GT 37: Estética y filosofía del arte

Estética Naturalizada: A Natureza da Experiência Estética

Juliano Santos do Carmo

Universidade Federal de Pelotas

juliano.ufpel@gmail.com

Introdução

Alguns filósofos antigos retrataram a experiência estética como uma espécie de contemplação passiva ou mesmo como uma espécie de *apreensão* direta ou imediata, entendendo a arte algumas vezes como *simulacro*, uma cópia degenerada do «mundo de ideias» (Platão), e outras vezes como *mimese*, uma imitação da natureza (Aristóteles). Contemporaneamente, alguns filósofos ainda procuram encontrar uma representação de mundo imaculada (geralmente através de «análises purificadoras»), onde a arte seja completamente dispensada de todos os seus afazeres, sejam estes de ordem política, ou mesmo de pura fruição. Tais modelos, contudo, parecem indicar um caminho oposto em relação àquele trilhado pela arte contemporânea. Neste sentido, o caráter «limitador» dos modelos metafísicos de estética parece contribuir para o estabelecimento de abismos intransponíveis entre estética, arte e linguagem.

Teóricos e artistas da arte moderna, inspirados na estética de Hegel (cujo trabalho pioneiro de Marcel Duchamp é certamente um dos maiores exemplos), procuraram reinscrever a fruição estética através do deslocamento do eixo de investigação centrado na «arte do olho» para um modelo de estética que privilegia a «experiência mental». A arte não é mais apenas uma questão de «sensação», mas, sobretudo, uma questão de «cognição». O modelo da contemplação passiva é rapidamente substituído por um modelo onde a experiência estética é ativa, inquieta e questionadora. Apesar da amplitude e variedade característica das discussões contemporâneas sobre estética, nem sempre é óbvia a necessidade de separar radicalmente os domínios da estética e da arte.

O objetivo geral deste trabalho é ressaltar alguns aspectos importantes de um modelo filosófico de estética que surgiu em meados da década de 1970 e que tem sido desenvolvido como uma espécie de antídoto para as tendências fortemente

reducionistas de naturalização da experiência estética. Trata-se, mais especificamente, da abordagem de Nelson Goodman em «Linguagens da Arte» (1976). Além de fornecer subsídios para repensar a relação desgastada entre estética e arte, a posição de Goodman também tem o potencial de lançar luz sobre problemas metodológicos fundamentais da historiografia e crítica de arte. Antes, contudo, de explicitar o potencial da posição de Goodman, convém explicar o que entendo por «estética naturalizada» e os motivos pelos quais acredito que a posição de Goodman pode ser considerada como um modelo não-reducionista.

1. A Naturalização da Estética

A naturalização da estética é uma parte importante da ampla agenda de discussões contemporâneas sobre a «naturalização do conhecimento». A ciência tem possibilitado a observação de fenômenos cognitivos através das interfaces de visualização computadorizadas (como, por exemplo, o córtex, os processos celulares, etc.) e isso tem contribuído de forma decisiva para o rearranjo de diversos campos de investigação, cujo objetivo central é encontrar uma propriedade fisiológica (natural) para alguns fenômenos do conhecimento humano. Essa tendência pode ser percebida na crescente interação de filósofos, artistas e teóricos da arte com neurocientistas, basta observar o surgimento das recentes subáreas de investigação: a Neurofilosofia e a Neuroarte.

A principal característica da posição filosófica amplamente conhecida como «Naturalismo» é justamente a tentativa de fundamentar a epistemologia, a moral, a linguagem e a estética em propriedades naturais (submetidas ou sujeitas às leis do mundo natural). Neste sentido, o naturalismo é uma espécie de reação contrária aos modelos filosóficos que pressupõem a existência de qualquer propriedade que não esteja sujeita aos processos e eventos do mundo natural. Qualquer intervenção ou reafirmação de elementos «sobrenaturais» (vale dizer: «propriedades fundacionais auto-evidentes», «propriedades necessárias que existem por si mesmas», etc.) é completamente ilusória e desnecessária.

