

Goodman contra Greenberg: exemplificação, referência e heteronomia na arte

SÍLVIA BENTO(*)

1. Goodman contra uma certa tradição estética

Uma das singularidades da filosofia da arte desenvolvida por Nelson Goodman consiste na recusa de uma posição-chave, de origem kantiana, que promovera a separação radical e irreduzível entre a estética e a epistemologia. Esta rejeição de tal tradição kantiana – uma tradição que, como sabemos, se apresenta profundamente influente no âmbito dos estudos da estética – traduz uma das traves-mestras do pensamento de Goodman, permitindo ao filósofo norte-americano a elaboração das afinidades e continuidades filosóficas entre a sua teoria estética e a sua teoria epistemológica, de cunho construtivista/simbolista. No cerne da filosofia da arte proposta por Goodman encontramos, pois, uma problematização acerca daquilo que é a estética e dos seus fundamentos teóricos – ou, por outras palavras, uma problematização acerca da possibilidade/impossibilidade de constituição da estética como uma esfera de pensamento autónomo e dotado de uma conceptualidade própria, distintiva, exclusiva e, em última instância, definidora. Esta problematização acerca daquilo que é a estética delinea-se segundo uma confrontação aberta com a mencionada tradição kantiana e com a sua apreciação da estética por contraste com a esfera da epistemologia: em boa verdade, poderíamos afirmar que, na filosofia da arte desenvolvida por Goodman, a visão sobre a estética se desenvolve à luz de uma

(*) Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

postura crítica dirigida contra as posições convencionais acerca do assunto. A rejeição das linhas fundamentais da linhagem estética kantiana – especialmente do seu modo característico de definir a estética à luz dos contrastes com a epistemologia – encontra-se no centro da filosofia da arte desenvolvida por Goodman (ou, se quisermos ser mais enfáticos, da filosofia desenvolvida por Goodman).

Há uma certa linha de pensamento – que aqui poderíamos descrever, de modo não especialmente controverso, como dominante ou hegemónica – que envolve a recepção da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, no âmbito dos estudos dedicados à estética: trata-se da postura interpretativa que procura sublinhar a posição kantiana tendente à postulação do carácter singular, autónomo, distintivo da estética face a outros modos de pensamento filosófico. O modo como Kant, na «Analítica do Belo», propõe definir o juízo estético – elemento inédito no pensar kantiano até então formulado – à luz da sua diferenciação face ao juízo lógico-científico, traduz-se como objecto de dedicada atenção por parte dos leitores da terceira *Crítica*, no âmbito dos estudos da estética. Refira-se um nome recente que nos servirá como exemplo: Christoph Menke anuncia-se como um desses intérpretes, possuidores de um olhar especialmente exacerbado em torno da sustentação da autonomia irreductível da estética; segundo Menke⁽¹⁾, a *Crítica da Faculdade do Juízo* propõe não meramente a afirmação da autonomia da estética, mas principalmente a afirmação do seu carácter soberano face à epistemologia. A *soberania da estética* é a expressão utilizada por Menke com o propósito de sublinhar a visão kantiana relativa à formulação do juízo estético e da sua possibilidade de cancelamento da actividade categorial do entendimento, a faculdade eminentemente epistemológica do sujeito transcendental. Sob o olhar de Menke, a apreciação das diferenciações estabelecidas pelo juízo estético face ao juízo epistemológico – inerentes ao facto de o primeiro se apresentar acompanhado por um sentimento estético, o elemento mais subjectivo do ânimo, que, por sua vez, se cumpre, a nível transcendental, segundo um livre jogo entre imaginação e entendimento na ausência da intervenção de uma categoria lógica – deve integrar a consideração imperiosa da possibilidade de anulação efectiva das funções cognitivas

(¹) (Menke 1988: 10).

do entendimento. O juízo estético, tal como definido por Kant, é, pois, um juízo *sem conceito* – leia-se: um juízo formulado na ausência de uma determinação lógico-categorial e de um propósito cognitivo-epistemológico face ao objecto; e tal posição-chave da «Analítica do Belo» anuncia-se como o aspecto que recebe as melhores atenções por parte de Menke. O cancelamento ou a anulação das funções cognitivas – categoriais – da faculdade epistemológica do entendimento encontra-se no centro da leitura da estética kantiana desenvolvida por Menke. Certos estudiosos da estética procuram sustentar, com uma certa veemência, uma interpretação de Kant segundo a qual há uma separação radical entre estética e epistemologia; e, em boa verdade, sob o olhar de Menke, importaria postular não somente a autonomia da estética, mas a sua primazia – ou *soberania* – sobre os demais modos do pensar filosófico.

Tais posições kantianas, assim interpretadas, constituem matéria de problematização, de modo mais ou menos aberto ou explícito, no âmbito da filosofia da arte desenvolvida por Goodman. Não obstante, a análise da rejeição da tradição kantiana empreendida por Goodman deve integrar mais do que a apreciação do filósofo norte-americano como um intérprete, ainda que refractário, da *Crítica da Faculdade do Juízo*: importa, pois, salientar que a crítica de Goodman dirigida contra a tradição estética kantiana se afigura elaborada e cumprida no interior da sua filosofia, designadamente no que concerne às linhas fundamentais do seu construtivismo simbólico – no âmbito do qual também se enquadram, como bem sabemos, as posições fundamentais da sua filosofia da arte. Neste sentido, poderíamos afirmar que a crítica da estética kantiana não se apresenta realizada por Goodman enquanto leitor ou comentador da *Crítica da Faculdade do Juízo*, mas por Goodman enquanto filósofo. É na filosofia de Goodman que tal crítica encontra a sua justeza e justificação, assim como o seu cumprimento pleno. E, neste aspecto, a crítica de Goodman ao legado kantiano é, no âmbito do pensamento estético do século xx, filosoficamente inexcédível.

