

Arte e realidade

CARLOS JOÃO CORREIA(*)

«O que nos interessa no noticiário de um jornal, num tratado científico ou no boletim meteorológico *é o que é* descrito. Diferentemente, numa obra de literatura, os símbolos linguísticos valem não apenas pelo que descrevem, mas por si mesmos. O *como é* descrito assume uma importância relevante.»

CARMO D'OREY⁽¹⁾

1

A questão sobre a natureza da arte constitui um dos temas centrais do pensamento filosófico. Responder a esta interrogação ou, pelo menos, mostrar os seus limites, é o desiderato fundamental da filosofia da arte.

Por duas ordens de razões, a interrogação sobre o que é a arte alcançou facetas completamente novas na época contemporânea. A primeira razão prende-se com a constituição da Estética como disciplina filosófica. Esse passo foi dado, pela primeira vez, pelo menos em termos nominais, por Baumgarten em 1735. Como é sabido, a ideia de uma estética surge-lhe a partir da análise da *arte* poética, sendo seu objectivo inquirir a perfeição do conhecimento sensível,

(*) Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

(¹) (Carmo d'Orey, 1999: 275).

seja ele presente e distinto, seja ausente, mas de natureza sensorial, como é o caso da imaginação (1983). No entanto, deve-se a Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, o estudo sistemático da actividade artística (KU §§43-53), em particular na delimitação da esfera dos objectos pertencentes às belas-artistas. Se é verdade que, para ambos os autores, a inquirição conceptual é realizada no âmbito de uma teoria do gosto, é indesmentível que o filósofo crítico nos mostra a relação íntima entre a criação artística e a vivificação espiritual produzida pelas Ideias estéticas. Estas últimas são definidas como representações da imaginação que dão a pensar, sem que, no entanto, qualquer conceito seja determinado. Sem menosprezar a questão do gosto e da beleza, sobretudo em situações agonísticas de conflito – afinal, o gosto deve ser a disciplina do génio artístico –, as Ideias estéticas apontam já noutra direcção, a saber, a da criação artística.

Tais representações da faculdade da imaginação podem chamar-se ideias, em parte porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (das ideias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objectiva; por outro lado, e na verdade principalmente, porque nenhum conceito lhes pode ser plenamente adequado enquanto intuições internas. O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação, etc.; ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo o amor, a glória, etc., transcendendo as barreiras da experiência, mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo da razão no alcance de um máximo, ele procura tornar sensível numa completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza; e é propriamente na poesia que a faculdade de ideias estéticas pode mostrar-se na sua inteira medida. (KU §49).

Por sua vez, a Estética pós-kantiana tornou-se, no essencial, uma *teoria da arte*. Vejam-se a este propósito as considerações sobre a obra de arte realizadas por autores como Hegel (a arte como encarnação sensível da liberdade), Schelling (a arte como encarnação da força criativa da natureza), Schopenhauer (a arte como representação das

Ideias e da própria Vontade), entre outros. A natureza da arte não só passou a ser sistematicamente escrutinada, como a própria *filosofia da arte* se tornou numa alínea, um capítulo da ideia de qualquer sistema filosófico. Por seu turno, no mundo anglo-saxónico, desde Joseph Addison a Clive Bell, senão mesmo até aos nossos dias, a questão da arte torna-se progressivamente a preocupação estética central.

A segunda razão sobre a novidade da estética contemporânea prende-se com a revolução artística que ocorreu no Modernismo, nomeadamente quando um cânone artístico de criação e apreciação das obras de arte passa a ser contestado. Como sublinha a filósofa norte-americana Cynthia Freeland (2001), tornou-se trivial a questão: «mas será arte?» A esfera dos objectos artísticos foi, de tal modo, ampliada no Modernismo, que a busca de um denominador comum entre todas as obras designadas como artísticas passou a ser um desafio intelectual a que a filosofia não poderia ficar indiferente. Para caracterizar um tal estado de coisas, o crítico de arte Harold Rosenberg (1964) propôs o conceito de «objectos ansiosos» enquanto expressão da nossa incerteza sobre a própria natureza artística das novas criações. São famosos os exemplos, alguns caricatos, outros meio macabros, que dão corpo a esta interrogação – *mas será arte?* – e que estão longe de se esgotar na *Fonte* de Marcel Duchamp, obra típica da postura dadaísta sobre a arte. Um dos exemplos mais paradigmáticos ocorreu em 2001, quando o artista belga Francis Alÿs (2001) apresentou na Bienal de Veneza uma obra intitulada *O Embaixador* e que consistiu no envio de um pavão vivo. Segundo o artista, o pavão teria uma dupla função: representaria o artista nesse evento, ao mesmo tempo que se exibia como obra. Um dos aspectos fascinantes desta «criação» é que ela traduz uma ideia muito cara, e que me parece correcta, de Danto, a saber, que este tipo de obra, sem dúvida provocatório e irónico, deve ser entendido como uma *atitude* do artista em relação ao *mundo da arte*. Muitas obras de arte parecem estar mais interessadas em apresentarem-se como manifestos ou proclamações sobre o mundo da arte do que se constituírem como objectos artísticos dados à contemplação, ou mesmo à *performance* humana.