O termo «naturalismo», contudo, possui um uso bastante elástico. Por um lado, muitas posições teóricas distintas são frequentemente denominadas «naturalistas». Por outro lado, é possível classificar as posições naturalistas em dois grandes grupos: os naturalistas reducionistas e o naturalistas pragmáticos. Os primeiros procuram explicar certos fenômenos em termos de propriedades fisiológicas (físicas ou biológicas); o demais procuram explicar os mesmos fenômenos em termos de certas regularidades práticas (padrões convencionais de atividade). O que nos autoriza a classificar ambos os grupos como «naturalistas» é o abandono de pressupostos substancializados ou «sobrenaturais» que permeavam as discussões filosóficas clássicas.

Neste sentido, as «bio-estéticas» são versões robustas daquilo que chamei de «naturalismo reducionista», pois procuram investigar a experiência estética através de mecanismos causais biológicos. A elasticidade do termo «naturalismo» nos permite incluir aqui teóricos de orientações bastante díspares como, por exemplo, Gilles Deleuze (modelo rizomático), Semir Seki (as bases biológicas do prazer estético visual), Ernest Gombrich (padrões comportamentais de base biológica), Ruth Millikan (a teoria das funções-próprias e a seleção de mecanismos na evolução biológica).

A estética naturalizada de viés pragmático, por outro lado, procura mostrar que a experiência estética é profundamente dependente de nossos hábitos linguísticos. Neste sentido, as posições de Arthur Danto e de Nelson Goodman seriam tipos de «naturalismo pragmático» (não-reducionistas), pois ao mesmo tempo que evitam as explicações «sobrenaturais» da experiência estética (recusando as ideias substancializadas de «beleza», «sublime», «gosto», etc.) eles defendem que propriedades semânticas e pragmáticas são suficientes para explicá-la (um tipo de gramaticalização da experiência). A posição de Wittgenstein sobre a determinação do significado pelo «uso» é um tipo de naturalismo pragmático neste mesmo sentido, pois assume o pressuposto de que nenhum elemento a *priori* é necessário para a explicação das práticas linguísticas.

É claro que os aspectos problemáticos dos projetos de naturalização são muito amplos para serem abordados aqui, todavia, é importante perceber que esta tendência praticamente irreversível e dominante na esfera contemporânea traz consigo uma série de novos e antigos problemas, sobretudo no que diz respeito aos âmbitos metodológicos da historiografia e crítica de arte. Se a experiência estética é o fruto de processos causais biológicos (disposições), então qual é o papel da historiografia da arte? Não seria o papel do crítico particularmente impotente para «guiar» nossos mecanismos cerebrais no sentido de garantir determinado prazer estético?

2. A Alternativa de Goodman aos Modelos Reducionistas de Estética

Em *Linguagens da Arte* (1976), Nelson Goodman defendeu um modelo «construtivista» que é suficientemente capaz de se estabelecer como alternativa aos modelos reducionistas de estética. A estratégia de Goodman foi retomada três anos depois em *Fato, Ficção e Previsão* (1979), onde instancia um aspecto central da investigação científica, a saber: a impotência do método indutivo para gerar verdades imutáveis. O «novo enigma da indução» (que retomou e atualizou a posição de David Hume) denunciou a completa inexistência de verdades absolutas e ideias inatas. As coisas, os fatos, as relações de causalidade e as próprias regularidades observadas na natureza, são construções humanas.

O construtivismo de Goodman também é um tipo de nominalismo[1], pois defende que não existem entidades abstratas por si mesmas («belo», «beleza», etc.). A universalidade é propriamente uma ilusão, ela é o fruto da observação de certas regularidades passadas, e ela não é, portanto, confirmada pela experiência e nem possui qualquer relação de necessidade lógica. A multiplicidade de posições (o particularismo) parece ser a única possibilidade real. Há diversos teóricos e artistas que assumem posições semelhantes. Segundo Cauquelin, uma das ideias centrais de Marcel Duchamp era de que «a arte é um sistema de signos, e a realidade desvelada por meio deles é *construída* pela linguagem, seu motor determinante»[2].

Apesar de não possuir vínculos diretos com os movimentos de vanguarda da arte russa do início do século XX, com Malevich e Rodchenko, o construtivismo de Goodman compartilha alguns pressupostos básicos, em especial a negação completa de uma espécie de «arte pura» nascida de um ato de pura criação humana. Vale lembrar que o construtivismo na arte russa, com o uso de cores puras e a simplificação das formas, contribuiu de modo decisivo para um modo de produção de objetos em série e para a reprodução industrial. Ao mesmo tempo os artistas passaram a utilizar a ideia de objeto para reportar-se ao modo de produção industrial, negando assim a ideia de «atelier» que estava intimamente associada ao modelo de «belas artes».

