

Os outros sintomas, *a densidade sintática e a densidade semântica* já foram tratados no capítulo 2 (p. 34). O que eles indicam é que, normalmente, nos sistemas das artes, os símbolos permanecem com uma certa ambigüidade e essa ambigüidade é muitas vezes explorada como um recurso estético pelo artista. Um gesto de um ator em cena, uma linha num desenho, uma figura representada dentro de uma pintura e uma palavra dentro de um poema podem ter várias interpretações válidas e não denotam de forma inequívoca. Assim como a saturação, essas características exigem um esforço maior na discriminação, dada a quantidade de aspectos a serem considerados. A impossibilidade de satisfazer a demanda por uma precisão absoluta pode sugerir a inefabilidade tão freqüentemente alegada, ou negada, do estético. (*LA*, p. 252)

---

28 A noção de referência múltipla e complexa pode ser aproximada de conceitos como o de obra aberta de Umberto Eco, por exemplo.

Esses sintomas, diz Goodman, não pretendem ser exaustivos, não fornecem nenhuma definição. A presença ou ausência de um ou mais deles não qualifica nem desqualifica nada como estético. Os sintomas podem ser vistos como pistas para a consideração do que é estético nas obras de arte. Em LA (p. 254) ele diz que "se os sintomas mencionados não são, *separadamente*, nem suficientes nem necessários para a experiência estética, eles podem ser *conjuntivamente* suficientes e *disjuntivamente* necessários; isto é, talvez uma experiência seja estética se ela tem todos estes atributos e somente se ela tem pelo menos um deles". Os sintomas também não servem para determinar o grau ou pureza de esteticidade de um símbolo, mesmo porque símbolos não artísticos podem apresentar alguns desses sintomas. Por outro lado, obras estéticas podem ter características que não são propriamente estéticas, por exemplo, a escrita e a decifração de uma partitura.

D'Orey faz uma analogia interessante entre a noção de sintoma de Goodman e a noção de sintoma que aparece em Wittgenstein. Neste último, a noção de sintoma é relacionada com a noção de critério. Wittgenstein oferece um exemplo para diferenciá-los. De acordo com a medicina, a angina é uma doença causada por um determinado bacilo. Se um médico diz que um doente tem angina porque ele encontrou o tal bacilo no sangue, sua resposta está indicando o critério definidor da doença. Se ele diz que o doente tem a garganta inflamada, ele está indicando um sintoma da doença. Wittgenstein chama de sintoma "um fenômeno que a experiência nos ensina que coincide de um modo ou de outro com o nosso critério definidor".<sup>29</sup> Desse modo, o critério aproxima-se de uma definição e o sintoma de uma hipótese. Dizer que uma pessoa tem angina se se encontra nela tal e tal bacilo é uma tautologia, dizer que tem angina se tem a garganta inflamada é fazer uma hipótese. Ele reconhece, no entanto, que na maior parte dos casos, não podemos estabelecer quais fenômenos são critérios e quais são sintomas e que os médicos utilizam os nomes das doenças sem estabelecer quais se devem tomar como uns e como outros.

Tanto Goodman quanto Wittgenstein concordam que enquanto o valor evidencial de um critério, assim como uma definição, é fundado numa

---

<sup>29</sup> WITTGENSTEIN, L., *The blue and brown books*, p. 25

necessidade lógica, o valor evidencial de um sintoma decorre da experiência. Efetivamente, em Goodman, os sintomas não são construídos no conceito de arte, mas tem um estatuto experimental e foram obtidos por indução, da constatação que eles aparecem em inúmeras obras de arte. Por outro lado, há uma diferença significativa entre os dois com relação ao uso da noção de sintoma. Enquanto que no exemplo de Wittgenstein, que corresponde ao entendimento comum, os sintomas são sinais de uma doença, a qual consiste numa propriedade intrínseca (a presença de bacilos) que é comum a todos os casos da doença, no caso de Goodman, não há nada por trás dos sintomas que seja comum a todas as obras de arte. Em *PP* (p. 110), Goodman diz que "talvez nenhuma característica única, simples, significativa, diferencie todas as artes de todas as ciências e tecnologias, ou toda experiência estética de toda experiência prática ou científica".

Por outro lado, a ausência de um critério nítido entre o estético e o não estético não é muito prejudicial, no entender de Goodman. Ele chega a afirmar que a classificação tradicional entre objetos e experiências em estéticos e não estéticos pode ser mais prejudicial do que útil.<sup>30</sup> Mesmo porque as tentativas feitas por filósofos, críticos, psicólogos de definir a experiência estética estão cheias de "defeitos e absurdos filosóficos."

Uma visão comum - e filosófica - da atitude estética a descreve como contemplação passiva do imediatamente dado, capaz de apreender diretamente o que é apresentado. De acordo com essa concepção, a experiência estética genuína não é contaminada por nenhuma conceitualização, o objeto é percebido como se estivesse "isolado de todos os ecos do passado e todas as ameaças ou promessas do futuro, alheio a todo empreendimento". Assim, "através de ritos purificadores de desapego e desinterpretação, buscamos uma visão do mundo primeva e imaculada".(LA, p. 241)

Tenho sustentado, ao contrário, que temos que ler a pintura como lemos o poema, e que a experiência estética é mais dinâmica que estática. Ela envolve fazer discriminações delicadas e discernir relações sutis, identificar sistemas de símbolos e caracteres dentro destes sistemas e o que estes caracteres denotam e

exemplificam, interpretar obras e organizar o mundo em termos de obras e obras em termos do mundo. Grande parte da nossa experiência e das nossas faculdades podem frutificar e podem ser transformadas pelo encontro. A 'atitude' estética é inquieta, curiosa, *testing* - é menos atitude do que ação: criação e recriação. (LA, p. 241)

Mesmo que Goodman concorde que a experiência estética não é direcionada para um fim prático, ele discorda que ela possa ser caracterizada como não tendo nenhuma finalidade. Ela também é investigativa, na medida em que visa uma compreensão da obra. Os sintomas também podem ser vistos como "critérios de reconhecimento". A experiência estética estaria portanto ligada ao cognitivo, na medida em que ter uma experiência estética implicaria em perceber os diversos modos como as obras referem-se ao que simbolizam. Mas o cognitivo não está restrito ao conceitual nem mesmo a uma idéia de conhecimento.<sup>31</sup> A cognição também diz respeito a percepção e a sensação e liga-se portanto também ao afetivo. Ter um sentimento, de medo por exemplo, envolve reconhecer uma situação como perigosa. A experiência estética também é de algum modo cognitiva porque depende de perceber padrões de cores, ritmos, etc. Na experiência estética, a "emoção é um meio para discernir as propriedades que uma obra possui e expressa" e

mais do que negar que haja emoção na experiência estética, a compreensão é que está sendo dotada de emoção. O fato de que as emoções participam no conhecimento não implica tanto que não sejam sentidas quanto o fato de que a visão nos ajuda a descobrir as propriedades dos objetos implica que as sensações de cor não ocorram. De fato, as emoções devem ser sentidas – isto é, devem ocorrer, como as sensações ocorrem – para serem usadas cognitivamente. O uso cognitivo envolve discriminá-las e relacioná-las para avaliar e compreender a obra para integrá-la com o restante da nossa experiência e o mundo. Se isto é o oposto

---

30 Em *PP* (p. 134) ele diz que "A linha entre o estético e o não estético tende a perder sua importância à medida em que emergem limites e fronteiras mais significativas cruzando-se entre si."