Se a temática da separação entre estética e epistemologia constitui uma das traves-mestras da estética kantiana – possivelmente, uma das linhas de pensamento que determinaram, de modo decisivo, a envôlvia definidora desta disciplina filosófica –, no âmbito do pensamento de Goodman trata-se de pensar as afinidades e continuidades

filosóficas entre arte e ciência, segundo a elaboração de um *corpus* de pensamento que se anuncia sob o signo do construtivismo simbólico, integrando tanto uma estética quanto uma epistemologia. E, neste ponto, evoquemos as elucidações, sempre iluminadoras, de Carmo d'Orey, a mais eminente leitora do pensamento de Nelson Goodman em Portugal, a partir do seu livro *A Exemplificação na Arte. Um Estudo sobre Nelson Goodman* (1999):

O grande contributo de Goodman para esta questão consiste em ter construído uma epistemologia que implica uma afinidade e continuidade entre arte e ciência de maneira tal que, como forma de conhecimento, nenhuma pode ser privilegiada em relação à outra. Esta afinidade e continuidade decorrem, em particular, da sua convicção de que o saber é o resultado da construção e manipulação de sistemas de símbolos e processos de simbolização de uma grande diversidade, na ciência como na arte.⁽²⁾

No mesmo tom:

Conhecemos os lugares-comuns do anti-intelectualismo: estética e lógica são inimigas; emoção e racionalidade são incompatíveis; consequentemente, a arte e a ciência não têm nada a ver uma com a outra e é filosoficamente indispensável mantê-las separadas. Com a filosofia de Goodman, estas oposições são derrubadas. Ciência e arte invadem o mesmo território do saber, a filosofia deixa de policiar as fronteiras. Grande parte dos problemas estéticos são lógicos e áreas inexploradas da lógica, como as diferentes propriedades sintáticas e semânticas dos sistemas simbólicos, entram no domínio da estética.⁽³⁾

É justamente com Carmo d'Orey que aprendemos a importância da integração da filosofia da arte traçada por Goodman no âmbito do seu *corpus* filosófico – ou, se quisermos, a relevância da inseparabilidade entre estética e epistemologia no interior do pensamento do filósofo. Arte e ciência – estética e epistemologia – constituem dois

⁽²⁾ (Carmo d'Orey 1999: 661-662).

⁽³⁾ (Carmo d'Orey 1999: 723).

modos simbólicos de *fazer mundos*, dois modos simbólicos que nos permitem elaborar (ou, de modo mais rigoroso, *construir*) sistemas de relacionamento com/e conhecimento do mundo, os quais, em última instância, se determinam como «versões-de-mundos» (na ausência de concepções relativas à existência de uma suposta realidade em si, totalmente independente da tarefa de simbolização ou conceptualização humana). Arte e ciência – estética e epistemologia – são assim perspectivadas como sistemas simbólicos, aspirando a constituir-se como versões do mundo, configurando-se na sua função de dotar de forma e de sentido aquilo que designamos como, justamente, «mundo». A filosofia construtivista de Goodman – também apreciada no seu relativismo e pluralismo, tomados como filosoficamente salutares – é profundamente contrária à possibilidade de determinar hierarquias de importância ou correcção simbólicas entre as diferentes versões de mundos e o mundo enquanto tal (seja tal coisa o que for): com efeito, os sistemas simbólicos, tais como a arte e a ciência, são avaliados no seu modo de bom funcionamento à luz de elementos imanentes, internos, e não segundo uma lógica de correcção ou conformidade exteriormente determinada.

Na sua função de simbolização e de construção de versões-de-mundos, não há primazia da arte sobre a ciência nem da ciência sobre a arte: ambas constituem sistemas organizados de símbolos (esquemas) aplicáveis a um campo de referentes (campo de referência), possuindo valor sintáctico e semântico, e determinando-se no seu bom funcionamento à luz do interior do sistema em que se integram ou ao qual pertencem. Importaria, neste ponto, sublinhar a convergência filosófica que sustém a definição que Goodman desenvolve acerca da arte e da ciência: com efeito, ambas, enquanto sistemas de construção simbólica, são definidas segundo uma afinidade e uma continuidade filosófica – ou, por outras palavras: trata-se do mesmo enquadramento filosófico e conceptual que determina aquilo que Goodman define e perspectiva como sendo arte e como sendo ciência. E, no núcleo de tal enquadramento filosófico e conceptual, deparamo-nos com a noção de *mundo*, que aqui se determina como conceito que ilustra o campo de referência da ciência e, interessantemente, da arte. Tenhamos presente que a dimensão de referencialidade que envolve a arte – a arte enquanto sistema simbólico – determina a sua potencialidade

cognitiva, conferindo a cada obra de arte, símbolo estético, um valor de conhecimento em relação ao mundo, seu referente (atente-se que, na filosofia de Goodman, *conhecer* e *construir* o mundo, ou mundos, se apresentam como duas actividades humanas indissociáveis). É, pois, mediante a perspectivação da arte como sistema simbólico dotado de referencialidade que Goodman se permite rejeitar a tradicional posição estética, de linhagem kantiana, acerca da separação radical entre estética e epistemologia, ou arte e ciência, à luz da qual as primeiras se afirmariam como esferas isentas de qualquer determinação cognitiva acerca de outra entidade que não elas mesmas.

No seguimento de tais considerações, cumpre ainda sublinhar que, no âmbito do pensamento de Goodman, não se trata de propor uma definição de filosofia da arte que se afiguraria como mero decalcamento de uma teoria epistemológica – não é esse o tom de Goodman; trata-se, sim, de compreender o modo como, a partir da elaboração de uma filosofia construtivista e simbólica, se cumpre a possibilidade de desenvolver uma avaliação convergente das tarefas da arte e da ciência, colocando sob um prisma crítico as dicotomias tradicionais que envolvem a história da estética filosófica desde o século XVIII. A este propósito, seria pertinente ler, uma vez mais, Carmo d’Orey, debruçando-se sobre a obra de Goodman *Ways of Worldmaking* (1978):

Assegurar a referencialidade de todas as o.a. [obras de arte] é apenas uma condição necessária para podermos manter que o valor da arte consiste no seu poder cognitivo. Há um (...) tipo de objecções, mais gerais e mais difusas, que têm essencialmente a ver com a relutância em considerar que o objectivo principal da arte é a cognição e, como consequência, em colocar a arte no mesmo plano da ciência. Ora é exactamente esta aproximação entre arte e ciência, permitida e justificada pela teoria de Goodman, que constitui um dos principais méritos desta teoria e que é lapidariamente formulada em WW [*Ways of Worldmaking*]: «[...] a principal tese deste livro é a de que as artes devem ser tomadas, não menos seriamente do que as ciências, como modos de descoberta, criação e ampliação do conhecimento, no sentido amplo de avanço da compreensão e, por conseguinte, a filosofia da arte deve ser concebida como uma arte integral da metafísica e da epistemologia».⁽⁴⁾

⁽⁴⁾ (Carmo d’Orey 1999: 641).