Ao constatar que a inspeção sensorial de quaisquer grupos de objetos não fornece qualquer critério objetivo para classificá-los como pertencentes a uma mesma classe, Goodman ressaltou a importância de nossos sistemas simbólicos. O único modo de distinguir suficientemente as características que contam daquelas que não contam na hora de classificar objetos em uma mesma categoria é lançando mão de um sistema conceitual (um sistema de referência). O papel do artista é organizar e classificar objetos através de regras convencionais instituídas e proliferadas para contar como uma classificação. Para acentuar as semelhanças entre Goodman e Danto, note que se um objeto é classificado como «cadeira», por exemplo, e ele não coincide com as regras gerais de classificação de cadeiras, em geral classificamos o objeto com outra etiqueta. Se uma regra gera conclusões que não estamos dispostos a aceitar, em geral alteramos a regra.

O artista constrói modelos de realidade, e os modelos são viáveis ou não unicamente em função daquilo para o que eles foram projetados. O critério de correção para cada modelo de realidade é interno ao próprio sistema simbólico ao qual ele pertence, é por isso que o critério de correção (ou adequação) depende das convenções adotadas para o próprio modelo. Neste sentido, as artes desenvolvem modelos de realidade cuja correção depende unicamente de um conjunto de convenções proliferadas pela própria tradição

---

1 Ver: Cauquelin, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

2 *Idem*, p. 90.

artística. Não é difícil perceber que estes insights já estavam presentes em boa parte das principais teorias da arte do século XX.

Os movimentos tomaram a experiência estética como uma espécie de construção humana que é permeada de convenções. Para alguns movimentos, a construção da arte se dá pelo processo de politização da arte (a vanguarda russa, por exemplo), para outros a construção se dá de modo mais especializado, como uma espécie de expansão de nosso conhecimento a respeito do mundo. Segundo Marcel Duchamp, por exemplo, a arte não é uma mera questão de «conteúdos» (formais ou significativos), mas, antes, é uma questão de «continente». O conteúdo intencional do artista deve ser publicamente acessível, a intenção não pode ser um processo mental interno, pois do contrário ela seria radicalmente privada.

É preciso conceber o conteúdo intencional de uma obra de arte como necessariamente desvinculada de processos internos. Os primeiros *ready-mades* de Duchamp, como em *Rodas de Bicicleta* (1913) e a *Fonte* (1917), já apontavam para esta direção. Apenas os signos, ou ainda o sistema de indicadores, delimitam os locais. Ao expor objetos «prontos», já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de «fonte», Duchamp revela que apenas o local da exposição torna tais objetos «obras de arte».

Em outras palavras, a arte é definida única e exclusivamente pelo sistema simbólico ao qual ela está inserida, e é isso que Joseph Kosuth[3] parece ter em mente quando afirma que a arte é análoga a uma «proposição analítica», pois o critério de correção (verificação) se dá unicamente dentro do contexto da própria arte. A história da arte possibilita a construção de novas proposições, mas é impossível construir novas proposições de modo completamente isolado (de modo alheio ao sistema conceitual ou de referência). Kosuth afasta-se do modelo de Goodman, contudo, quando pensa que a obra de arte não «diz» nada a respeito do mundo.

3. O Papel Cognitivo da Arte

Segundo Goodman, a arte é uma atividade positiva, pois ao construir (ao invés de meramente desconstruir) modelos de realidade, ela expande nosso conhecimento sobre o mundo. É claro que a dicotomia analítico-sintético, frequentemente referida por Kosuth, é também completamente abandonada aqui, pois tanto o juízo analítico quanto o juízo sintético representam processos puramente conceituais. A arte, assim como a linguagem, possui sua própria «gramática» (este é um dos princípios básicos também da relativamente recente *Computer Art*).

Compreender uma obra de arte não consiste em apreciá-la passivamente, assim como não consiste em derivar experiências estéticas ou mesmo descobrir sua beleza.