31 Um dos objetivos da teoria de Goodman é uma reconcepção da filosofia com a substituição da noção de conhecimento (como crença verdadeira e justificada) por uma noção ampla de compreensão (*understanding*). Essa noção permitiria cruzar barreiras entre as artes e as ciência, o verbal e não verbal, o afetivo e o cognitivo. Ver *RP*, p.

da absorção passiva das sensações e emoções, não significa que estas são canceladas. Mas explica as modificações que as emoções podem sofrer na experiência estética. (LA, p. 249)

As teorias que distinguem o estético em termos de prazer imediato também são criticadas por Goodman. Primeiro, porque muitas outras atividades práticas e intelectuais podem dar muita satisfação e depois porque a alegação de que o prazer da experiência estética é de uma qualidade diferente ou superior carece de evidência. Também torna-se difícil falar de prazer ou mesmo de satisfação quando muitas obras são feitas para incomodar, chocar ou provocar, ou mesmo não provocar nenhuma experiência estética como queria Duchamp com seus *ready-mades*.<sup>32</sup>

Quando o estético é usado como critério avaliativo, as coisas podem ficar ainda mais complicadas pois "ser estético não exclui ser esteticamente insatisfatório ou esteticamente ruim".<sup>33</sup> Os sintomas do estético não são sinais de mérito; e uma caracterização do estético não requer nem fornece uma definição de excelência estética.<sup>34</sup>

---

32 Duchamp declarou que, em relação aos *ready-made*, "devemos ficar tão indiferentes que não tenhamos qualquer sentimento estético" e que a escolha desses objetos era sempre "baseada na indiferença visual e numa total ausência de bom ou mau gosto" (citado por P. Cabanne em *The Brothers Duchamp*, 1976, p. 141)

33 Em LA, p. 244, ele diz: "O traço distintivo [para o estético], dizem, não é satisfação obtida, mas a satisfação procurada: na ciência, a satisfação é um simples produto da investigação; na arte a investigação é um simples meio para obter satisfação. A diferença não está no processo executado nem na satisfação obtida mas na atitude mantida. Nesta visão, o *objetivo* da ciência é o conhecimento, e o *objetivo* do estético, a satisfação. Mas até que ponto estes objetivos podem ser separados? O estudante deve buscar o conhecimento ou a satisfação do conhecimento? Obter conhecimento e satisfazer a curiosidade são a mesma coisa, tanto que fazer um sem o outro seguramente exigiria um contrapeso precário. E qualquer um que busque a satisfação sem buscar o conhecimento com certeza não terá nem um nem o outro, enquanto que, por outro lado, abster-se de antecipar a satisfação dificilmente estimulará a pesquisa. Alguém pode, de fato, estar tão absorvido em trabalhar um problema que nem lhe ocorre pensar na satisfação que terá em resolvê-lo; ou pode deleitar-se tanto imaginando o prazer de encontrar uma solução que não dará um passo para consegui-la. Mas, se a última atitude é estética, a compreensão estética de alguma coisa pode ser antecipada. E não vejo como estes estados mentais tênues, efêmeros e idiossincráticos poderiam assinalar qualquer diferença significante entre o estético e o científico".

34 Em LA, p 262 ele diz : "O mérito estético, contudo, não foi meu principal interesse neste livro. (...) No fundo, dizer que uma obra de arte é boa ou mesmo dizer o quão boa ela é não dá muita informação, não nos diz se a obra é evocativa, vigorosa, vibrante, ou tem um desenho extraordinário, e ainda menos quais são suas qualidades específicas e relevantes de cor, forma, e som. Além do mais, obras de arte não são corridas de cavalos e o principal objetivo não é encontrar um ganhador. Mais do que ser juízos de características particulares como simples meios para chegar a uma avaliação final, os juízos de valor estéticos são freqüentemente instrumentos para descobrir tais características. Se um especialista me diz que de dois ídolos cicládicos, que me

As definições tradicionais da experiência estética tendem a fortalecer dicotomias profundamente enraizadas no nosso modo de pensar sobre, por exemplo, as distinções entre arte e ciência. A convicção de que o científico e o estético podem ser claramente delimitados depende de distinções prévias entre conhecer e sentir, entre o cognitivo e o emotivo. Goodman está claramente buscando superar essas distinções em prol de uma caracterização cognitiva da experiência estética. O que ele diz é que a "experiência estética e científica parecem ter igualmente um caráter cognitivo", assim como as duas experiências também tem caráter emotivo, embora ele admita que é muito difícil superar a idéia de que a arte é, de um modo ou de outro, mais emotiva que a ciência. (*LA*, p. 245). Em *LA*, (p. 247) ele diz que "a linha entre o emotivo e o cognitivo serve menos para separar o nitidamente estético do científico do que para separar alguns objetos e experiências estéticas de outras."

Algumas teorias da arte como a teoria aristotélica da catarse e a própria definição da arte como expressão claramente enfatizam o emotivo como o aspecto mais importante da experiência estética.<sup>35</sup> Já falamos anteriormente sobre como essa visão aparentemente simples pode ser enganadora<sup>36</sup> e que na experiência estética a emoção funciona cognitivamente. Assim explica Goodman:

Esta subsunção do estético sob a excelência cognitiva, requer, no entanto, que se observe que o cognitivo, quando contrastado tanto com o prático quanto com o passivo, não exclui o sensório e o emotivo, e que o que nós conhecemos através da arte é sentido em nossos ossos e músculos tanto quando é compreendido por nossas mentes, e que toda a sensibilidade e capacidade de reação do nosso organismo participa na invenção e interpretação dos símbolos. (*LA*, p. 259).

---

parecem indistintos, um é melhor que o outro, isto me inspira a olhar e pode me ajudar a encontrar as diferenças significantes entre os dois. As apreciações de excelência são as que menos ajudam a ver melhor. Julgar a excelência de uma obra de arte ou a bondade de uma pessoa não é o melhor modo de entendê-las. E um critério para o mérito estético não é o objetivo mais importante do estético, assim como um critério de virtude não é maior objetivo da psicologia.

35 "Que a arte está preocupada com emoções simuladas sugere, como a teoria da representação como cópia, que a arte é um pobre substituto para a realidade: que a arte é imitação, e a experiência estética uma experiência pacificadora que só parcialmente compensa a falta de contato direto com o Real." (*LA*, p. 246)

36 Ver acima capítulo 3, seção 3.2.

A percepção depende do corpo, é a experiência de um organismo. Se entendermos que o cognitivo não está restrito ao conceitual podemos aproximar, com algumas ressalvas, a noção de experiência estética de Goodman da mesma noção em Dewey. É através da noção de experiência de Dewey que podemos compreender melhor porque não podemos separar na experiência estética aspectos como o cognitivo e o emotivo.

De acordo com Dewey toda experiência é o resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo no qual ela vive. Dewey observa que "experiência" é o que William James chamou de uma palavra com duplo sentido. Assim como outras duas palavras congêneres, "vida" e "história",

ela inclui *aquilo* que os homens fazem e padecem, *aquilo* que eles se esforçam por conseguir, amam, crêem e suportam, e também *como* os homens agem e sofrem a ação, as maneiras pelas quais eles realizam e padecem, desejam e desfrutam - em suma, processos de *experienciar*. (...) Ela é "de duplo sentido" nisto, em que, em sua integridade primitiva, não admite divisão entre ato e matéria, sujeito e objeto, mas os contém em numa totalidade não analisada. "Coisa" e "pensamento", como diz James no mesmo contexto, são de sentido único; referem-se a produtos discriminados pela reflexão a partir da experiência primária.<sup>37</sup>

A partir da experiência primária surge a intenção consciente que dá sentido à experiência transformando-a em uma experiência secundária. Essa experiência com sentido é o que Dewey chama de experiência estética. O estético é o desenvolvimento clarificado e intensificado de traços que pertencem a toda