Arthur C. Danto considerava que filosofia e arte se exigiam mutuamente (1981: 77-78). Poder-se-ia dizer, em termos metafóricos, que seriam como um par de uma dança. E por que razão? Porque a discriminação do que é real e do que não é, da realidade e da aparência, mesmo que seja para a contestar, constitui o nervo do pensamento filosófico. Ora, qualquer que seja o modo como concebemos a arte, é sempre possível surpreender nela o lugar privilegiado em que aparência e realidade se entrecruzam. Só nas culturas em que há uma contraposição nítida entre realidade e aparência, nem que seja para a discutir, é que tem sentido o surgimento tanto da filosofia como da arte, pelo menos no modo como a conhecemos.

Defendo que a arte como arte, como algo que contrasta com a realidade, se desenvolveu conjuntamente com a filosofia e que a pergunta sobre por que razão a arte é algo que deve interessar à filosofia é acompanhada de uma outra pergunta sobre por que razão a filosofia não apareceu historicamente em todas as culturas, mas somente nalgumas, sobretudo na Grécia e na Índia. Não é possível responder a essa última pergunta sem definir o que é a filosofia, e quando o fizermos não será difícil entender por que razão a arte é um objecto filosófico por natureza, na verdade um objecto incontornável, desde que, evidentemente, se trate de arte e não de magia. Acredito que a filosofia só pode nascer quando a sociedade na qual surge conseguiu formar um conceito de realidade. E claro que qualquer grupo de pessoas, qualquer cultura, consegue formar conceitos ou crenças com os quais define a realidade, mas isso não é o mesmo que dizer que eles dispõem de um conceito de realidade. Isso só acontece quando se estabelece um contraste entre a realidade e uma outra coisa – aparência, ilusão, representação, arte – que separa completamente a realidade e a coloca a uma certa distância. (1981: 77-78)

Deste modo, a própria constituição de entidades ficcionais, ditas «irreais», assim como a percepção da distância entre o que se supõe ser real e o que não é, representa a condição mínima a partir da qual foi possível o desenvolvimento tanto da filosofia como da arte. Poder-se-á objectar que todas as culturas, sem excepção, mesmo aquelas para as quais a filosofia é um território estranho, conheceram expressões

artísticas, mas tal não significa que assumissem as suas criações como formas artísticas, do mesmo modo que não construíam um conceito de realidade. Com efeito, Larry Shiner (2001) defende que a visão corrente da existência de uma *esfera autónoma* de objectos artísticos constituiu uma invenção recente na história da humanidade. Na grande maioria das culturas – e também na civilização europeia antiga –, o conceito de arte era, no essencial, perspectivado como um ofício, uma técnica que poderia oscilar entre a arte dos saberes – as artes liberais, as dos «homens livres» – e a arte dos servos e artesãos. A arte era, no essencial, uma correcta ordenação de meios em direcção a um fim, numa palavra, uma *técnica*. Essa técnica visava obter a perfeita *mimesis* – ou imitação –, mesmo que fosse pensada como um meio de conhecimento do que existe, mas, também, do possível. No entanto, Shiner erra ao defender que o nosso conceito de arte é coetâneo do surgimento, na Modernidade, dos museus. O argumento é feliz se estivermos a pensar na disciplina de Estética. Com efeito, as instituições museológicas criaram as condições objectivas para os objectos artísticos passarem a ser observados sem referências culturais e históricas. A Estética, entendida como olhar distanciado da beleza da arte, tornou-se possível. Porém, se existem universos culturais que desconhecem a arte enquanto arte, pode-se dizer que, desde a Antiguidade Clássica, já existia um conceito forte tanto de arte como de filosofia, mesmo que a primeira ainda fosse subalternizada ao ofício e à mimese.