2. A função simbólica da arte

Arte e mundo – eis o par de conceitos, ou a relação simbólica, que importa considerar atentamente. A aliança indissociável entre arte e mundo constitui-se, pois, como a marca definidora da estética desenvolvida por Goodman, promovendo a perspectivação das posições do filósofo norte-americano como exemplares de uma teoria que se alicerça sobre a consideração da arte enquanto sistema simbólico que integra um campo de referência. Com efeito, segundo Goodman, a arte refere-se ao mundo – este é, pois, o seu referente.

Tal postura de Goodman deverá merecer a nossa melhor atenção: no centro de tais posições formuladas pelo filósofo acerca da arte como processo de simbolização do mundo, encontramos a rejeição de uma concepção estética especialmente influente na filosofia da arte e na história da arte do século xx – trata-se da tese da autonomia e da auto-referencialidade da arte. É justamente o pendor construtivista-simbólico da filosofia de Goodman que dita a sua recusa de tal primado estético acerca da arte enquanto esfera própria, fechada na sua identidade e na sua autonomia constitutivas, e determinada por leis internas nos seus processos de elaboração e no seu desenvolvimento histórico. O eixo da autonomia da arte anuncia-se como o principal alvo de problematização crítica e de rejeição filosófica por parte de Goodman; neste sentido, poder-se-ia afirmar que a estética de Goodman promove a possibilidade de pensar a arte à luz da sua heteronomia inerente, segundo a perspectivação da sua relação simbólica com o mundo, o seu correlato. De acordo com a estética de Goodman, não se trata de afirmar a autonomia da arte, mas sim de sustentar filosoficamente a sua heteronomia, decorrente, bem entendido, do seu carácter eminentemente simbólico.

Neste ponto do seu pensamento, Goodman apresenta-se em discordância profunda com alguns dos mais ilustres teóricos (filósofos ou não filósofos) da arte do século xx. Interessantemente, a filosofia da arte de Goodman, sustentando a existência de um carácter heterónimo da arte, apresenta-se como uma visão (à primeira vista) contracorrente perante as manifestações artísticas mais representativas (ou, pelo menos, mais afamadas) e mais teorizadas do século xx, assim como perante as principais correntes da filosofia da arte, da história da arte e da

crítica da arte que as acompanham. Diríamos: é como se Goodman desenvolvesse toda uma filosofia da arte que se assumisse contrária ao movimento convencionalmente teorizado como característico da arte do século xx (pelo menos da sua primeira metade): referimo-nos, pois, aos primados da anulação da figuração e da introdução da abstracção nas artes visuais, e do correlativo método de descoberta e de exploração dos elementos próprios (as propriedades intrínsecas) de cada arte, sob um propósito de determinação-de-si na sua identidade constitutiva.

A influente corrente formalista em teoria da arte é, pois, uma das posições estéticas que se apresentam como alvo do olhar crítico de Goodman, particularmente no âmbito da obra *Ways of Worldmaking* – saliente-se, a este respeito, a reconstituição que Carmo d'Orey desenvolve no seu mencionado livro (designadamente no capítulo IV da Segunda Parte)⁽⁵⁾ da discussão que Goodman empreende com o pensamento estético dos formalistas Roger Fry e Clive Bell, que tomara, por sua vez, como objecto dilecto a pintura de Cézanne. Contra o formalismo estético, Goodman sustenta a tese da existência de um carácter heterónimo da arte: na sua qualidade de sistema de construção simbólica do mundo, a arte determina-se invariavelmente na sua relação com o outro de si; a exterioridade da arte constitui-se como um elemento que deverá tomar lugar na sua definição, promovendo a impossibilidade de erigir a esfera dos objectos artísticos num domínio plena e totalmente autónomo e auto-referido. A apreciação de propriedades exclusivamente intrínsecas da arte – eis o gesto formalista que conduzirá à proclamação de um carácter supostamente não-representacional (porventura *puro*?) da arte – apresenta-se recusada pela filosofia da arte de Goodman, que elabora, por sua vez, a temática estética da *exemplificação* (um conceito filosófico elaborado por Goodman, num primeiro momento, em *Languages of Art*, de 1968), enquanto modo próprio de simbolização da arte – temática à qual voltaremos, de modo mais demorado, neste ensaio.

Também o sentido de progressão histórica que preside ao pensamento do formalismo estético é rejeitado por Goodman: segundo tal perspectivação da arte, esta seria dotada de um movimento de evolução histórica – linearmente progressista, justamente – que potenciaría a

(5) (Carmo d'Orey 1999: 226-256).

descoberta, a realização e o cumprimento da sua definição ou da sua essência próprias, eliminando todo o elemento exterior e heterónimo (numa palavra: todo o elemento não artisticamente puro, toda a propriedade não exclusiva da arte). Acrescentaríamos: como se a arte integrasse um desenvolvimento histórico determinado por um *telos*, um propósito ou uma finalidade que ditariam a lógica do seu movimento ao longo do tempo – este *telos* da arte consistiria, pois, na realização do imperativo da anulação de toda a sua heteronomia. A este respeito, cremos que seria pertinente reconstituir as posições de um dos mais influentes críticos de arte norte-americanos de meados do século xx, Clement Greenberg, o principal teorizador de tal sentido de progressão histórica da pintura modernista, preconizando a possibilidade de emergência de uma arte elaborada na sua *pureza formal* (com efeito, Carmo d'Orey não dedica mais do que três páginas do seu mencionado livro a contrapor Goodman e Greenberg⁽⁶⁾, pelo que proporemos, ao longo deste nosso ensaio, delinear tal contenda, sustentando as possíveis respostas do filósofo ao crítico da arte).