---

37 DEWEY, *Experiência e Natureza*, p. 10. Ele diz ainda que "é significativo que "vida" e "história", possuam a mesma plenitude de sentido indiviso. Vida denota uma função, uma atividade compreensiva, em que organismo e ambiência acham-se incluídos. Somente em consequência da análise reflexiva resolve-se em condições externas - ar respirado, alimento consumido, terreno percorrido - e estruturas internas - pulmões respirando, estômago digerindo, pernas caminhando. A extensão de "história" é amplamente conhecida: as proezas realizadas, as tragédias sofridas; também o comentário humano, o registro, a interpretação que inevitavelmente se seguem. Objetivamente, a história compreende rios, montanhas, campos e florestas, leis e instituições; subjetivamente, inclui propósitos e planos, os desejos e emoções, através dos quais aquelas coisas são administradas e transformadas". Para Dewey, o método empírico é o único capaz de fazer justiça a essa "inteireza exclusiva" de "experiência". O pensamento filosófico tradicional não consegue isso porque já parte daquilo que foi separado pela reflexão: o sujeito do objeto, a matéria do espírito, o físico do mental. Frequentemente um desses elementos, separado do resto, é tomado como *a realidade*, sendo todo o resto tomado como fenomênico ou em alguns casos ilusório. Assim, diz Dewey, são construídas as mais variadas formas de metafísica.

experiência completa. Estudando uma experiência após sua ocorrência, diz Dewey, podemos observar que uma propriedade, mais do que outra, foi dominante, de modo a caracterizar a experiência como um todo.<sup>38</sup> Assim, de algumas experiências podemos dizer que são intelectuais, de outras dizemos que são práticas, ou morais. Mas, todas as experiências são de algum modo práticas, intelectuais e emocionais.

Sobre o aspecto emotivo da experiência, diz Dewey: "A emoção é a força que move e consolida. Ela seleciona aquilo que é congruente e tingem com seu matiz aquilo que é selecionado, proporcionando assim unidade qualitativa a materiais dispersos e dissemelhantes. Provê, portanto, unidade para e através das partes variadas da experiência".<sup>39</sup> Toda experiência é, portanto, uma do ponto de vista emocional. As emoções estão unidas aos objetos e eventos em seu movimento. São as emoções que conectam o eu com o resultado da ação. As experiências são emocionais enquanto significativas. Há afeto porque uma experiência significativa é o oposto do inútil, do tedioso, do sem sentido e do disperso.

A partir dessa caracterização da experiência estética Dewey também caracteriza a experiência não estética como oscilando entre dois pólos. Por um lado ela pode ser visto como uma sucessão lassa que não começa e não termina em nenhum ponto particular. Por outro, ela é uma experiência interrompida pela detenção, por uma constrição que provém de partes que mantêm somente conexões mecânicas entre si.

Também para Dewey a receptividade da experiência estética não é passividade. É um processo que consiste numa série de atos de respostas que se acumulam, direcionados para a culminância objetiva. O simples reconhecimento, diz ele, não é percepção. Para perceber o espectador precisa criar a sua própria experiência. Num certo sentido, ele recria a experiência do artista.

Um dos motivos pelos quais há uma relutância em aceitar o aspecto cognitivo da experiência estética é que ela parece ser imediata e o imediato é confundido com o dado. O que Goodman, e Dewey, estão tentando mostrar é que

---

38 DEWEY, *Arte como experiência*, p.

39 *ibid*, p. 95.

na percepção da obra - como em tudo o mais - o espectador interage com a obra, ele está presente na sua totalidade, é um corpo com seus sentimentos, sensibilidade, expectativas e informação. Se a percepção do objeto fosse em algum sentido "dada", não haveriam mudanças, acréscimos, nem falhas na compreensão da obra. É dentro da experiência estética que a obra é interpretada. Poderíamos dizer também, no sentido de Wittgenstein, que toda visão é interpretação.

Em outro trabalho<sup>40</sup> já discutimos como Goodman rejeita o “dado” da percepção mostrando como a percepção mesma é construída e como ela pode e deve ser entendida como uma “versão” de mundo. Na sua definição de experiência, percepção e linguagem fazem parte de um mesmo processo de cognição, porque não há um limite claro entre esses dois processos. Quando vamos descrever um fato, diz Goodman, a percepção é sempre ordenada pelo sistema de linguagem escolhido para descrevê-lo. Assim, não existe a possibilidade de uma experiência não organizada pela cognição e não podemos dizer o que é o mundo fora dela. No artigo “The Revision of Philosophy” Goodman diz que

(...) “O que são os elementos originais no conhecimento?” é uma [questão] clara e irrespondível. E a hipótese permanece incontestada desde que nós fomos dominados pela tradição que diz que existe uma dicotomia entre o dado e a interpretação dele.(...) Mas eu não acho que esse modo de colocar as coisas resiste a uma análise rigorosa. Porque a questão “O que são as *units* na qual a experiência é realmente dada?” parece remontar à questão “Qual é a organização real da experiência antes de qualquer organização cognitiva ser feita?” e esta, por seu turno, parece perguntar por uma descrição da experiência cognitiva não organizada. Mas qualquer descrição por si mesma efetua, por assim dizer, uma organização cognitiva; e fora descrição, é difícil ver o que uma organização poderia ser (PP. p. 9).

A consequência disto é que, uma vez que uma experiência é descrita, torna-se impossível separar a experiência da descrição. Em uma nota nessa mesma

página de *Problems and Projects*, Goodman faz alusão à discussão sobre experiência feita por Wittgenstein nas suas *Investigações Filosóficas*, dizendo que a descrição descreve uma experiência exatamente como ela é experienciada. Na verdade, como o próprio Goodman reconhece, a sua visão de experiência é a noção de Wittgenstein.

Na seção XI das *Investigações Filosóficas* Wittgenstein tenta mostrar que não há um limite claro entre a experiência e aquilo que é descrito. Nesta seção, ele apresenta sua tese sobre visão de aspectos usando a famosa figura do pato e da lebre com o objetivo de mostrar que a interpretação não supõe que vemos a mesma coisa e a interpretamos de modo diferente. Nesta figura, com efeito, vemos o pato *ou* a lebre, quer dizer, não podemos ver *o mesmo* e interpretá-lo de modo diferente, como diz Wittgenstein, "Nós a interpretamos e a *vemos* como *interpretamos*." A expressão da mudança de aspecto é a expressão de uma nova percepção, ao mesmo tempo com a expressão da percepção inalterada. Por exemplo, vejo um aglomerado de linhas. De repente, exclamo: "isto é um rosto!". Ainda sei que o desenho continua o mesmo, no entanto, minha percepção alterou-se, percebo uma "organização" no desenho, vejo um rosto e não mais simplesmente as linhas. É como se essa organização só pudesse ser efetuada junto com a expressão do que eu vejo. Mais adiante, ele diz:

o "ver como..." não pertence à percepção. É por isso é como um ver e não é como um ver".

Olho para um animal; perguntam-me: "O que você vê?" Respondo: "Uma lebre". - Vejo uma paisagem; de repente, salta uma lebre. Exclamo: "Uma lebre!"

Ambos, o comunicado e a exclamação, são a expressão da percepção e da vivência visual. Mas a exclamação o é num sentido diferente do comunicado. Ela nos escapa. - Ela se comporta com relação à vivência de modo semelhante ao grito com relação à dor.

Mas, porque ela é a descrição de uma percepção, pode-se chamá-la também de expressão de pensamento. - Quem olha o objeto, não precisa pensar nele; mas quem tem a vivência visual, cuja expressão é a exclamação, pensa também naquilo que vê.