A arte mimética consciente de si surgiu na Grécia em conjunto com a filosofia, um pouco como se a filosofia tivesse encontrado na primeira um paradigma para toda a gama de problemas a que a metafísica responde. Deve-se creditar à teoria antiga o mérito de ter compreendido correctamente a relação entre arte e realidade, e o seu único erro ou estreiteza de visão residiu na suposição de que a representação se restringe a estruturas imitativas; por isso, a teoria da arte como representação não foi capaz de encontrar um lugar para as obras que apesar de terem propriedades representacionais eram claramente não-miméticas. (1981:82)

Não devemos, deste modo, estranhar que a questão filosófica da arte remonte à Antiguidade Clássica, em particular às reflexões feitas

por Platão, na *República*, posicionando a actividade artística na esfera da estrita *aparência*, e por Aristóteles, na *Poética*, mostrando o valor da arte no conhecimento do que é possível, reflexões retomadas, a seu modo, no pensamento medieval, por São Tomás de Aquino (ST I, §39, art.8, obj.5), na caracterização ontológica das propriedades da beleza (*integritas*, *consonantia* e *claritas*). Com efeito, a metafísica tem como seu princípio natural a distinção entre a aparência e a realidade, sendo assim compreensível que o exercício filosófico antigo procurasse instâncias dessa mesma aparência, quanto mais não seja para a contrapor a visões genuínas do que se considerava como sendo a autêntica realidade. Daí que se compreenda que a metafísica platónica vise contrastar a realidade arquetípica com a aparência artística, sendo defendido no Livro X da *República* que a obra de arte se distancia três vezes da realidade (597e). Numa tese inversa, mas no âmbito da mesma esfera de preocupações, Aristóteles defenderá na *Poética* que a ficção é mais filosófica e mais crucial do que a história, na medida em que a poética trata mais dos universais do que a história, restringida pelo Estagirita ao plano do evento particular (1451a 37-40). O que é crucial nestas duas afirmações de Platão e de Aristóteles é que ambos analisam o estatuto da arte em função do modo como concebem a realidade. A arte, como conceito, é perspectivada, bem ou mal, pouco importa, a partir da própria visão que a filosofia tem da realidade. Hoje sabemos que a teoria da arte como imitação é falsa, mas não só revelava uma percepção aguda da relação entre realidade e aparência, como é, em si mesma, coerente, ao reservar um espaço singular e único para as obras de arte. Daí, ter sido o modelo teórico dominante até meados do século XVIII. Quando Charles Batteaux publica em 1746 a obra *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, o princípio unificador de toda a actividade artística é o da *imitação*.

3

Podemos perguntar-nos qual é o estatuto da arte segundo Danto. Para o filósofo norte-americano, a arte tem um estatuto similar à linguagem, não tanto porque a arte seja uma linguagem, mas porque a sua ontologia é, de algum modo, comum às duas.

A arte distingue-se da realidade da mesma maneira que a linguagem quando esta é utilizada de maneira descritiva (nesse caso, é pelo menos legítimo perguntar se uma obra de arte é verdadeira ou não). Isso não quer dizer que a arte é uma linguagem, mas apenas que a sua ontologia é coerente com a ontologia da linguagem, e que o mesmo contraste que a opõe à realidade existe entre esta e o discurso. Por isso, assim como é impossível imaginar um mundo constituído unicamente de sombras, não se pode imaginar um mundo que comporte tão-somente obras de arte. É possível imaginar um mundo sem obras de arte, ou pelo menos nada a que os seus habitantes pudessem referir-se como obras de arte, pois esse mundo seria simplesmente aquele em que ainda não se formou o conceito de realidade. O valor filosófico da arte reside no facto histórico de, com o seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade. Se todas essas considerações não nos proporcionaram uma definição filosófica da arte, mostraram por que razão a definição de arte é uma questão filosófica. (1981: 83)

Em termos metafóricos, podemos dizer que tanto as obras de arte como as expressões linguísticas são «sombras» que envolvem a esfera do que se considera real, a um ponto tal que poderíamos imaginar um mundo no qual a arte e a linguagem verbal não existissem. Qual o ponto fundamental que diferencia a linguagem verbal descritiva da natureza das obras de arte? A distinção encontra-se no facto de as últimas serem, em si mesmas, «sentidos incorporados» (2013:37), enquanto a linguagem verbal descritiva tem apenas uma semântica desencarnada, o que aproxima claramente a filosofia da arte de Danto do pensamento hegeliano, em particular nas reflexões do filósofo alemão sobre a Ideia de beleza nas suas *Lições de Estética*. Como nos diz Hegel (1970: 157): «A beleza é a Ideia concebida como a unidade imediata do conceito e da sua realidade, na medida em que esta unidade se apresenta na sua manifestação real e sensível» numa única expressão – «sentido incorporado». Para Hegel, a arte não é mais do que a liberdade – entendida como espontaneidade e não tanto como livre-arbítrio – feita sensível. A obra de arte é essencialmente representativa, para Danto, não tanto porque refira uma realidade exterior a si mesma, mas sim porque expressa a forma como o artista percebe uma determinada realidade – se se quiser, nalguns casos,

representando através de uma clarificação imaginativa das emoções. Noutros casos, este carácter auto-referencial da produção artística diz respeito ao próprio mundo da arte em que a obra está inserida. Tal acontece nos casos em que a obra de arte é perspectivada como uma posição do artista sobre os problemas estéticos da sua época. É impossível não pensarmos aqui em obras tão distintas como a *Fonte* de Duchamp e a *Brillo Box* de Andy Warhol, cujo interesse real não se encontra tanto nas obras em si, mas na própria atitude dos artistas em relação à criação artística até então produzida. Noutros casos ainda, a obra de arte refere-se tanto ao mundo da arte como à visão que determinado artista tem de um problema específico. Mas, para lá destes casos-limite – que poderiam ser nomeados correctamente como exemplos de meta-arte, i.e., de arte que se pensa a si própria – em todas as formas artísticas descortinamos uma representação do mundo.