---

[3] Kosuth, J. *A arte depois da filosofia*. In: Escritos de Artistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Compreender uma obra de arte é interpretá-la corretamente, do mesmo modo como se interpreta um mapa, um sinal luminoso ou uma radiografia (símbolos convencionais). Os símbolos possuem referência na medida em que pertencem a um sistema simbólico que possui sua própria «gramática» (suas regras). Segundo Kosuth, as cores e formas constituem a «linguagem» da arte (o meio público de transmissão de conteúdos), mas elas não constituem o conteúdo significativo da arte. É preciso, diz ele, lançar mão de um «conceito».

O que a estética naturalizada (de viés pragmático) de Goodman torna evidente é justamente a multiplicidade de maneiras de organização da realidade artística. Não há um único modo (mágico) de conceber a arte, não há um modo objetivo de categorizar as obras de arte senão enquanto «modelos de realidade convencionais». Neste sentido, Giulio Argan[4] estava absolutamente certo ao pensar que o artista tem o dever de demonstrar o modo como ele chegou a seus resultados. O artista deve oferecer o «mapa» de sua descoberta, mesmo que (contra Argan) não seja possível fazer «história da arte» unicamente através daquilo que poderíamos chamar de «história das imagens», já que as imagens sem os conceitos são absolutamente vazias. Todavia, os processos formais são repletos de conteúdo (significado) e eles são determinados pelo conjunto das atividades culturais convencionais.

4. Conclusão: A Arte Como Atividade convencional

As imagens artísticas são tão convencionais quanto nossas proposições linguísticas. Uma imagem retrata um estado de coisas do mesmo modo que uma proposição na linguagem. Em ambos os casos as referências se dão por convenções. É possível perceber agora que uma das principais questões metodológicas na historiografia da arte é justamente a habilidade de decifrar o que está na pintura de acordo com um conjunto de regras que faz parte do sistema de convenções referente ao quadro. Neste caso, as experiências de Pollock acabam por evidenciar que o mero objeto (a pintura) não nos dá qualquer «chave de leitura». Não é possível decifrar pela mera imagem as implicações socioculturais das pinturas de Pollock. Decorre daí o erro de considerar a obra de Pollock como um divisor de águas na história da arte, pois o que ele de fato faz é apresentar seu modelo de realidade, assim como o fizeram outros artistas bastante diferentes como Van Gogh ou Mondrian.

Outras questões metodológicas específicas parecem brotar deste modelo, em especial a questão de que a arte não é uma cópia da realidade, pois o artista não está e nem poderia estar isento das categorias convencionais de representação. O que o artista faz quando pinta um quadro não é a cópia de uma realidade, mas, antes, é a construção de um novo modelo de realidade. Isso nos permite dizer que a arte não imita a realidade,

[4] Argan, G. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

mas, pelo contrário, a arte constrói modelos de realidade (novos ou «usados»[5]). A estética não tem (como queriam Marcel Duchamp e Andy Warhol[6]) nada a ver com o «gosto», o «belo» e o «único», mas, antes, seu papel é mostrar o modo como a arte constrói modelos de realidade e se torna uma atividade cognitiva.

Segundo Ernest Gombrich, «o olhar sempre chega atrasado ao trabalho», pois está sempre obcecado com seu próprio passado e com as velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro. O «olhar» não é um instrumento isolado e independente, mas, antes, o olhar é um «membro diligente de um organismo complexo e caprichoso». O «olhar» é regulado pela necessidade e preconceito. O «olhar» seleciona, rejeita, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói novos modelos de realidade. Nada é efetivamente visto à olho nu. É por isso que Goodman afirma: «os mitos do olhar inocente e do dado absoluto são cúmplices perversos». Tais mitos surgem da ideia de que o conhecimento é o fruto de uma espécie de processamento de um material bruto que é recebido pelos sentidos, e, também, pela ideia de que este material pode ser descoberto quer através de ritos de purificação, quer através da análise metódica.

Segundo Gombrich[7], a forma como um artista vê um objeto e o representa na pintura depende e varia de acordo com sua própria experiência, prática, interesses e atitudes. Note que assim como a luz vermelha significa «pare» no semáforo, diferentes estímulos dão origem a diferentes experiências visuais em circunstâncias diferentes. As imagens são vistas geralmente como enquadradas em um contexto, onde uma pessoa pode andar à sua volta e mover seus olhos. Pintar uma imagem que fornecerá (sob tais condições) os mesmos raios de luz que emanam do objeto (visto sob quaisquer condições) seria inútil mesmo que fosse possível.