No ensaio intitulado *Modernist Painting*⁽⁷⁾, de 1960, Clement Greenberg delinea uma perspetivação respeitante ao *modernismo* [*modernism*] enquanto movimento civilizacional, cultural e artístico que integra como eixo definidor o gesto crítico – ou autocrítico. Eis a expressão de Greenberg: «a autocrítica do modernismo» [*the self-criticism of Modernism*]⁽⁸⁾. Tal movimento iniciara-se, elucida Greenberg, no domínio do pensamento filosófico, designadamente no contexto do pensamento kantiano, prolongando-se, nomeadamente a partir do século xix, para outras esferas de actividade cultural, tais como a arte. A este respeito, haveria que perspetivar Kant como «o primeiro modernista verdadeiro» [*the first real modernist (sic)*]⁽⁹⁾. As afirmações de Greenberg assinalam um certo sentido de convergência – não plenamente fundamentado ou sustentado, mas apresentado como incontestável – entre a modernidade filosófica e o modernismo artístico, ambos concebidos pelo crítico de arte sob o

⁽⁶⁾ (Carmo d'Orey 1999: 824–827).

⁽⁷⁾ (Greenberg 1993: 85–93).

⁽⁸⁾ (Greenberg 1993: 85).

⁽⁹⁾ (Greenberg *ibid.*).

amplo conceito de *modernismo*. O primado da modernidade filosófica e do modernismo artístico consiste, pois, na intensificação do gesto crítico, ou autocrítico.

Identifico o modernismo com a intensificação, quase o exacerbamento, da tendência autocrítica que se iniciara com o filósofo Kant. Pois tendo sido ele o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, eu considero Kant o primeiro modernista verdadeiro. A essência do modernismo sustenta-se, tal como eu a concebo, no uso de métodos próprios de crítica de uma disciplina sobre si mesma, não orientado segundo a sua própria subversão, mas tendo em conta o seu firme estabelecimento na sua área de competência.⁽¹⁰⁾

A pintura apresenta-se, no contexto do pensamento de Greenberg, como o domínio exemplar de tal propósito autocrítico desenvolvido no âmbito do modernismo artístico. Segundo o crítico norte-americano, cada arte – a pintura, o primeiro dos exemplos tratados – empreendera, no momento histórico-artístico designado modernismo, uma «tarefa de autocrítica» [*task of self-criticism*]⁽¹¹⁾, cujo escopo residira na identificação e delimitação da sua essência própria e, por conseguinte, na consecutiva eliminação da heteronomia: os postulados da autonomia e da auto-referencialidade apresentam-se, assim, proclamados. A tarefa autocrítica de cada arte concertara, por conseguinte, uma finalidade de determinação da sua irredutibilidade constitutiva, a qual deveria ser concebida como potencialidade de realização da definição própria de tal arte; a tarefa autocrítica desenvolvida por cada arte determinara-se, portanto, como o modo de alcance e consumação da sua «pureza» [*purity*] e da sua «independência» [*independence*] – expressões sinónimas, importará assinalar, da noção-maior do modernismo artístico: «autonomia» [*autonomy*].

Cada arte [...] teve de realizar esta demonstração por si própria. O que tinha de ser exibido não consistia apenas naquilo que era único e irredutível na arte em geral, mas também aquilo que era único e irredutível

⁽¹⁰⁾ (Greenberg *ibid.*).

⁽¹¹⁾ (Greenberg 1993: 86).

em cada arte particular. [...] Por conseguinte, cada arte torna-se «pura» e, na sua «pureza», encontra a garantia dos seus padrões de qualidade, bem como os da sua independência. «Pureza» significa autodefinição.⁽¹²⁾

De acordo com o pensamento de Greenberg, cada objecto artístico determinado deverá desenvolver um movimento autocrítico relativo à essência constitutiva da arte a que aspira integrar-se ou com a qual pretende identificar-se. A ênfase do pensamento de Greenberg recai sobre considerações respeitantes à dimensão de concretude sensível do objecto artístico particular – ou, segundo a expressão do crítico de arte, o *medium*: «[p]rontamente emergira a concepção de que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo aquilo que era único na natureza do seu *medium*»⁽¹³⁾.

As limitações que constituem o *medium* da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – foram tratadas pelos antigos mestres como factores negativos que deveriam ser reconhecidos somente de modo implícito ou indirecto. Sob o modernismo, tais limitações passaram a ser perspectivadas como factores positivos, e foram abertamente reconhecidas. As obras de Manet tornaram-se as primeiras obras modernistas em virtude da franqueza com que declaram a superfície plana como o meio no qual foram pintadas. [...] Sublinho que a inelutável planura da superfície constituiu o aspecto mais fundamental no que respeita ao processo pelo qual a arte pictórica se critica e se define a si mesma no contexto do modernismo. Pois a superfície plana, enquanto tal, era a determinação única e exclusiva da arte pictórica. A forma fechada da imagem era uma condição limitadora, ou uma norma, partilhada com a arte do teatro; a cor era uma norma e um meio partilhado, não apenas com o teatro, mas também com a escultura. Na medida em que somente a superfície plana se apresentara como a condição da pintura que não era partilhada com nenhuma outra arte, a pintura modernista orientara-se, a si mesma, segundo a superfície plana, como o não fizera com nenhum outro elemento.⁽¹⁴⁾

⁽¹²⁾ (Greenberg *ibid.*).

⁽¹³⁾ (Greenberg *ibid.*).

⁽¹⁴⁾ (Greenberg *ibid.*).