O novo conceito de representação artística, sugerido por Danto, cobre uma série de gestos interpretativos nos quais a emoção ou a representação tradicional pode ser mais ou menos acentuada. Nalguns casos, a vertente emotiva é privilegiada – é o caso de múltiplos exemplos paradigmáticos de expressão musical –, noutros o próprio objecto representado é construído pela obra. Como é que esta construção – ou representação (neste novo sentido que Danto lhe dá, de «não-mimético») – se expressa?

Para responder a esta questão, vejamos um exemplo paradigmático com o qual Danto inicia uma das suas obras cruciais, *The Transfiguration of the Common Place* (1981). O filósofo norte-americano retoma a descrição feita por Kierkegaard (2013: 58) na sua obra de *Estética, Enten-Eller (Ou-ou)*. O pensador dinamarquês refere uma pintura na qual apenas se pode ver uma única mancha colorida, a vermelho. Tem como título, *Os Israelitas Atravessando o Mar Vermelho*. Questionado sobre a obra, o pintor referiu que os hebreus já atravessaram o mar e os soldados egípcios se afundaram. «[...] A pintura daquele artista incumbido de pintar os judeus na travessia do Mar Vermelho; com tal fim, pintou toda a parede de vermelho, enquanto explicava que os judeus haviam atravessado para o outro lado e que os egípcios se haviam afogado.»

Danto pega neste apólogo irónico e imagina o caso de diversas pinturas indiscerníveis nas quais encontramos uma única mancha

vermelha. A título de exemplo, uma delas tem o mesmo título da narrativa dinamarquesa, *Os Israelitas Atravessando o Mar Vermelho*, enquanto uma segunda é designada como *O Quadrado Vermelho*, e assim sucessivamente. Longe de ser um gracejo, este exemplo permite-nos perceber a forma como a representação funciona artisticamente, em particular nas artes visuais. O seu modo de funcionamento está indissolivelmente ligado ao conceito de *identificação artística* proposto pelo autor. Este acontece quando dizemos, no caso citado, que aquela mancha vermelha é, por exemplo, a *Praça Vermelha*.

«Há um *é* que figura de maneira proeminente em asserções acerca das obras de arte que não é o *é* da identidade, nem o *é* da predicação» (Danto 1964: 576). E com efeito, que sentido teria se disséssemos que aquela mancha vermelha é idêntica à Praça Vermelha? Ou então que afirmássemos que aquela pintura é a atribuição do vermelho a uma determinada Praça? «Não é o *é* da existência, nem o *é* da identificação, nem um *é* especial constituído com um fim filosófico em vista.» E com efeito, quando dizemos que aquela pintura representa a Praça Vermelha, não estamos a dizer que essa Praça é, no sentido de que existe, nem traduz o acto em que afirmamos que finalmente reconhecemos aquela Praça, ou ainda que surpreendemos no quadro um sentido do ser nunca até então surpreendido.

Todavia tem um uso comum e é rapidamente dominado pelas crianças. É o sentido de *é* de acordo com o qual uma criança a quem se mostra um círculo e um triângulo e se pergunta qual é ele e qual é a irmã aponta para o triângulo dizendo «Este sou eu»; ou, em resposta a uma pergunta minha, a pessoa que está ao meu lado aponta para o homem vestido de púrpura e diz «Aquele é Lear»; ou, numa galeria de arte, para elucidar quem me acompanha, eu aponto para uma mancha no quadro que temos à nossa frente e digo «Esta mancha branca é Ícaro. (1964:576)

Como assinala o próprio Danto este procedimento inerente à representação artística é similar a afirmações produzidas num contexto mítico. «Por exemplo, aquele é Quetzalcoatl; aquelas são as Colunas de Hércules.» (1964: 577) Sem o domínio da identificação artística dificilmente alguém conseguirá constituir determinada mancha vermelha *como sendo* uma obra de arte. A este procedimento de constituição

de um conjunto de impressões sensoriais no âmbito de um contexto de significação mais amplo podemos designar propriamente como *interpretação* de uma obra de arte. A interpretação genuína não é tanto surpreender dimensões psicológicas, sociais, estilísticas, entre outras, numa obra, mas traduz o acto de *constituição* da mesma como sendo realmente uma obra de arte. Não se confunde com a descoberta de um estilo, na medida em que este último não é mais do que o ponto de vista a partir do qual a obra foi equacionada. A interpretação, qualquer que seja o nível em que situemos o intérprete – por exemplo, seja como executante, seja como espectador – é esse acto inscrito na matriz da identificação artística em que conseguimos apreender algo como sendo uma representação. Deste modo se compreende que arte e representação andem de mãos dadas, sem que tal suponha qualquer compromisso com o ideal mimético.