---

40 Ver RAMME, N. *O pluralismo de Nelson Goodman: o papel da percepção e da linguagem nos*

E por isso, a revelação do aspecto aparece entre a vivência visual e pensamento.<sup>41</sup>

Desse modo, tanto para Wittgenstein quanto para Goodman, a experiência sempre vai implicar um processo cognitivo, onde a informação pré-existente organiza a percepção. Como já vimos, ele rejeita de antemão a idéia empirista de uma experiência neutra que pressupõe uma percepção passiva.<sup>42</sup>

Nesta seção tentamos aproximar as noções de experiência e de experiência estética em Goodman, Dewey e Wittgenstein. Para resumir, podemos dizer que a noção de experiência como uma totalidade envolvendo - ou não distinguindo - percepção e sentido é comum nos três autores. Em LA, (p, 249):

Experiências emotivas e sensórias são relacionadas de modos complexos com as propriedades dos objetos. Do mesmo modo, as emoções não funcionam cognitivamente como itens separados mas combinadas uma com a outra e com outros instrumentos do conhecimento. Percepção, concepção e sentimento se misturam e interagem; e uma ligação frequentemente resiste a uma separação entre componentes emotivos e não emotivos. A mesma dor (é realmente a mesma?) pode ser causada por fogo ou gelo. A ira e a indignação são sentimentos diferentes ou o mesmo sentimento em circunstâncias diferentes? E a consciência da diferença provém ou conduz à consciência da diferença entre as circunstâncias? As respostas não importam aqui, já que não me apóio na distinção entre a emoção e os demais elementos do conhecimento, mas sim estou insistindo que a emoção pertence a eles. O que conta é que as comparações, os contrastes, e a organização envolvida nos processos cognitivos quase sempre afetam as emoções participantes. Algumas podem ser intensificadas, como as cores sobre um fundo complementar, ou acentuadas por uma rima sutil; outras podem ser suavizadas, como os sons em um ambiente barulhento. E algumas emoções podem emergir como propriedades de um conjunto orquestrado, pertencendo a ele como a forma de uma casca de ovo a nenhuma de suas partes menores. "

---

*múltiplos modos de construir mundos*, cap. 3.

41 WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*, II, XI, p. 191e 192.

42 O empirismo clássico estava ligado ao um modelo especular da mente. Neste modelo as faculdades mentais - a sensação, a percepção, a atenção, a memória, a imaginação e o entendimento - poderiam ser vistas como separadas umas das outras. Não há nesse modelo, nenhuma interação entre sujeito e objeto, o objeto é dado na sensação e depois, no processo do conhecimento, é transformado em idéia, que deve, no entanto, corresponder ao que é dado na

Dewey é o único a afirmar que toda experiência com sentido é estética, embora ele diferencie a experiência primária da experiência secundária e esta é que é propriamente estética. Para Dewey, a experiência secundária é a experiência consciente e a consciência é fundamental para que seja possível a experiência com sentido.<sup>43</sup> A consciência, por sua vez, só emerge a partir da linguagem e a linguagem é vista sobretudo como comunicação:

Quando ocorre o comunicar-se, todos os eventos da natureza tornam-se sujeitos a reconsideração e a revisão; são readaptados para que enfrentem as exigências da conversação, quer para o discurso público, quer para o prévio chamado pensamento. Os eventos tornam-se objetos, coisas que possuem significado. (...) Onde existe a comunicação, as coisas, adquirindo significado, adquirem, por meio deste, representantes, substitutos, signos e implicações, os quais se apresentam como infinitamente mais dóceis para o manejo, mais permanentes e mais aptos quanto à acomodação, relativamente aos eventos em seu estado anterior.<sup>44</sup>

Dewey, por outro lado, não considera o estético exatamente como um critério para o reconhecimento de uma obra de arte exatamente pela sua ubiquidade. A diferença de uma experiência estética comum de uma com a obra de arte é que nas experiências intelectual e prática o estético é subordinado. A experiência de pensamento tem como objetivo chegar a uma conclusão, a prática deve chegar à realização de uma ação. Na experiência estética com a obra de arte, o fim, não é significativo por si próprio, mas enquanto integração das partes. Nela, as características mais apagadas em outras experiências tornam-se dominantes; as subordinadas, controladoras. Essas características são aquelas que constituem uma experiência integrada e completa em si própria. A experiência estética é uma espécie de "modelo" para outras experiências. Nela, os aspectos do fazer e do padecer, a que nos referimos anteriormente, encontram-se integrados.

---

sensação. Esse modelo remonta a *Metafísica* de Aristóteles. Sobre isso ver Rorty em *A filosofia e o espelho da natureza*.

43. Até que ponto se poderia falar em uma experiência não consciente é uma questão que poderia ser colocada. Outra questão seria a possibilidade de uma experiência estética inconsciente.

44 DEWEY, *Experiência e Natureza*, p. 29

Em Goodman, a importância da diferença entre o estético e o não estético é diminuída em favor da compreensão do funcionamento simbólico do objeto. Por outro lado, a experiência estética depende da compreensão do objeto como símbolo. Assim, não há experiência estética de objetos naturais. Mas, poderíamos dizer, se um objeto natural é percebido esteticamente, ele é percebido como simbolizando alguma coisa, o que fala em favor da interação entre o espectador e o objeto na experiência. Como já dissemos em vários momentos, qualquer objeto ou evento pode ser um simbólico desde que haja uma interpretação que assim o eleja.

A discussão colocada por Wittgenstein tem o mérito de esclarecer em que consiste a visão como interpretação. A noção de *ver como* ajuda não só a desfazer a aparência paradoxal de fenômenos como o do pato e do coelho, mas também como podemos ver objetos *percebendo* seu significado: ao olharmos para um objeto figurado, podemos passar a vê-lo diferentemente, embora vejamos também que o objeto permanece inalterado. Parece ter-se alterado e ao mesmo tempo parece não ter se alterado. Vemos uma única coisa (por exemplo, o rosto de alguém), mas podemos vê-la de diferentes maneiras (por exemplo, tranquilo, ou angustiado). Uma coisa importante que fazemos ao notar um aspecto é situar aquilo que percebemos em outro contexto; detectamos novas conexões ou estabelecemos novas comparações. É por isso que uma alteração no contexto de um objeto pode mudar o modo como o percebemos.<sup>45</sup>

Compreender o sentido de uma experiência é, para Dewey, perceber que um aspecto dessa experiência se sobressai aos demais e a qualifica como *esta* experiência, o que depende também da intenção consciente. Em Goodman, a compreensão de um objeto como símbolo implica em compreender que tipo de relação este símbolo tem com o que refere, o que depende, é claro, de *relacionar* o símbolo com a alguma outra coisa, mesmo que essa relação não seja absolutamente determinada ou definitiva.

---

45 WITTGENSTEIN, *Investigações Filosóficas*, II, 212

### 4.3 A instauração

Podemos resumir a tese central da filosofia da arte goodmaniana nas seguintes palavras: é pelo fato de funcionar como um símbolo estético que um objeto se torna, quando assim funciona, uma obra de arte. Mas, quando é que uma obra funciona esteticamente, isto é, quando efetivamente um objeto se torna um objeto artístico? Para responder a esta pergunta é preciso primeiramente explicitar a distinção que Goodman estabelece entre a execução e implementação de uma obra.

Fala-se de execução de uma obra quando uma tela é pintada, um romance é escrito, uma música é composta. Para funcionar como obra de arte, no entanto, a tela deve ser exibida, o romance deve ser publicado e a música deve ser tocada para uma audiência. A exibição, a publicação e o *show* são "instrumentos de implementação (*implementation*) e modos pelos quais a arte entra na cultura. A execução consiste em fazer uma obra, a implementação em fazê-la trabalhar". Como a teoria da arte de Goodman é uma teoria do funcionamento estético, a implementação é bem mais importante que a execução. Assim, um poema nunca lido ou uma tela pintada utilizada para cobrir um móvel são obras de arte embora não funcionem como tal, enquanto que um objeto que não foi executado como uma pedra ou mesmo um objeto feito para outros fins que não o estético como uma roda de bicicleta, por exemplo, podem ser implementados como obra de arte e passarem a ter uma função estética.