A concepção respeitante à superfície plana como *medium* e elemento definidor e essencial da pintura apresenta-se como uma sustentação central no âmbito da teoria da arte segundo Greenberg. Com efeito, num dos seus primeiros escritos publicados, *Towards a Newer Laocoon*⁽¹⁵⁾, de 1940, Greenberg delineia uma perspectivação concernente à tarefa a desenvolver por parte de cada arte no que respeita à circunscrição prática – isto é, inserta no próprio processo artístico – dos seus elementos essencialmente definidores: a noção de superfície plana assume-se conceptualmente enunciada como a determinação identitária da pintura enquanto arte definida na sua autonomia constitutiva. O processo de determinação do elemento próprio e exclusivo – enunciado por Greenberg segundo o termo *medium* – apresenta-se, pois, como um movimento análogo ao movimento de produção-de-si de cada obra de arte particular: o processo artístico assume-se compreendido como uma tarefa de autoquestionamento e autodescoberta das dimensões constitutivas de cada arte, realizada, por sua vez, no âmbito do objecto artístico particular. A concentração da pintura no cumprimento da exploração do seu *medium* constitui-se como possibilidade de delineamento de uma definição ou identidade próprias.

Importará ter presente que, no contexto do referido ensaio de Greenberg, *Towards a Newer Laocoon* – um escrito que convoca o texto de Lessing *Laokoon oder über die Grenzen der Malhery und Poesie*, de 1766 –, o crítico de arte traça um delineamento teórico dos modos de ruptura da pintura modernista relativamente aos princípios artísticos da denominada arte dominante, a saber, a literatura; neste sentido, de acordo com Greenberg, a pintura modernista desempenhara uma função autocrítica de definição-de-si e de saber-de-si na sua essência própria, a qual fora subvertida, distorcida ou, inclusivamente, suprimida, no decurso da imposição da superioridade da literatura e dos seus postulados. A dissolução de uma tal «confusão das artes» [*confusion of the arts*]⁽¹⁶⁾ – segundo o propósito orientador consistente na determinação da pureza de cada uma delas na sua essência constitutiva – cumpre-se, pois, na efectivação da possibilidade de exploração artística do *medium*

⁽¹⁵⁾ (Greenberg 1986: 23-38).

⁽¹⁶⁾ (Greenberg 1986: 23).

próprio. A acusação de «purismo» [*purism*] não se afigura, de todo, mal acolhida por Greenberg: a consideração respeitante à possibilidade de elevação da pintura à sua «pureza» [*purity*] – ou, recorrendo a outra expressão, «autonomia» [*autonomy*] –, é o eixo teórico que sustenta as posições do crítico de arte. De facto, de acordo com a argumentação de Greenberg, importará compreender a reivindicação da possibilidade de autonomia da pintura enquanto arte pura e literalmente visual ou óptica relativamente ao primado dos modos de significação da literatura, concebida, por seu turno, como a arte historicamente dominante (pelo menos, sustenta Greenberg, desde o século XVII) e, como tal, convencionalmente proclamada como modelo de emulação por parte das outras artes. A inversão de uma tal condição de subordinação da pintura relativamente à primazia da literatura apresentara-se concretizada, assegura Greenberg, com a emergência do modernismo artístico, designadamente com o gesto *vanguardista* (Greenberg recorre continuamente a tal adjectivo) de concessão da atenção ao processo artístico, o qual enfatizara, no âmbito da pintura, não a temática ou o assunto [*subject matter*], mas o *medium*, ou, no mesmo sentido, a *forma* [*form*].

Tal significara uma nova e mais profunda ênfase na forma, o que envolvera a asserção das artes como vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autónomas, respeitadas pelos seus próprios objectivos, e não meramente como receptáculos comunicacionais. Tal constituíra o sinal de uma revolta contra o domínio da literatura, a arte mais opressivamente temática.⁽¹⁷⁾

No contexto da emergência do modernismo e das vanguardas artísticas – momento artístico que Greenberg identifica com o período histórico de finais do século XIX, designadamente com o surgimento do Impressionismo na pintura –, a música havia alcançado um estatuto predominante no âmbito do novo *paragone* entre as artes. A música, progressivamente avaliada na sua ausência de princípios miméticos ou imitativos e perspectivada como arte absoluta, abstracta – a arte da *pura forma* –, tornara-se o novo modelo de emulação, nomeadamente

⁽¹⁷⁾ (Greenberg 1986: 28).

no âmbito das artes plásticas⁽¹⁸⁾. O método do processo artístico musical – a concentração na pura forma ou, no dizer de Greenberg, no seu *medium* – determinara-se, pois, como modelo do processo artístico num momento da história da arte em que, dir-se-ia, o mote

(18) A propósito do lugar privilegiado da música no âmbito das vanguardas modernistas, cumpriria ter presente o escrito de Wassily Kandinsky intitulado *Du spirituel dans l'art*, escrito em 1910 e publicado no ano seguinte. Assim escreve Kandinsky a respeito da música e da «viragem espiritual das artes» (recorre-se à tradução portuguesa de Maria Helena de Freitas): «Lentamente, as várias artes tornam-se capazes de transmitir o que lhes é próprio, e através dos meios que cada uma delas exclusivamente possui. Apesar, ou graças a esta diversificação, nunca as artes estiveram tão próximas umas das outras, como nestes últimos tempos, no momento decisivo da Viragem Espiritual. Vemos despontar a tendência para o «não realismo», a tendência para o abstracto, para a essência interior. Conscientemente ou não, os artistas obedeceram ao «conhece-te a ti mesmo» de Sócrates. Conscientemente ou não, dirigem-se cada vez mais para esta essência que lhes irá desencadear a criação; eles investigam-na, pesam-lhe os imponderáveis elementos. Isto tem como consequência natural o confronto entre os vários elementos das diversas artes. As aproximações à música são, segundo esta perspectiva, as mais férteis de ensinamentos. Desde há séculos que a música é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista. Com raras excepções, este utiliza os seus meios, não para representar fenómenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem-sucedida, não pode ser um fim em si mesma. E ele inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música, o consegue. Compreende-se, assim, que o artista se volte para ela e que se esforce por descobrir e aplicar processos similares. Daí, a existência em pintura da actual procura de ritmo, da construção abstracta, matemática, e também do valor que hoje em dia se atribui à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor. [...] Emancipada da natureza como é, a música, para se exprimir, não tem necessidade de lhe tomar as formas da sua linguagem. A pintura, pelo contrário, na hora actual, ainda se encontra dependente desse processo. A sua função é ainda analisar os seus meios e formas, aprender a conhecê-los, como a música, por seu lado, fez desde há muito, e esforçar-se por utilizá-los com objectivos exclusivamente picturais, integrando-os nas suas criações. Qualquer arte que se aprofunde é obrigada a marcar os limites com as outras manifestações artísticas; mas a comparação e a identidade das suas tendências profundas aproximam-nas de novo. Assim constatamos que cada arte possui as suas próprias forças, que não se podem substituir pelas de outra.» (Kandinsky 2006: 49-51).