O conceito de identificação artística proposto por Danto permite-nos esclarecer melhor a tensão entre verdade e mentira ou, se se preferir, entre realidade e aparência, inerente às obras artísticas, assim como as implicações psicológicas que lhe estão associadas. Num primeiro momento, a identificação artística parece ferir o princípio lógico da não-contradição. Algo *é* e *não é*; por exemplo, no quadro de Goya, *Saturno Devorando Um Filho* (1819-23), identifica-se um tema, mas simultaneamente diz-se que ele não acontece na realidade. Só que, como se sabe, o princípio lógico em causa apenas interdita situações contraditórias sob o mesmo tempo e relação. É precisamente a vertente da relação e do mesmo aspecto que varia, autorizando a sua formulação.

Para lá da questão lógica, existe uma dimensão psicológica que importa sublinhar. Segundo o psicólogo inglês D.W. Winnicott (1991), as crianças realizam o mesmo processo de identificação como forma de criar um espaço de segurança em relação ao mundo quotidiano. Os jogos infantis visam construir esse mesmo espaço, no qual a criança domina a tensão entre realidade e aparência. Em termos simples, trata-se de jogos de «faz de conta» ou de «como se». Segundo Winnicott, este «jogo do faz de conta» não é exclusivo do mundo infantil, mas está presente em todas as actividades da vida adulta que têm um especial significado pessoal. Winnicott refere as dimensões da arte, da religião, da mitologia, e de outras actividades, ditas mais prosaicas, como são as da moda e a mera colecção de selos (numa palavra, toda a actividade

simbólica do ser humano). Segundo Winnicott esta necessidade humana, seja ela da vida infantil ou adulta, deriva da necessidade de apaziguar a enorme tensão existente entre o mundo interior e a realidade do mundo exterior. Ao construir-se uma «área intermédia da experiência» que não é posta directamente em causa, é possível a cada um de nós, seja como criança, seja como adulto, «perder-se» no jogo ou na criação artística. Como sublinha Segal, na sua obra sobre o mito (2004: 139), do mesmo modo que a criança sabe que o seu *Teddy Bear* não é a sua mãe, mas age como se fosse, do mesmo modo o adulto sabe que o mito não é a realidade. A arte e a mitologia são, assim, instrumentos heurísticos de representação do mundo.

Existe, no entanto, um risco óbvio que consiste no esquecimento da diferença e que, em termos psicológicos, pode traduzir duas atitudes graves: a daquele que confunde o mito ou a arte com a realidade efectiva e a daquele que não é capaz de criar um «espaço intermédio» entre diferentes níveis da realidade. O primeiro caso traduz a atitude fundamentalista para quem o símbolo é a realidade pura e simples e que, como tal, interpreta as imagens simbólicas como sendo reais; o segundo caso é o daquele que julga como ilusórias e alienantes todas as construções do imaginário humano. Nalguns casos extremos, estas duas atitudes podem coincidir: como os símbolos são perspectivados como reais (1.ª atitude), tudo o que não se inscreva nesse registo é classificado como ilusório e irreal (2.ª atitude). Em termos colectivos, essa forma de psicose é classificada por Danto com uma expressão latina bem divertida, o «Testadura» (1964: 575), alguém que não tem imaginação suficiente para dominar o processo de identificação artística e, no limite, toda a actividade simbólica humana.

O conceito de identificação artística proposto por Danto tem implicações no modo como concebemos o processo de referência e, no limite, da própria realidade. O cerne do problema joga-se na noção de símbolo, entendido no sentido estrito de «símbolo representacional». É, assim, fácil de ver que a capacidade de representação em geral e da arte, em particular, tem aqui um dos seus momentos-chave. Podemos, assim, num primeiro momento fazer as seguintes distinções: no acto de representação existe um conjunto de elementos, como por exemplo sons, imagens, estados mentais, i.e., os símbolos representacionais, os quais têm propriedades transitivas ou intencionais e que, como tal,

se referem a um conjunto de «objectos». Associados a cada um destes símbolos encontramos um conjunto de propriedades semânticas. Por exemplo, o conjunto de sons que constituem a palavra «criança» representa um conjunto de objectos ou indivíduos, na medida em que somos capazes de detectar neles a presença de uma série de propriedades que associamos ao facto de se ser criança.