O trabalho de uma obra consiste na resposta de um observador ou audiência que capta a obra - entendendo-a e através dela, outras obras e experiências. Assim, um objeto artístico colocado numa dada situação inaugura a possibilidade de uma nova série de eventos. Este é um acontecimento sutil e complexo que pode ser afetado pelo que quer que seja que afete o próprio objeto ou o espectador ou as

circunstâncias de observação. Muitas coisas podem interferir na experiência da obra, desde fatores físicos como o enquadramento, a iluminação, a justaposição da obra com outras até fatores psicológicos ou cognitivos como experiências com obras relacionadas e a informação sobre a própria obra. O processo e o problema de administrar estes fatores que potencializam o funcionamento da obra pode ser chamado de implementação, mas como esse nome pode sugerir a utilização de um objeto inerte, Goodman propõe chamar isso de *ativação*, pois as obras são entidades dinâmicas, como pessoas e máquinas, que precisam ser re-potencializadas para continuar trabalhando. Otimizar o funcionamento da obra não é simplesmente ampliar a quantidade ou a intensidade da atividade mas maximizar o funcionamento da obra como uma obra de arte do seu tipo particular, isto é, possibilitando uma compreensão do que a obra é, e "o que a obra é deriva em última instância do que ela faz". Ainda, tão importante quando executar bem uma obra é encontrar os meios de fazer ela funcionar da melhor forma possível considerando que existem várias formas de ativar uma obra.<sup>46</sup>

Propomos aqui uma junção dos conceitos de implementar e ativar e passar a falar da instauração de uma obra.<sup>47</sup> Esse termo, pensamos, capta melhor o uso que Goodman faz dessas noções, além de ser um termo que soa um pouco mais familiar no nosso contexto artístico.

O termo "instauração" foi usado pelo artista plástico Tunga na década de 90 e foi apresentado como um conceito que poderia representar a *indissociabilidade das qualidades temporais e espaciais em um mesmo processo-obra*. A instauração deveria juntar dois outros conceitos pré-existentes: a instalação que seria estática e espacial e a performance, dinâmica e temporal. Deveria ainda indicar uma preocupação com a participação do espectador, que deveria ser incluído no processo; as instalações seriam *estruturas instaladas em um espaço determinado e que por um período de tempo eram "usadas" pelas pessoas*. Em um artigo no

---

46 "Realizar uma exposição hoje em dia se torna cada vez mais um ato propriamente artístico, ao ponto de ser cada vez mais difícil separar a figura do curador, do crítico e do artista. A leitura das obras fica condicionada a determinadas plataformas políticas, sociais e até mesmo poéticas. Este processo se faz de tal modo que muitas das obras produzidas neste contexto se tornam descartáveis em outras situações." (GIANNOTTI, M., op. cit., p. 109)

47 Segundo o *Dicionário Aurélio*, instaurar é: 1. Dar início a algo (que não existia); 2. Processo ou resultado de criar algo; 3. Ato ou efeito de criar e colocar em funcionamento: estabelecimento

qual expõe o conceito a partir da formulação de Tunga, a crítica de arte Lisette Lagnado fala da questão da participação, do espectador como elemento constitutivo da obra.<sup>48</sup>

Pode-se dizer que mesmo na obra do Tunga, apesar da tentativa de unir as duas categorias, instalação e performance, elas ainda permanecem separadas. De acordo com o próprio Tunga, em uma instauração existe uma instalação, estável, que está presente independente da dinâmica da *performance* que existe para dar um outro sentido aos objetos ali instalados, uma certa mobilidade, como no caso de obras como *EAA - Espantos Aspiratórios Ansiosos* (1996-2001). Assim, apesar de que ali as estruturas instaladas, compostas de material orgânico e sementes, a partir de um determinado tempo se decompõem e germinam, de acordo com o artista, são consideradas como resíduos “quase móveis”, o que para ele implica que a instauração permanece com dois momentos distintos e diferenciados.<sup>49</sup>

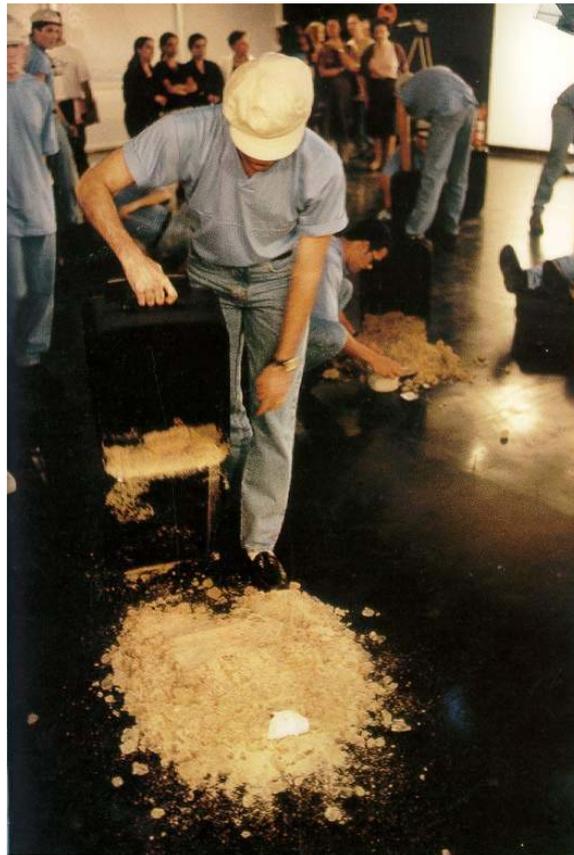


Fig. 8. *EAA. Tunga. Fotografia*

---

de uma instituição, de um hábito, de uma prática. Instaurar tem ainda como sinônimos: começar, decretar, firmar, fundar, implantar, iniciar, instalar, introduzir, construir, organizar.

48 LAGNADO, L. "A instauração: um conceito entre instalação e performance", p. 134

49 MELIM, R. *Incorporações: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. p. 22. Melim aponta no entanto que, apesar de Tunga “separar” esses momentos podemos dizer que “Essa situação provisória, intensificada pela própria escolha da substância a ser instalada, por si só já se configuraria na equação Instauração= Instalação de uma ação, p. 23.

O que pretendemos dizer com o conceito de instauração aproxima-se muito mais de uma proposta que é anterior a formulação de Tunga, e que foi formulada por Allan Kaprow em 57-58. Ele fala de um procedimento muito particular que ele nomeia de *environment*:

Em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o '*environment*' continuasse durante o resto dos meus dias. Tentei destruir a noção de espaço limitado com mais sons de que nunca, tocados continuamente. Mas isto não foi uma solução, apenas aumentou o desacordo entre minha obra e o espaço. Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do '*environment*' fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes a oportunidade, então, tais como: mover coisas, apertar botões Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferece-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*<sup>50</sup>

Kaprow estava trabalhando, nos finais dos anos 50 com a pintura, com o quadro, isto é, com o que restava dele, incluindo o espectador numa forma de arte que para ele ia se tornando, cada vez mais, um acontecimento, um tipo de evento. Apesar de não estarmos querendo usar o conceito de instauração apenas como uma categoria para abarcar a especificidade de algumas formas de arte contemporânea, trabalhos como esse de Kaprow, assim como muitos outros contemporâneos, entre eles grande parte da produção surgida no Neoconcretismo brasileiro, temos que reconhecer que é a partir destes trabalhos que a arte contemporânea chamou a atenção para a importância do momento de apresentação da obra, da sua inserção dentro de um contexto, que pode ser um acontecimento com a efetiva participação do público, e que não é mais, como no caso da arte moderna e clássica, simplesmente um espectador. A partir deles podemos pensar que a instauração é da ordem não apenas do espaço, mas também do tempo, ela é um acontecimento. Entendida como a instauração de uma nova realidade, ela é, sobretudo, ação.

Esse momento da apresentação torna-se um acontecimento, não só porque a arte contemporânea inclui objetos e eventos efêmeros, como as performances ou

Instalações - a instauração, segundo Lagnado, teria justamente o mérito de permitir tratar da "fugacidade dos acontecimentos (um sopro ou uma explosão, por exemplo)" -, mas porque a própria inserção do objeto de arte dentro de um espaço - seja ele qual for - é explorada e problematizada. Algumas vezes, na arte contemporânea o próprio "objeto"<sup>51</sup> desaparece e a obra é só uma ação, ou um evento, do qual restam às vezes resíduos, ou registros, ou simplesmente um relato.