renascentista de precedência ovidiana *ars est artem celare*⁽¹⁹⁾ fora superado pela máxima modernista contrária *ars est artem demonstrare*. O *medium* da arte – dimensão sobre a qual se possibilita e configura a produção-de-si do objecto artístico – assume-se como determinação definidora e essencial da arte nas suas autonomia, auto-referencialidade e autarcia constitutivas. O ideal de pureza radical da arte apresenta-se, neste sentido, efectivado, realizado.

Orientando-se a si próprias, seja de modo consciente ou inconsciente, segundo uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda alcançaram nos últimos cinquenta anos uma pureza e uma radical delimitação dos seus campos de actividade sem exemplo prévio na história da cultura. As artes repousam agora seguras, cada uma delas no âmbito dos seus «legítimos» limites, e o livre comércio fora substituído pela autonomia. A pureza na arte consiste na aceitação, voluntária aceitação, das limitações do *medium* de cada arte específica. [...] É em virtude do seu próprio *medium* que cada arte é única e estritamente própria. A fim de restaurar a identidade de cada arte, a opacidade do seu *medium* deverá ser enfatizada.⁽²⁰⁾

O imperativo vanguardista concretizado no âmbito da pintura modernista consistira, tal como Greenberg sustenta e proclama, no procedimento artístico de concentração no/exploração do *medium* próprio. Tal como afirma o crítico de arte, a história da pintura

(19) A expressão latina *ars est artem celare* traduz o imperativo artístico de eliminação de todo o vestígio de artefacto humanamente produzido da obra de arte – a arte «esconde» os meios técnicos (a sua artificialidade) que, não obstante, possibilitam a sua realização enquanto arte. Afirmar-se-ia: a obra de arte deverá apresentar-se como que «sem arte», como se a sua artificialidade não se constituísse como uma inexorabilidade. Convencionalmente atribui-se a origem da máxima *ars est artem celare* a Ovídio em *Ars Amatoria*, 2.313: *si latet ars, prodest* (na tradução portuguesa de Carlos Ascenso André: «é útil a arte se for camuflada»). Cf. Ovídio. *Arte de Amar*. Trad. introd. e notas Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2006, 2.313) e em *Metamorphōseōn librī*, 10.252, no contexto do episódio de Pigmalião: *ars adeo latet arte sua* (na tradução portuguesa de Paulo Farmhouse Alberto: «A tal ponto a arte não se vê na arte!») Cf. Ovídio. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007, 10.252).

(20) (Greenberg 1986: 32).

vanguardista poderá ser perspectivada como um movimento de crescente dedicação artística ao seu *medium* específico, e, correlativamente, às suas propriedades e qualidades. Cumprindo a sua tarefa autocrítica de consagração ao seu *medium*, a pintura libertara-se, assim a avalia Greenberg, dos princípios e postulados próprios de outras artes, designadamente da literatura e dos seus modos de significação discursiva, e igualmente da escultura e da sua noção de espaço tridimensional. A pintura tornara-se, pois, plenamente visual, óptica, absolutamente bidimensional, *rasa* [*shallow*] – identificando-se completamente com o seu *medium*, a superfície plana.

A pintura abandona o *chiaroscuro* e as técnicas de sombreamento. As pinceladas são definidas em virtude de si mesmas. [...] As cores primárias, as cores «instintivas», simples, substituem os tons e as tonalidades. A linha, um dos elementos mais abstractos da pintura – pois não poderá ser encontrada na natureza enquanto definição do contorno – regressa à pintura a óleo como a terceira cor entre duas áreas coloridas. Sob a influência da forma quadrada da tela, as formas tendem a tornar-se geométricas – simplificando-se, pois a simplificação é também parte da instintiva acomodação ao *medium*. Mas, o mais importante, a imagem plana apresenta-se cada vez mais rasa, achatando e pressionando os seus fictícios planos de profundidade, até que estes se tornem um único, sobre o plano real e material que é a superfície da tela.⁽²¹⁾

Cumpriria assinalar o teor apologético das posições de Greenberg relativamente à pintura abstracta, designadamente à pintura do denominado expressionismo abstracto norte-americano: a tal propósito, tenha-se presente o ensaio *American-Type Painting*, de 1955, no qual Greenberg toma por objecto de análise as obras de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Barnett Newman e Clyfford Still. As sustentações teóricas do crítico de arte norte-americano apresentam-se formuladas segundo uma perspectivação histórica linear e progressista da arte – profundamente modernista, asseverar-se-ia –, no âmbito da qual se integra a possibilidade de proclamação de esgotamento ou caducidade das formas artísticas anteriores e a

⁽²¹⁾ (Greenberg 1986: 34-35).

consequente avaliação da necessidade do surgimento de novas formas artísticas. A emergência da nova forma artística apresenta-se constituída, segundo uma orientação linearmente histórica, como o movimento e a culminação necessários da arte do passado.

3. A exemplificação como modo de simbolização da pintura abstracta

Procurando ensaiar as objecções de Goodman dirigidas contra as posições do formalismo estético – de que Clement Greenberg, teorizando sobre a pintura abstracta norte-americana, se apresenta como um dos principais arautos no contexto de meados do século xx –, importaria tomar em devida consideração a temática da *exemplificação* enquanto aspecto central da filosofia da arte desenvolvida por Goodman. No âmbito do pensamento construtivista-simbólico de Goodman, o modo eminente de simbolização da arte ocorre como exemplificação: eis-nos perante a finura e a subtileza da filosofia da arte de Goodman, que, não descurando a apreciação dos movimentos artísticos mais convencionalmente tomados como impactantes do século xx, propusera pensá-los segundo a possibilidade de um alargamento do seu conceito filosófico de simbolização.