4

Segundo David Novitz (1992:105), para Danto a arte deve ser pensada nos seguintes termos: «Obras de arte, na visão de Danto, são representações que requerem interpretação. Diferem, contudo, das notícias de um jornal (que são também representações que requerem interpretação), na medida em que a obra de arte é, no essencial, auto-referencial (*self-referential*) no sentido em que expressa algo sobre o seu conteúdo.» Nesta caracterização do pensamento dantiano, o ponto mais interessante consiste no modo como o conceito de interpretação artística é pensado. Nem tudo o que é susceptível de ser interpretado deve ser entendido como arte, sob pena de um artigo jornalístico – na medida em que é susceptível de ser interpretado – passar a ser arte. Daí que Novitz acrescente que, para Danto, é necessário que o objecto artístico seja auto-referencial, i.e., que expresse ou represente a significação visada.

A nosso ver, esta advertência mostra a proximidade entre as visões da arte propostas por Danto e Goodman. Sem dúvida que existem diferenças óbvias. Para Danto, é evidente que a filosofia pode e deve definir a arte, enquanto para Goodman, nem mesmo os «sintomas do estético» podem ser atributos universais da experiência artística. Fiel ao seu nominalismo, Goodman (1978) recusa a forma tradicional de definição enquanto busca das condições necessárias e suficientes de um conceito, neste caso, o de arte. A ideia de uma essência da arte é recusada, na medida em que não tem sentido perguntar «o que é a arte?», mas antes «quando há arte?» (1978:67). O que a estética como disciplina filosófica deve fazer é destrinçar as diferentes funções dos objectos e verificar quando eles estão a funcionar como artísticos. Os sintomas do estético, como a exemplificação, a densidade sintáctica

e semântica, as referências múltiplas, entre outros, sugerem esse mesmo funcionamento, mas não nos garantem que assim seja o caso.

Contudo, apesar desta diferença crucial, é possível encontrar uma proximidade entre o pensamento de ambos os autores. Ela encontra-se na intuição de que o objecto artístico exemplifica as significações visadas. Embora Danto não utilize o termo «exemplificação», tão caro ao pensamento de Goodman, o modo como perspectiva a relação entre representação e expressão aponta na mesma direcção. O que é, afinal, a «incorporação sensível» de uma significação na visão de Danto? Trata-se da materialização de significações, bem distinta daquela que descortinamos na linguagem humana, seja ela natural ou lógica. Neste caso, dá-se, segundo as palavras de Danto, uma desmaterialização da significação. É evidente que a linguagem humana é composta de sons, vibrações materiais de ondas sonoras (linguagem oral) ou luminosas (linguagem escrita), mas as significações que lhe são atribuídas estão para lá dessa vertente material, visto que a sua natureza se processa como objectos mentais, senão mesmo estritamente ideais. Por sua vez, como assinalou Roman Jakobson (1960), quando a linguagem cuida da sua própria materialidade torna-se *poética*, i.e., artística. Ora, a arte para Danto constitui-se como a incorporação – materialização ou/e exemplificação – de significações.

Na sua última grande obra, *What Art Is* (2013: 47), Danto acrescenta uma nova caracterização à sua definição consagrada de arte. A arte não é só significação incarnada, mas é igualmente uma experiência onírica. Quem a contempla, seja ele o criador ou o intérprete, experiencia o objecto artístico como sendo um sonho. Mas diferentemente dos sonhos triviais da nossa vida, no caso da arte o sonho é *lúcido*. Esta nova propriedade não pode ser pensada como absoluta, sob pena de os sonhos lúcidos reais se tornarem eventos artísticos, o que é manifestamente absurdo. A dimensão onírica da arte deve ser articulada com a materialização sensível das significações. A vertente onírica permite a Danto repensar a relação entre realidade e aparência. Os objectos artísticos têm uma estranha forma de realidade, na medida em que a sua natureza não se confunde nem com os objectos sensíveis da nossa vivência, nem com os conceitos da nossa linguagem denotativa. Estão numa zona intermédia entre a realidade das coisas e o mundo inteligível, como sombras que em qualquer momento se podem desvanecer da

nossa atenção. A arte é, assim, o nó górdio da nossa relação com o real, algo de que a *Poética* de Aristóteles já suspeitava.

5

Como conclusão deste ensaio, importa precisar o conceito de arte que defendemos. Em termos conceptuais, podemos actualmente fazer as seguintes distinções relativamente ao tipo de objectos que surpreendemos no universo estético.

