

si em primeira pessoa, ainda que minimal, já que é preciso saber se o conteúdo representado é mesmo representado por si próprio ou não (em primeira pessoa). As teorias que defendem uma consciência de si minimal apontam para o facto de que, apesar de o conteúdo representacional não ter uma inteligibilidade própria, se a ele se agregar uma referência a si em primeira pessoa (conceitual), então será possível escapar à circularidade estéril das teorias que defendem um carácter de anonimidade nessa mesma referência a si.

Finalmente, em «The Paradoxes of Subjectivity and the Projective Structure of Consciousness», Kenneth Williford, David Rudrauf e Gregory Landini, põem em destaque, como «paradoxos da subjetividade» (e, enquanto tal, difíceis de modelar), o carácter enganador (ou ubíquo) do sujeito consciente (para quem um «mundo» sempre «a-parece»), e a questão da ipseidade que essa aparição supõe implicar, dado que o que (a) *parece* ser surge sempre com a característica de (a) *parecer* ser para alguém. O recurso a modelos matemáticos que evidenciem a complexidade (não subscrita meramente a um mundo tridimensional) das descrições fenomenológicas sobre o modo como a subjetividade se configura (ou projeta) na estrutura da consciência, foi a forma encontrada de reconstituir relações conceituais problemáticas, tais como as de sujeito/objeto, observador/observado, relações estas que transparecem, paradoxalmente, uma dualidade no interior da unidade. De maneira a legitimar o surgimento de um modelo matemático que resolva algumas das dificuldades acima aventadas, os autores começam por fazer uma descrição fenomenológica das estruturas da subjetividade, tendo em conta referências não só canónicas, mas igualmente intuições próprias. Concluem que a subjetividade da consciência é para ser entendida como um todo, sem faceta pessoal na doação que se faz a si própria, constantemente automanifestando-se, e tendo por isso uma estrutura reflexiva. A profundidade do pólo-sujeito é, deste modo, imensa, já que a consciência se dá a si mesma não à maneira dos objetos físicos, mas numa espécie de ubiquidade funcional que se projeta num espaço fenomenal, e que se encontra em todo e em nenhum lugar. Os autores dão-nos a seguir o modelo de uma «Geometria da Consciência» que giza a estrutura topológica referente à projeção do espaço fenomenal. O facto de o espaço da consciência ser «perspetival» torna dinâmica a própria conceção de ponto de vista, pelo que o pólo-sujeito aparece sempre «em negativo» nesse mesmo espaço, constituindo ainda assim uma forma especial de referência.

Clara Morando e Manuela Teles

Nick ZANGWILL, *Aesthetic Creation*, Oxford University Press, Oxford, 2007 (hb) 2012 (pb), 200 pp., ISBN 978-0-19-964530-5.

Esta obra, originalmente publicada em 2007 e reimpressa em 2012, é uma tentativa de reanimar a discussão clássica acerca da natureza da arte, pondo em causa a ideia mais ou menos generalizada de que uma teoria estética tradicional da arte (o tipo de teoria que procura explicar o que é a arte em termos de um dos subconceitos do estético, como o de propriedades estéticas ou de experiência estética) se tornou algo obsoleto, excessivamente restritivo ou conservador, e que foi definitivamente refutado, se não por o anti-essencialismo de Weitz se mostrar verdadeiro para lá de qualquer dúvida, pelo menos em virtude de uma teoria relacional do tipo defendido por Danto ou Dickie (teorias que apelam a fatores sociais, institucionais ou

históricos para explicar o que é a arte) constituir supostamente a melhor resposta, ou o único género de resposta possível, o único com alguma hipótese de progresso ou triunfo, ao ceticismo weitziano. A este quadro há que juntar o apelo exercido pelas críticas sociológicas do estético, de inspiração marxista, feminista ou pós-modernista, que procuram eliminar explicativamente o estético, como ilusão, epifenómeno ideológico ou falsa consciência (podemos encontrar um exemplo de tal crítica, entre outros explicitamente referidos nesta obra, em Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Wiley-Blackwell, 1991). Contra estas, Zangwill argumenta que embora os fatores sociológicos permitam explicar *alguns* aspetos das obras de arte, não podem explicar *todos*; em particular, sem o estético, grande parte do nosso comportamento perante a arte, o próprio facto de haver arte sequer, torna-se irracional. É porque os seres humanos valorizam esteticamente e têm preferências estéticas que faz sentido, por exemplo, procurar exprimir artisticamente outros valores, como os ideológicos ou religiosos.