A aliança indissociável entre arte e mundo afigura-se, neste sentido, dotada de uma sofisticação filosófica assinalável: segundo o filósofo norte-americano, o modo distintivo de simbolização da arte consiste na exemplificação – não na denotação enquanto referência simples, directa e literal a um objecto, mas na exibição de algo (o elemento a referir) que o próprio objecto artístico possui como propriedade sua. Trata-se, pois, de um modo de simbolização eminentemente *estético*, segundo o qual o elemento a referir se configura, ele mesmo, como elemento sensível do objecto (que aqui é, igualmente, símbolo – *símbolo estético*, justamente). Referir algo *mostrando-o* na qualidade de propriedade sua – assim consiste a exemplificação na arte – traduz a possibilidade de um modo de fazer artístico que se caracteriza pela elaboração estética desse mesmo elemento a referir, inscrevendo-o na tessitura sensível do objecto artístico. Por conseguinte, de acordo com Goodman, a obra de arte constitui-se como símbolo exemplificativo na medida em que

se determina, ela mesma, como uma realidade sensível, esteticamente elaborada na sua qualidade de objecto produzido – ou, por outras palavras, o processo artístico integra, realizando, todas as possibilidades da sua função simbólica. Não existe, pois, contradição no modo como Goodman perspectiva a obra de arte enquanto entidade possuidora de propriedades intrínsecas à sua determinação sensível e enquanto entidade simbólica que integra uma referencialidade face ao mundo.

No seguimento de tais posições, Goodman sublinha o carácter de exemplificação simbólica da pintura tomada como mais representativa do primado da abstracção e da anulação da figuração: o elemento plenamente pictórico de tal pintura não traduz, sob o olhar de Goodman, qualquer sentido de exclusividade prerrogativa da arte, pois tais objectos artísticos mantêm o seu sentido de referência simbólica a – enquanto *amostras de* – linhas, cores e formas geométricas, emoções e sentimentos, sentido de absoluto ou de espiritualidade (elementos que não encontramos apenas no âmbito da experiência perceptiva potenciada pelo contacto com objectos artísticos). Em boa verdade, segundo a filosofia da arte de Goodman, não existe tal coisa como o elemento puramente pictórico da pintura, assim como não existem quaisquer determinações que possam ser erigidas em elementos próprios, exclusivos e, nesse sentido, definidores da arte enquanto esfera autónoma e auto-referida – pois tais propriedades constituem, elas mesmas, elementos de referencialidade exemplificativa em relação ao mundo.

Perante as objecções que invocariam o primado de anulação da figuração da pintura – pretendendo, assim, sustentar que a arte abdicara de todo e qualquer propósito de representação ou de referencialidade face ao mundo –, Goodman delinea a sua mais sofisticada teoria da simbolização, a designada exemplificação, perspectivada como o modo de referência distintivo da arte em relação ao mundo. A subtileza de tal posição de Goodman encontra-se na sua potencialidade de manter em relação ao objecto artístico um olhar que o assume igualmente como um objecto estético, sensível, dotado de uma textura imanente de elementos pictóricos e como um objecto simbólico, susceptível de se constituir como elemento de referência relativamente ao mundo. Neste sentido, importaria afirmar que a posição construtivista-simbólica da filosofia da arte de Goodman não conduz o filósofo à desconsideração do objecto artístico enquanto realidade estética e sensível – o olhar

filosófico de Goodman nunca tende, com efeito, para uma *des-estetização* da arte; pelo contrário: a filosofia da arte de Goodman permite dotar o elemento pictórico (no caso exemplar da pintura) de uma significação filosófica notável.

Interessantemente, a temática da exemplificação em arte, tal como formulada por Goodman, apresenta-se como um dos modos de filosofar sobre pintura abstracta mais eminentes – malgrado as objecções que, evocando tais manifestações artísticas, procuram rejeitar a visão simbólica que subjaz à estética do filósofo norte-americano. Com efeito, segundo o pensamento de Goodman, as pinturas abstractas são símbolos estéticos pictóricos, elaborados sob um eixo de referencialidade exemplificativa. A ausência de figuração da pintura abstracta anuncia-se, sob o olhar de Goodman, como potencialidade de abertura da arte ao cumprimento da sua função simbólica exemplificativa – como se a renúncia à figuração se determinasse, de certo modo, como renúncia à denotação directa e linear e, do mesmo modo, como configuração da possibilidade de cumprimento da exemplificação enquanto modo propriamente estético de referencialidade face ao mundo. A evocação da pintura abstracta, longe de constituir o elemento de refutação das teses centrais de Goodman, apresenta-se ao filósofo como o mais ilustre modo de realização da função de referencialidade exemplificativa da arte. Asseveraríamos: no âmbito do pensamento de Goodman, a pintura abstracta assume-se como a mais simbolicamente exemplificativa das artes. Esta intuição fora, pois, avançada e teorizada por Carmo d'Orey:

Como é que se determina que a obra não tem um ponto de partida na figuração? O que significa dizer que a obra não tem qualquer relação com o que lhe é exterior? Ou que não tem qualquer semelhança? Ou que não evoca nada? Ao contrário, a caracterização a partir da teoria de Goodman assenta em noções definidas ou claramente delimitadas: *símbolo estético pictórico, sistemas representacionais e exemplificativos, denotação e exemplificação*. [...] Aceitando, com Goodman, que a denotação é o âmago da representação comum, a exemplificação é a razão de ser da arte abstracta. Esta parece feita de propósito para ilustrar de forma absoluta a função exemplificativa da arte.⁽²²⁾

⁽²²⁾ (Carmo d'Orey 1999: 801).