Neste sentido a ação de Barrio chamada de *4 dias e 4 noites* é paradigmática. Em 1970 Barrio caminha em um delírio deambulatório pela cidade do Rio de Janeiro durante, talvez, 4 dias e 4 noites. Havia a intenção de produzir uma experiência e também a idéia de registrá-la num caderno que permaneceu vazio. O registro da obra consiste numa entrevista dada em para alguns críticos de arte publicada no catálogo do Panorama 2001.<sup>52</sup> A ação de Barrio tem o mérito de chegar perigosamente próxima do limite da arte, ou então de ultrapassá-la, assim como os *ready-made* de Duchamp. Neste último havia, no entanto, ainda um objeto, inestético, é claro, e o gesto de Duchamp de colocá-lo em um museu, lugar próprio da instauração do objeto artístico, trazia a discussão do que não é arte para dentro da arte, uma questão que se tornou um dos temas centrais da arte moderna, talvez o seu principal valor. Em Barrio, a discussão do limite entre vida e arte concretiza-se numa experiência singular. Diz ele:

Eu, pouco a pouco, fui me desfazendo dos suportes, restaram só os cadernos-livros. Nesse processo do '*4 dias 4 noites*', houve a consciência de um rompimento com essa tradição que fazia parte de mim, da minha cultura, do meu nascer, da minha relação com o mundo. Havia a consciência dessa ruptura, e a ruptura com a tradição é que cria a grande angústia. Justamente aí eu deixava um terreno sólido, o suporte, pelo aspecto da aventura ou do nomadismo. Então, há essa ruptura. Evidentemente, tudo isso acarreta um esgarçamento, um choque muito violento.<sup>53</sup>

Em Barrio, não há mais objeto, apenas uma experiência que se aproxima muito do que não é arte, embora seja ainda a ação de um *artista*. Ele continua:

---

50 GLUSBERG, J., *A arte da performance.*, p. 32.

51 Estou me referindo aqui ao objeto no sentido de objetos tradicionais da arte como uma pintura, uma escultura, etc. É claro que qualquer outra coisa como uma performance ou ação, pode ser vista como objeto também.

52 Essa entrevista foi realizada por Cecília Cotrim, Luís Camillo Osório, Ricardo Basbaum, Ricardo Resende e Glória Ferreira. Ver REIS, P. (org).

53 *ibid.*, p.88

Eu queria alcançar um certo nível de percepção, para transformá-lo em criação. Mas aí também seria desvendar todo um aspecto do mundo da arte. De onde vem a criação? A própria ciência jamais conseguiu desvendar isso. Mas há uma falha imensa, e , o que resultou desses ‘4 dias 4 noites’, finalmente, foi algo que, apesar de ter sido feito e realizado, não teve o resultado esperado. *A coisa teve outros, sumos, fluidos, processos.* <sup>54</sup>

São os processos, ou as deflagrações, como propõe Barrio, os processos instauradores na contemporaneidade. Há um rompimento com relação às categorias tradicionais da arte. O objeto de arte não é mais imprescindível, nem o lugar onde ele costumava estar, o museu ou a galeria. Mais especificamente, o que pretendemos, a partir da noção goodmaniana de instauração é tratar desse momento de inserção de uma obra dentro de contexto, independente das várias formas que esse processo pode tomar. Assim, a instauração não diz respeito somente a um tipo específico de arte contemporânea. Uma estátua clássica em um espaço público, uma obra de arquitetura, uma pintura, dentro ou fora de um museu, são ou podem ser chamadas, de instaurações. O processo de instauração de uma obra depende, portanto, de que ela seja colocada em alguma relação de referência com um mundo existente ao mesmo tempo em que ela muda o modo como compreendemos esse mundo. O objeto artístico apresenta e instaura um mundo. Podemos dizer que a obra é instaurada dentro de um mundo ao mesmo tempo em que pela sua presença instaura um outro mundo a partir da modificação do já existente. Isso pode ser visto pelo fato de que a arte, na medida em que é experienciada, afeta o nosso modo perceber e o nosso modo de pensar a realidade. Todo trabalho de arte é assim, a possibilidade de um outro mundo, o deflagrar de um movimento, de um processo.

---

54 *ibid.*, 83-84. o itálico da citação é meu.

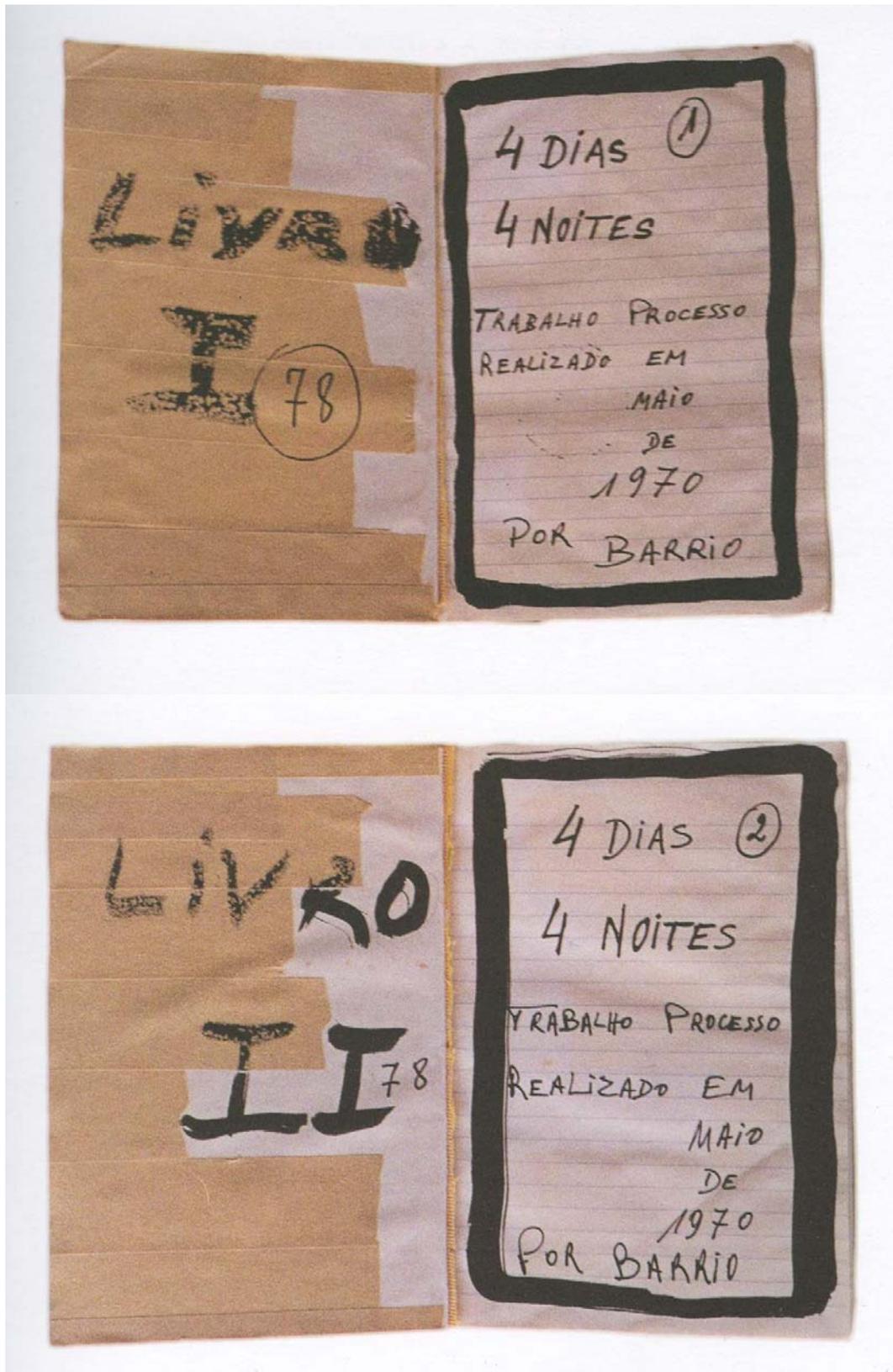


Fig. 6. Caderno-Livro "4 dias e 4 noites", Artur Barrio, 1970. Fotografia Cecilia Cotrim.