Em primeiro lugar, encontramos os «objectos estéticos naturais» que constituem frequentemente motivos de inspiração para a criação artística. Em si mesmos não são «arte», na medida em que não é possível apreender qualquer forma significativa, i.e., intencional. Como Kant sublinhava (KU §42), mesmo que esses objectos possuam a forma de uma finalidade, eles são observados como não a tendo, ou, dito de outro modo, no conhecido oxímoro kantiano, o seu juízo reflexivo é marcado pela «finalidade sem fim» (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*).

Em segundo lugar, descortinamos os «objectos artísticos estéticos», a saber, criações artísticas que visam satisfazer uma determinada *função estética* (beleza, sublimidade, inquietude, graciosidade, entre outras).

Em terceiro lugar, confrontamo-nos com os «objectos técnicos», i.e., objectos criados com a finalidade de satisfazer algum interesse pragmático. Estes objectos podem possuir propriedades estéticas adventícias, oriundas, por exemplo, do *design* artístico. Por sua vez, alguns destes objectos técnicos podem ser observados em si mesmos, sem que a preocupação pragmática seja a dominante. Não quer dizer que esta última não exista, mas não constitui o cerne da atenção artística. Muitos «objectos artísticos conceptuais» resultam precisamente da transformação de objectos técnicos em artísticos, muitas vezes com uma inspiração conceptual, na medida em que são pensados como a realização, por vezes mecânica, de uma Ideia artística, essa sim, relevante.

Finalmente, encontramos um certo tipo de «objectos artísticos conceptuais», cujo interesse fundamental consiste em expressar a própria Ideia de arte. Tanto a *Fonte*, de Duchamp, como *O Embaixador*, de Alÿs, se inscrevem neste último conjunto.

O interesse destas distinções analíticas é que nos permitem repensar a própria natureza da obra de arte. Podemos, assim, concluir que um número apreciável de artefactos é executado com o objectivo de potenciar as suas propriedades intrínsecas, tornando imediatamente «visíveis ou «audíveis» características que de certa forma valem por si próprias, sendo este tipo de suporte habitualmente classificado como um «genuíno trabalho artístico». Por exemplo, uma pintura ou uma sinfonia musical são o resultado dessa intenção. São claramente «objectos artísticos estéticos».

No entanto, desde os primórdios do século xx, mas sobretudo com o surgimento da arte conceptual, artefactos da vida quotidiana são apresentados como obras de arte. Não se trata, como é evidente, de objectos utilitários, embelezados, como vimos, pelo *design*, mas sim de objectos comuns, como vulgares cadeiras ou pás, que incorporam conceitos artísticos. Nestes casos, o que constitui *algo* como uma «verdadeira obra de arte» *deve ser uma decisão hermenêutica de interpretar esse tipo de artefacto como sendo arte*. Com esta tese, não defendemos que todos os artefactos são obras de arte. Em si mesmos, são meros artefactos e apenas no sentido técnico da palavra poderiam, por si, ser considerados «arte». No entanto, podem ser «arte genuína» se forem *interpretados* como a realização efectiva de determinada ideia artística.

No limite, podemos sustentar que não existem propriedades intrínsecas genuinamente artísticas, mas, como apontou Danto, elas são vistas como tal, o que permite que qualquer objecto humanamente manipulado se torne uma obra de arte efectiva (não-técnica). As obras de arte genuínas são muitas vezes o resultado de um certo tipo de interpretação que «suspende» o seu propósito e se concentra na própria experiência. Ora, isso é verdadeiro tanto nos «objectos artísticos estéticos» como nos «objectos artísticos conceptuais». Por exemplo, um certo conjunto de pontos só por interpretação se refere a Ícaro, como na pintura de Bruegel – no conhecido exemplo de Danto (1964: 576).

A tese que sustentamos parece semelhante à teoria institucional de Dickie, mas não é realmente por várias razões. No caso de Dickie trata-se de uma decisão institucional, o que supõe uma teoria da arte assente em propriedades totalmente extrínsecas ou, se preferirmos, classificativas. Na tese que defendemos, qualquer artefacto pode ser

elevado ao estatuto de obra de arte se abstrairmos, através da interpretação, as suas funções pragmáticas.

Não se trata de retornarmos à visão tradicional do desinteresse como traço capital da experiência estética. Como reconhece Stolnitz, o desinteresse da atenção pode ser o correlato de um *interesse* genuíno pela obra em si. Em vez de se entrar nesta dialéctica entre desinteresse e interesse, seria, a meu ver, mais sensato pensarmos no que G. E. Moore, nos *Principia Ethica* (§113), nos diz sobre a experiência estética, assim como sobre a criatividade artística. Segundo o filósofo inglês, algo pode ter um valor intrínseco, quaisquer que sejam os valores adventícios que possamos neles descobrir. Não existe contradição entre um mesmo objecto possuir um valor intrínseco e instrumental. A barra de chocolate que saboreio pode ter para mim um valor intrínseco de prazer, mas também deter um valor instrumental em relação ao meu corpo (por exemplo, a função orgânica do cacau). Sem dúvida, como assinala Nelson Goodman (1978: 69), eu posso pegar numa tela de Rembrandt e usá-la como um saco, sem dúvida tosco, mas como o autor reconhece, a pintura não deixou de existir naquela tela.