A este respeito, Carmo d'Orey demora-se sobre a pintura de Mondrian (designadamente *Pintura 2 (Composição com Vermelho, Amarelo e Azul)*) – convencionalmente tomada como manifestação artística representativa da anulação da figuração – enquanto ilustração da posição de Goodman acerca de uma aliança perfeita entre pintura abstracta e exemplificação simbólica: a tessitura sensível (as propriedades pictóricas, os segmentos de rectas horizontais e verticais, as cores primárias vermelho, azul e amarelo, as formas geométricas rectangulares) da pintura de Mondrian não se reduzem a uma literalidade visual auto-referida, podendo, com efeito, a partir da sua própria concretude estética, «ser projectada, literal ou metafóricamente, para uma visão do mundo»⁽²³⁾, permitindo-nos «organizar a nossa experiência quer do mundo exterior, quer do mundo interior»⁽²⁴⁾. Segundo Carmo d'Orey, a pintura de Mondrian – que se atém aos elementos essenciais da experiência perceptiva humana – apresenta-se rica de implicações metafóricas nos âmbitos da religião, por exemplo. A sua contenção ou austeridade, termos utilizados por Carmo d'Orey, poderá traduzir – tal como o próprio Mondrian o procurara expressar por palavras suas – uma *manifestação do imutável e do espiritual*, uma *união do espiritual com o universal*, uma *aspiração ao absoluto e à eternidade* (expressões de Mondrian citadas por Carmo d'Orey). Tal como escreve lapidariamente Carmo d'Orey, mediante a experiência estética da pintura de Mondrian «há um acréscimo de consciência e, conseqüentemente, um acréscimo cognitivo»⁽²⁵⁾, os quais, em última instância, possibilitam a configuração da arte como um domínio que não repousa exclusivamente em si mesmo ou sobre si mesmo. O alcance da experiência perceptiva da pintura de Mondrian traduz-se na possibilidade de ocorrência de uma experiência acerca do mundo – ou, pelo menos, de elementos ou determinações que não podem ser reduzidas ao âmbito estrito daquilo que é a arte (de acordo com uma linguagem formalista *a la* Greenberg).

O modo como a pintura de Mondrian se apresenta perspectivada por Carmo d'Orey permite-nos recordar, com desejável pertinência, as posições desenvolvidas sobre a pintura de Barnett Newman por

⁽²³⁾ (Carmo d'Orey 1999: 813).

⁽²⁴⁾ (Carmo d'Orey 1999: 813).

⁽²⁵⁾ (Carmo d'Orey 1999: 814).

Jean-François Lyotard, um dos pensadores mais atentos à arte do pintor norte-americano. Segundo o filósofo francês, a pintura de Newman – na sua radical eliminação da figuração e na sua nudez plástica e poética – assume-se pensada sob temáticas como *presença* [*presence*], *instante* [*instant*], *anunciação* [*annunciation*], *epifania* [*épiphany*]⁽²⁶⁾. Lyotard sublinha as palavras de Newman acerca da importância da permanência da questão do assunto ou do conteúdo na pintura abstracta: sem tal elemento indispensável, toda a pintura tornar-se-ia meramente ornamental, objecto decorativo; neste sentido, tal como elucida Lyotard, o assunto ou o conteúdo da pintura de Newman não poderá ser outro que não a criação artística ela mesma, símbolo da Criação enquanto tal, como a relata o Livro do Génesis. Conhecemos o interesse de Newman pela leitura e pelo estudo da Torá e do Talmude – mas, tal como ressalva Lyotard, não se trata de pensar a pintura de Newman como meio de ilustração de um conteúdo, mas de atentar sobre a sua textura sensível como potencialidade de abertura a experiências que não terminam no âmbito puramente perceptivo ou visual (ou, se quisermos, no âmbito estritamente artístico). Tais considerações em torno da pintura de Newman propostas por Lyotard permitem-nos perspectivar outro olhar sobre a arte do pintor nova-iorquino que nos conduz a outra direcção estética que não aquela avançada pelas teses principais de Greenberg acerca da autonomia ou auto-referencialidade plenas.

4. Considerações finais: a distinção entre filosofia da arte e teoria/crítica da arte

Voltando a Goodman. Uma das marcas das posições estéticas de Goodman que deverá merecer uma atenção mais profunda consiste na distinção entre a filosofia da arte e a crítica de arte: importa, pois, compreender o modo como o olhar de Goodman dirigido aos objectos artísticos, tomados como símbolos estéticos, permite um alargamento da visão que o filósofo possui em relação à filosofia, justamente. Trata-se, com efeito, da possibilidade de, através do pensar sobre arte,

⁽²⁶⁾ Cf. (Lyotard 1988: 89-94).

a filosofia se pensar a si mesma – referimo-nos à contribuição que a arte apresenta para a filosofia, designadamente ao modo como a exemplificação artística se afigura como potencialidade de alargamento da apreciação filosófica dos modos de construção simbólica, para lá da denotação.

Em boa verdade, as posições de Goodman sobre arte apresentam-se desenvolvidas no interior de um pensamento filosófico que se alarga, ele mesmo, mediante o olhar atento dedicado à arte. Não se trata da aplicação de uma teoria filosófica à arte, mas sim da possibilidade de compreender a arte na sua potencialidade de se constituir como ocasião para um aprofundamento da filosofia. A envolvimento lógica e epistemológica da arte não lhe é atribuída como sendo decorrente de uma teoria ou de uma tese maiores – é a própria arte que se afigura como possibilidade de conduzir a um alargamento da lógica e da epistemologia. A função simbólica da exemplificação dá o tom de tal contribuição da arte para o pensamento filosófico. Neste sentido, as objecções de Goodman aos teóricos e críticos de arte não traduzem uma posição avulsa ou um olhar diletante – trata-se, sim, de posições traçadas no interior de uma filosofia que se desenvolve a si mesma em incessante contacto com os objectos artísticos.

Referências

- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis: Bobbs-Merrill, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Brighton: Harvester Press, 1978.
- GREENBERG, Clement. «Modernist Painting», in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. John O'Brian (org.). Chicago/Londres: The University Press of Chicago, 1993. 85-93.
- GREENBERG, Clement. «Towards a Newer Laocoon», in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944*. John O'Brian (org.). Chicago/Londres: The University Press of Chicago, 1986. 23-38.

- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Traduzido por Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- MENKE, Christoph. *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- OVÍDIO. *Arte de Amar*. Traduzido por Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Traduzido por Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