A representação ou descrição é apropriada, eficaz, iluminadora, sutil e intrigante, na medida em que o artista apreende relações novas e significantes e, assim, concebe meios para torná-las manifestas. É neste sentido que a natureza é um produto da arte e do discurso. É preciso, pois, ler a pintura tão bem quanto se lê um poema. A experiência estética é dinâmica, pois envolve a discriminação delicada e o discernimento das relações sutis, a identificação de sistemas de símbolos e de caracteres nestes sistemas e o que tais caracteres denotam ou exemplificam. A atitude estética é, portanto, agitada, inquisitiva, experimentadora.

A noção de «re-made»[8] de Andy Warhol e a noção de «ready-made» de Marcel Duchamp são complementares e compatíveis com o modelo de Goodman, pois

---

5 Trata-se, obviamente, da noção duchampeana de «ready-mades».

6 Cauquelin, Anne. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 120.

7 Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

8 Ver: Cauquelin, Anne. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

enquanto o ready-made procurava subverter o uso instituído (a convenção), o re-made procurava esgotar a convenção na sua proliferação, na sua multiplicidade de utilizações (na sua banalização). O princípio motor de ambas as noções é certamente o mesmo: o uso de convenções. A estética naturalizada de viés pragmático de Nelson Goodman parece reestabelecer a conexão desgastada entre «arte» e «estética», pois não há aparentemente um abismo intransponível entre ambas as esferas. A arte constrói modelos de realidade e a estética explica «como» a arte é suficientemente capaz de realizar esta tarefa.

Referências bibliográficas

Argan, G. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Baker, G. P. and Hacker, P. M. S. *Essays on the Philosophical Investigations.* Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

Cabanne, P. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Cauquelin, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Couchot, E. *La Nature de l'art : Ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*. Paris: Hermann, 2012.

Danto, A. *Après la fin de l'art*. Paris: Seuil, 1996.

_____. *La tranfiguration du banal*. Paris: Seuil, 1989.

_____. *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*. Chicago: Carus, 2006.

Duchamp, M. *Duchamp du Signe, reed*. Paris: Flammarion, 1991.

Gasser, G. *How Successful is Naturalism?* Heusenstamm: Ontos Verlag, 2007.

Gombrich, E. H. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Gombrich, E.H. *The sense of order: a study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon, 1984

Goodman, N. *Linguagens da Arte*. Lisboa: Gradiva, 2006.

Greemberg, C. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 2002.

Hacker, P.M.S. *Insight and Illusion: Themes in the Philosophy of Wittgenstein*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

Kenny, A. *Wittgenstein*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Kosuth, J. A Arte Depois da Filosofia. In. *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Judd, D. Objetos Específicos. In. *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Lewis, D. *Convention: a Philosophical Study*. Oxford: Blackwell, 2002.

_____. *Scorekeeping in a Language Game*. Journal of Philosophical Logic, 1979.

Lewitt, S. Parágrafos Sobre Arte Conceitual. In. *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

Mcginn, C. *Wittgenstein on Meaning: An Interpretation and Evaluation*. Aristotelian Society Series, Oxford: Blackwell, 1984.

Medina, J. *Wittgenstein's Social Naturalism*. In: The Third Wittgenstein. Burlington: Ashgate, 2004.

Millikan, R. *Language a Biological Model*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. *White Queen Psychology and Other Essays for Alice*. Cambridge: MIT Press, 1995.

Onians, John. Neuroarthistory: from Aristotele and Pliny to Baxandall and Zeki. London: Yale, 2007.

Santaella, L. *Cultura das Mídias*. São Paulo: Razão Social, 1992.

Zeki, Semir. *A vision of the brain*. London: Blackwell, 1993.

Strawson, P. *Ceticismo e Naturalismo*: Algumas Variedades. São Leopoldo: Unisinos, 2008

Stroud, B. *Philosophers: Past and Present*. New York: Oxford University Press, 2011.

Wittgenstein, *On Certainty*. Oxford: Basil Blackwell, 1972.

_____. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 2009.

Wright, C. *Rule-Following, Meaning and Constructivism*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.