Essa atenção artística implica um gesto de apreciação e contemplação e, como tal, ela é, num sentido genérico, estética. Com este último adjectivo não queremos postular a necessidade de qualquer sentimento em particular, seja de beleza ou de estranheza. O que está aqui em causa, a nosso ver, é uma *atitude*, uma *interpretação*, e não tanto a presença deste ou daquele sentimento. Mas em vez de definir essa atitude como desinteressada, preferimos usar a terminologia de Moore e falar de valor intrínseco mesmo em relação a objectos que habitualmente são artefactos instrumentais. Qual a natureza dessa atenção? A título de exemplo, observamos as características sensoriais do artefacto, o grau de habilidade com que foi elaborado, o seu poder de nos afectar emotivamente e também o seu significado cultural, social e político. Não é uma pura contemplação perceptiva, mas antes um acto de interpretação de um artefacto.

Nem tudo pode ser uma «verdadeira obra de arte», pois existem objectos que escapam à manipulação humana. A Nebulosa Borboleta (NGC 6302) é extremamente bela e pode ser objecto de magníficas obras de arte, como fotografias artísticas, mas dificilmente, até prova em contrário, pode tornar-se num artefacto e, no limite, arte.

Existem, como é óbvio, entidades naturais que podem ser manipuladas, tornando-se, em certas condições, obras de arte. A título de exemplo, veja-se o caso paradigmático dos jardins.

Como conclusão, diremos que, para que algo se torne numa genuína obra de arte, tornam-se *necessárias* as seguintes condições, que, no seu conjunto, são *suficientes* para o seu reconhecimento, a saber: a) artefactos; b) que possuam por atenção interpretativa, muito mais do que por estipulação institucional, valor intrínseco. Esta é, segundo a nossa interpretação, a realidade das obras de arte.

Referências

- ADDISON, Joseph. *Essays*. Org. J. R. Green. Scotts Valley (Calif.): CreateSpace, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (org.) de A. M. Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BATTEAUX, Charles. *Les Beaux-arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.
- BAUMGARTEN, Alexander. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Hrsg. H. Paetzold. Hamburgo: Felix Meiner, 1983.
- BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1981.
- BELL, Clive. *Art*. Londres: Chatto & Windus, 1914.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte. Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Gulbenkian, 1999.
- CARROLL, Noël. (org.) *Theories of Art Today*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000.
- DANTO, Arthur. «The Artworld». *The Journal of Philosophy*. 61. 19, 1964, 571-584.
- DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts. Londres: Harvard University Press, 1981.
- DANTO, Arthur. *What Art Is*. NewHaven/Londres: Yale University Press, 2013.
- DICKIE, George. *The Art Circle. A Theory of Art*. Nova Iorque: Haven Publications, 1984.
- FREELAND, Cynthia. *But is it Art?* Oxford: Oxford University Press, 2001.

- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett Publishing, 1978.
- HEGEL. *Vorlesungen über Ästhetik*. Werke 13. Fankfurt aM: Suhrkamp, 1970.
- JAKOBSON, Roman. «Closing Statement: Linguistics and Poetics» in *Style in Language*. NYC: Wiley, 1960.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. Ottfried Höffe. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.
- KIERKEGAARD, Søren. *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte*. Trad. de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- LANGER, Susan. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. Londres e Henley: Routledge, 1953.
- MOORE, George Edward. *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1903.
- NOVITZ, David. *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1992.
- PLATÃO. *La République* (ed. bilingue). Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- ROSENBERG, Harold. *The Anxious Object. Art Today and its Audience*. NYC: Horizon, 1964.
- SANTOS, Lionel Ribeiro. «A Concepção Kantiana da Experiência Estética: Novidades, Tensões e Equilíbrios». *Trans/Form/Ação*, Marília, 33, 2, 35-76. 2010.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophischen Schriften*. I. Landshut: Philipp Krüll, 1809.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- SEGAL, Robert. *Myth*. Oxford: OUP, 2004.
- STOLNITZ, Jerome. *Aesthetics and philosophy of art criticism*. Boston, Houghton Mifflin, 1960.
- SHINER, Larry. *The Invention of Art*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2001.
- YOUNG, James O. «The Ancient and Modern System of the Arts». *The British Journal of Aesthetics* 55, 1, 2015. 1-17.
- WARBURTON, Nigel. *The Art Question*. Oxford/Nova Iorque: Routledge, 2003.
- WINNICOTT, Donald Woods. *Playing and Reality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991.