Ao longo de sete capítulos – 1- *Groundrules in the Philosophy of Art*; 2- *Art as Aesthetic Creation*; 3- *Are There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art?*; 4- *Art Essence, Identity and Survival*; 5- *Aesthetic Functionalism*; 6- *Art and Audience*; 7- *Against the Sociology of Art* – Zangwill expõe e defende a sua própria teoria metafísica da arte, a que chama “Teoria da Criação Estética” ou “Teoria Criativa da Arte” (doravante TCA). A tese central, como o nome deixa adivinhar, é a de que a arte é o que resulta de um tipo de ação criativa, a criação estética. Mas o que é isso ao certo? Eis como o próprio Zangwill formula mais explicitamente a sua tese central:

Algo é uma obra de arte porque, e somente porque, alguém teve o *insight* de que certas propriedades estéticas dependeriam de certas propriedades não estéticas; e devido a isto, esse mesmo algo foi intencionalmente dotado com algumas dessas propriedades estéticas em virtude das propriedades não estéticas, tal como previsto no *insight*. (p. 36, tradução minha)

O primeiro aspeto a notar acerca desta tese é o de que, ao contrário do que fazem outros proponentes de teorias estéticas, como Clive Bell, não apela a propriedades perceptivas que as obras de arte tenham em comum – as propriedades a que apela são tão relacionais como as propriedades invocadas pelos defensores de teorias institucionais ou históricas: o facto de as propriedades que o objeto exhibe, e com as quais foi intencionalmente dotado, remontarem causalmente a um *insight* de um agente (humano ou outro cognitivamente apto) acerca da dependência entre certas propriedades estéticas e certas propriedades não estéticas (há que chamar a atenção para o facto de que ter este género de *insight* é compatível com não ter um conceito explícito do “estético”). Esta tese coloca as obras de arte na classe das entidades funcionais, a classe a que pertencem os órgãos biológicos e os artefactos:

Um dado objeto é um certo género de objeto funcional parcialmente em virtude de estar numa relação causal ou com uma *intenção* ou com um *mecanismo evolutivo* que causou a sua existência. (p. 98, tradução minha).

Ser uma obra de arte, de acordo com a TCA, consiste em ter *pelo menos* uma função estética (a função de ter certas propriedades estéticas em virtude de certas propriedades não estéticas – um exemplo dado por Zangwill (p. 100) é o de uma pintura de Mondrian ter a função de exhibir as propriedades estéticas da elegância e do arrojo (*boldness*) em virtude de uma certa organização de formas retilíneas pretas, brancas e de cores primárias), independentemente de o objeto em causa ter outras funções e de a função estética ser ou não a sua função principal (em que circunstâncias termos cujo uso primário é não estético, como “arrojo”, denotam

propriedades estéticas é um tema discutido por Zangwill numa obra anterior: *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, 2001). É o conceito de função estética que distingue as obras de arte dos objetos naturais que têm propriedades estéticas:

A natureza *tem* propriedades estéticas, mas a natureza não tem a *função* de as ter. Essa função tem origem em intenções estéticas. (p.2, tradução minha)

As obras de arte realizam as suas funções consoante satisfaçam ou não o *insight* no qual tiveram origem. As obras de arte disfuncionais (devido a erros de conceção ou a danos físicos) não deixam de ser obras de arte, tal como um relógio que não funciona não deixa de ser um relógio. É importante salientar que a relação entre ter funções estéticas e ser uma obra de arte não é uma relação simétrica: é em virtude de ter funções estéticas que algo é uma obra de arte (a esta tese chama-se “funcionalismo estético”), mas nada tem funções estéticas em virtude de ser uma obra de arte. O conceito de função estética tem primazia metafísica (e portanto explicativa) sobre o conceito de obra de arte.

Uma das consequências do funcionalismo estético é que não temos uma teoria da classificação dos objetos como obras de arte separada de uma teoria do *valor* das obras de arte, ao contrário do que sucede, por exemplo, na teoria institucional de Dickie, uma vez que a identidade de um artefacto é dada pelas suas propriedades funcionais, e só em virtude dos nossos interesses faz sentido afirmar que um objeto, como artefacto, tem a função tal e tal. Perante a objeção de Dickie, de que tal conceção “valorativa” da arte torna uma teoria incapaz de lidar com a existência de má arte, Zangwill responde: “Na *República*, Platão, curiosamente, apresentou uma explicação de como aquilo a que chamamos ‘arte’ *parece* ter valor, mas não tem. Este é o tipo certo de teoria.” (p. 6, tradução minha)

A teoria de Zangwill, ao contrário do que sucede, por exemplo, com o instrumentalismo de Beardsley, coloca a ênfase na produção do objeto artístico e não na sua receção (lembramos que, para Beardsley, algo é arte em virtude de ser intencionalmente dotado da capacidade para proporcionar experiências de marcado carácter estético). Por outras palavras, é a relação em que o objeto está com as intenções de um produtor que é relevante para o seu estatuto como arte e não qualquer relação que o objeto ou as intenções do produtor por sua vez têm com um público ou uma audiência. Esta é a razão de os conceitos de propriedade e função estética, e não o de experiência estética, terem o papel principal na TCA: a referência a um público ou audiência torna-se ociosa, pois aquilo que explica e torna racional o próprio comportamento da audiência ao valorizar as obras de arte e procurar ter experiência delas, de acordo com Zangwill, é o facto de elas terem sido intencionalmente dotadas com as propriedades estéticas que têm.