A possibilidade de continuação desse processo pode permitir a superação do modelo cronológico da história. Podemos dizer que uma obra ainda em processo é contemporânea.<sup>55</sup> Muitas vezes, uma obra permanece ou continua um processo, justamente pela sua capacidade de mudar de sentido. A leitura que fazemos hoje de uma obra literária, como D. Quixote, por exemplo, não é a mesma que faziam seus contemporâneos no século XVII, no entanto, ainda hoje ela tem força para se atualizar a cada vez que é lida, e cada leitura dessa obra é um novo evento.

Podemos chamar de evento-arte a instauração do objeto artístico. A noção goodmaniana de "palavras-eventos" pode nos ajudar a entender melhor em que medida uma exibição de um objeto artístico pode ser tomado como um evento. "Palavras-eventos" são termos da linguagem dos quais podemos dizer que cada elocução de um desses termos em ocasiões e contextos diferentes tem um significado diferente. Exemplos típicos destes termos são palavras indicadoras de tempo e espaço como "aqui", "agora", "antes", "depois" ou pronomes como "eu", "você". Dada a densidade semântica que falamos anteriormente e ao mesmo tempo a influência de um contexto maior, o mundo, a partir do qual a obra é compreendida, experienciada, cada nova exibição, cada nova leitura é uma etapa diferente no processo de instauração e é nele incorporada. Por outro lado, a obra não perde sua identidade: são as mesmas palavras, as mesmas imagens, com um significado diferente porque o significado depende do contexto que inclui o que trabalho provoca no público.

Há uma questão a ser colocada aqui que é da possibilidade de individuar e identificar a obra que muda na contemporaneidade quando não estamos mais dentro de um esquema de representação. Essa questão é apontada por Tassinari que diz que “quando o objeto perde a moldura, ou o contorno, mais facilmente ele se integra ao seu entorno. A obra passa a ser a obra e suas vizinhanças”.. Tassinari articula os diferentes momentos da arte na sua história através da noção de espaço da obra, espaço em obra e espaço em comum, o que corresponderia as diferentes

---

55 E se falamos em instauração de mundos, não é só a arte que tem esse privilégio, podemos falar de instauração de teorias científicas, de filosofias, de todos os sistemas simbólicos que contribuem para a elaboração de nossos mundos. Assim, podemos dizer que a teoria heliocêntrica de Copérnico instaurou uma nova realidade e uma vez que ela ainda é válida, é portanto, contemporânea, pois o tempo - duração - da teoria é ainda o nosso tempo. Por outro lado, se ainda faz sentido fazer a mesma pergunta de Descartes, somos todos seus contemporâneos.

formas como se articula o espaço na arte clássica, moderna e contemporânea. Para ele, o mundo da arte moderna, começando com a colagem, oscila permanentemente entre o real e a representação. Na contemporaneidade, por outro lado, o mundo da arte e o mundo em comum trocam de posição o tempo todo. Mesmo assim, uma obra de arte contemporânea não transforma o mundo em arte, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte.<sup>56</sup> Assim, podemos dizer que o contexto pode ser incluído na obra. Por outro lado, são os sinais do fazer, aquilo que a obra exemplifica, mostra, é que conectam a obra ao espaço do mundo em comum.

Para concluir, queremos reafirmar que apesar de falarmos de instauração a partir de exemplos de arte contemporânea, este não é um conceito para um determinado período da história da arte. Obras de arte são símbolos, diz Goodman, e um objeto para ser um símbolo artístico deve funcionar como tal. Precisa de público, e precisa de um espaço. A teoria de Goodman só se sustenta hoje se entendermos que o público sempre participou da obra – pelo menos construindo sua própria percepção dela e que o espaço sempre foi incorporado na obra – que a moldura nunca foi completamente eficaz ao separar a obra do seu entorno.

Também é importante repetir que como o funcionamento é como uma espécie de “papel” que o objeto desempenha, ele não é intrínseco ao objeto. Quer dizer, ser um símbolo é uma propriedade que um objeto pode ganhar, e pode perder. Daí a importância da pergunta “Quando é arte?”. Quando a obra é um símbolo, ela é colocada em uma relação de referência com o mundo ao qual ela pertence. Na verdade, a referência consiste nessas conexões entre a arte e a realidade. Sendo a arte também realidade – objetos, ações, eventos, experiências – a referência consiste em uma pluralidade de modos de coisas se relacionarem. Isso se coaduna com o nominalismo de Goodman. São sempre particulares ligados a particulares. Entender o “significado” de uma obra consiste em ver, ou fazer, essas conexões, e entendê-las filosoficamente consiste em entender os modos como essas conexões se apresentam. Daí a proposta de uma filosofia que descreve

---

56 Tassinari. *O espaço moderno*, p. 75.

esses modos. Como diz Goodman, são esses os modos pelos quais construímos nossos mundos.

#### 4.4

### A teoria dos símbolos e a descrição da linguagem

A teoria dos símbolos de Goodman centrada na teoria da referência propõe-se, portanto, a identificar e caracterizar as relações entre uma linguagem e seus objetos, e explicar os modos pelos quais a linguagem funciona nestes objetos ou contribui para o nosso entendimento deles. A razão principal da insistência de Goodman na noção de referência deve-se ao fato de que para ele o objetivo de toda investigação filosófica é um aumento na nossa capacidade de compreender o mundo, e isto quer dizer alcançar uma melhor compreensão cognitiva da realidade. Para Goodman, trabalhos de arte são símbolos, os quais se referem ao mundo em virtude do tipo de símbolos que eles são em algum sistema simbólico. Robinson tenta aproximar Goodman dos estruturalistas que também para ele os trabalhos de arte são significantes em sistemas ou estruturas de signos. E também como os estruturalistas, ele argumenta que arte e linguagem não refletem simplesmente um mundo previamente existente, mas ajudam a criar um novo.<sup>57</sup>

Diferente dos estruturalistas, no entanto, Goodman não acredita em estruturas fixas subjacentes que poderiam revelar *uma* ordem lógica na realidade ou na linguagem.

A noção da estrutura de uma obra é tão "falaciosa" quanto a noção de estrutura do mundo. Uma obra, como o mundo, tem tantas estruturas diferentes quanto modos de organizá-la, de subsumi-la sob esquemas categoriais dependentes de umas ou outras afinidades ou diferenças estruturais com outras obras. O que parece ser uma descrição estrutural definitiva pode ignorar alguns dos padrões mais significativos. Podemos tomar árvores por floresta, ou floresta por árvores, ou bosque por ambos; podemos tomar temas por notas; e podemos examinar cada parte de uma pintura sem se dar conta de características sutis, ou mesmo grosseiras do desenho ou da

---

<sup>57</sup> ROBINSON, "Languages of Art *at the turn of the century*", p. 213

composição. Compreender uma obra envolve a descoberta e o reconhecimento de padrões não óbvios". (*PP*, p. 127).

Esta perspectiva é claramente pragmatista no sentido de que o que está em questão aqui é o uso que fazemos dos nossos sistemas simbólicos. Podemos dizer que a proposta de Goodman é semelhante àquilo que Wittgenstein diz sobre seus próprios objetivos ao escrever as *Investigações Filosóficas*:

§122. Uma fonte principal de nossa incompreensão é que não temos uma visão sinóptica (*übersehen*) do uso de nossas palavras. Falta à nossa gramática perspicuidade (*übersichtlichkeit*). Uma representação perspicua (*übersichtliche Darstellung*) permite a compreensão, que consiste justamente em "ver as conexões". Daí a importância de encontrar e inventar *articulações intermediárias*. O conceito de representação perspicua é para nós de importância fundamental. Designa nossa forma de representação, o modo pelo qual vemos as coisas. (Será isto uma 'visão de mundo'?)

Segundo Goodman, o seu próprio objetivo, ao escrever *Linguagens da Arte*, foi

o de dar alguns passos na direção de um estudo sistemático dos símbolos e dos sistemas de símbolos e do modo como eles funcionam nas nossas percepções e nas nossas ações, nas nossas artes e nas nossas ciências, e, portanto, na criação e na compreensão dos nossos mundos. (*LA*, p. 265)

Em Wittgenstein a visão sinóptica é sobretudo um modo de evitar os mal entendidos filosóficos. Faz parte do objetivo de formular uma visão sinóptica da linguagem o esclarecimento das conexões existentes entre os símbolos. As nossas regras gramaticais, apesar de corretas, diz ele, e de estarem visíveis nas nossas práticas linguísticas, não são perspicuas. Ao usarmos a linguagem para a reflexão filosófica, corremos o risco de distorcer ou ignorar certas diferenças existentes entre expressões ou conexões lógicas entre proposições. A visão sinóptica poderia ser entendida como uma espécie de gramática profunda capaz de evitar esses

enganos. Essa gramática tenta captar o modo como realmente usamos a nossa linguagem.

A noção de uso aparece já no Wittgenstein do *Tractatus* quando, no aforismo 3.328 ele diz que se um signo não tem uso ele é desprovido de significação. No *Tractatus*, no entanto, "uso" diz respeito ao uso dentro da proposição. Fora da proposição um nome não tem significado. Já nas *Investigações*, a noção de uso expande-se para incluir um contexto mais amplo que o contexto verbal. A linguagem não é mais simplesmente uma parte de um organismo humano individual (*Tract.* 4.002), mas pertence a uma "forma de vida". Essa concepção formulada nas *Investigações* é totalmente oposta a concepção essencialista da linguagem defendida por ele anteriormente. Uma vez que a significação é construída pelo uso, modificando-se a cada uso que dela fazemos, ela não traz em si uma essência invariável. Dessa forma, Wittgenstein repudia toda e qualquer concepção que pretenda atribuir ao conceito de significação uma espécie de fundamentação ontológica que permaneça invariavelmente atrelada a ele. Não existem, segundo as *Investigações*, essências que transcendam os signos. Como salienta Wittgenstein (IF, 94), "temos a tendência de supor um puro ser intermediário entre o signo proposicional e os fatos".<sup>58</sup> Em uma teoria tradicional da linguagem, como a do Wittgenstein do *Tractatus*, compreender um símbolo é compreender como ele denota. No segundo Wittgenstein, a compreensão depende do uso que fazemos dos símbolos.

Assim, ao filósofo não cabe fazer perguntas como "o que é a linguagem?", ou "o que é o conhecimento?", ou "o que é arte?". Perguntas como essa não podem ser respondidas, pois não há essências que correspondam a esses termos. O que o filósofo pode fazer é analisar como são usadas tais expressões nos contextos onde aparecem.

A pergunta pela natureza ou essência da linguagem é certamente anacrônica no trabalho de Goodman. De acordo com o pragmatismo que se fortalece nas suas últimas obras, essa pergunta se dissolve em questões como: qual a função da linguagem? Quando um objeto torna-se um símbolo? E, finalmente: como construímos mundos através do uso de símbolos?

---

58 CONDÉ, M. L. *Wittgenstein: linguagem e mundo*, p. 90

Para Goodman, as chaves mestras da construção de mundos são as relações de referência. Estes se constituem como processos múltiplos e plurais que tecem redes intrincadas de simbolização, estabelecendo conexões entre símbolos e objetos. De acordo com a tese do extensionalismo, que a par do nominalismo também é necessária para se compreender a estética goodmaniana e toda a sua filosofia da linguagem, um símbolo sempre faz referência a alguma coisa, seja um objeto ou outro símbolo.

A noção de visão sinóptica também sugere a idéia de uma visão global, como se de um ponto de vista mais alto pudéssemos observar o modo como a linguagem funciona, vendo inclusive suas articulações. Poderíamos pensar num geógrafo que vê do alto uma paisagem, com seus rios florestas, estradas, podendo ser capaz de mapear os componentes da paisagem. Isso conduz a uma idéia de sistematicidade que também está presente na filosofia de Goodman. Além da sua própria teoria dos símbolos ser sistemática, o conjunto de sua obra contém uma filosofia da ciência, uma filosofia da arte, uma teoria do estilo, uma ontologia. Sua posição pode ser definida como um **pluralismo** de versões de mundo. Esse pluralismo sustenta que vivemos em mundos construídos através do uso de símbolos: mundos da linguagem, que podem ser tanto o mundo da ciência, quanto o mundo da arte, da prática ou da filosofia. Em *WW*, ele diz que fazemos estes mundos fazendo versões, usando versões pré-existentes como pontos de partida. A filosofia de Goodman, ou seja, a sua Teoria Geral dos Signos e dos Sistemas Simbólicos pode ser definida com um sistema de filosofia lógica porque procura construir um aparato conceitual, ou seja, uma linguagem capaz de explicar algumas das funções simbólicas que um signo pode desempenhar.

Dentro da Teoria Geral dos Signos proposta por Goodman, a referência é um termo primitivo e engloba todos os casos em que um símbolo representa alguma coisa. Num primeiro momento, isto implica um tratamento unificado da função de simbolização e conseqüentemente da linguagem como representação. No entanto, isto não esgota a questão, porque, o objeto que ao qual um símbolo se refere é sempre definido dentro de um esquema conceitual, ou, em termos mais próximos de Goodman, é a própria linguagem que determina sua referência. Isto

permite a manutenção do conceito de representação sem os vínculos *ideológicos*<sup>59</sup> que este conceito teria dentro de uma metafísica tradicional, isto é, podemos pensar a representação fora do quadro de "espelhamento" do real. Do ponto de vista do construtivismo a referência não é o real absolutamente fora da linguagem, nem a linguagem ela mesma, mas o ponto de contato entre a linguagem e a realidade. Esta é determinada sempre dentro de um contexto que envolve o conhecimento do uso da expressão em outras frases significativas. Também por isso não existe um modo único de determinar a referência que coloca por sua vez o problema da interpretação. Goodman diz, por exemplo, que não existe um modo único de determinar a referência de uma palavra, pois esta é estabelecida sempre dentro de um contexto de interpretação que envolve o conhecimento do uso da expressão em outros contextos significativos. Mudanças de contexto envolvem mudanças de interpretação, um objeto pode significar muito em alguns contextos e em outros nada.

Na filosofia de Wittgenstein, o objetivo de uma representação perspicua não é simplesmente exibir a gramática, mas promover uma alteração de *Gestalt*, salientando um novo aspecto do uso das nossas palavras. As representações perspicuas não pretendem ser exclusivas, nem mesmo corretas, também não ambicionam exatidão. Isso conduz a um certo relativismo filosófico. A idéia não é produzir enunciados sobre a "realidade da linguagem", mas sim deixar que esses modelos falem por si. Considerando-os lado a lado com a linguagem ordinária, dizemos "Apenas olhe para isto!". Não há como concordar com esse procedimento ou dele discordar, visto que esses modelos não afirmam coisa alguma. Esses modelos podem ser aceitos, contudo, dentro de um critério pragmático, quer dizer, na medida em que eles efetivamente alteram de modo significativo o modo como percebemos a linguagem, quer dizer, na medida em que eles realmente contribuem para o nosso entendimento, não só da linguagem, mas também do mundo. Poderíamos dizer que mesmo que a filosofia não contribua para o conhecimento humano, ela contribui para a compreensão humana.

---

59 No sentido que Quine atribui à esta expressão em "Notes on the Theory of Reference". In: *From a Logical Point Of View*, p. 56.