Outro aspeto a ter em conta é o de que embora Zangwill aceite uma variante de realismo estético (uma teoria segundo a qual há tal coisa como propriedades estéticas e é este facto o que justifica as pretensões normativas dos nossos juízos estéticos), que defendeu em *The Metaphysics of Beauty*, a sua teoria da arte como criação estética é igualmente compatível com teorias alternativas, não realistas (e.g. Hume, Kant, Scruton) acerca de propriedades estéticas. O conceito de função estética não impõe uma ontologia do estético em particular, pelo que a TCA não é vulnerável às objeções que se possa levantar ao realismo estético. Tudo o que a teoria precisa é o facto de os seres humanos terem preferências estéticas, de valorizarem esteticamente as coisas. Tão-pouco a ideia de que há uma relação de dependência entre o estético e não estético – a que por vezes se chama “tese da sobreveniência (ou superveniência) estética”: dois objetos não podem diferir esteticamente sem que haja diferenças não estéticas

entre eles – é vulnerável a objeções ao realismo estético. Basta que os seres humanos tenham, por exemplo, a experiência de algo como elegante, e que essa experiência dependa de o objeto exibir certas propriedades, que podemos referir sem usar quaisquer predicados estéticos.

Um terceiro aspeto digno de nota é o de a teoria defendida por Zangwill neste livro não ser “formalista” (característica que normalmente se associa às teorias estéticas) no sentido restritivo em que se diz que Hanslick, Bell ou Beardsley o são: o de cortar as relações entre a obra de arte e o mundo em geral, de ignorar o contexto histórico e social, as funções não estéticas, o conteúdo narrativo e representacional, etc. e de situar o valor estético apenas nas propriedades ditas “internas” da obra. Nada há no conceito do estético que impeça as propriedades estéticas de terem uma base de dependência alargada, em que certas propriedades estéticas são dependentes do contexto, de conhecimento acerca do objeto em causa além daquilo que é perceptivamente acessível (por exemplo, acerca do estilo, escola ou categoria artística a que o objeto pertence), de conteúdo narrativo e representacional, etc. Pode-se encontrar a fonte desta conceção alargada, como Zangwill sugere, na ideia kantiana de *beleza dependente*. Por exemplo, uma flor é bela *simpliciter* (independentemente de qualquer conhecimento sobre o seu papel na reprodução das plantas) mas um edifício pode ser belo *enquanto* biblioteca, igreja, etc. (ou seja, o facto de ser uma biblioteca ou uma igreja é relevante para a sua apreciação estética). Outro modo de dizer isto é que um objeto pode ter funções estéticas que dependem das suas funções não estéticas. A ideia de que uma teoria estética da arte é inevitavelmente restritiva e “formalista” torna-se assim num espantinho. É de notar que o próprio Zangwill defende uma variedade de “formalismo moderado”, segundo o qual as propriedades estéticas dependem pelo menos parcialmente de propriedades perceptivas, ou seja, não podem depender exclusivamente de propriedades contextuais, embora possam depender de propriedades perceptivas apenas. Em linguagem kantiana: não há beleza dependente sem beleza “pura” ou “livre”, embora possa haver a segunda sem a primeira. Pode-se atacar o formalismo moderado, argumentando a favor da ideia de que nenhuma propriedade estética depende exclusivamente de propriedades perceptivas, mas isto não levanta quaisquer dificuldades à TCA.

O quarto aspeto a salientar é o conceito, introduzido por Zangwill, de *obras de segunda ordem*, como parte de uma estratégia para lidar com a objeção óbvia de inadequação extensional: a existência de supostos contraexemplos à teoria da arte como criação estética, ou seja, objetos que são obras de arte mas que não foram feitos com quaisquer preocupações estéticas em mente – os exemplos que ocorrem imediatamente são os *ready-mades* de Duchamp e a chamada “arte conceptual”. Uma estratégia possível para lidar com estes casos consiste em negar que tais objetos sejam inteiramente desprovidos de propriedades estéticas ou que não indiciam quaisquer preocupações apropriadamente denominadas “estéticas”. Outra estratégia, que Zangwill rejeita, é a de incluir propriedades como a de ser espirituoso ou provocador na classe das propriedades estéticas (muito dependerá, evidentemente, da teoria acerca do estético que adotarmos, dado não haver qualquer perspetiva consensual acerca dos limites do estético). A estratégia a que dá preferência é a de tratar tais objetos como *obras de segunda ordem*, ou seja, objetos cujo estatuto como arte é *derivado*, no sentido de envolverem uma referência necessária a obras que têm propriedades estéticas (p. ex., fazendo um comentário irónico *acerca* da arte tradicional) e que portanto são obras de arte num sentido primitivo, não derivado. Outro modo de dizer isto é o seguinte: coisas como os *ready-mades* e a “arte conceptual” só são inteligíveis tendo a arte tradicional como pano de fundo.

À objeção de que tal estratégia converte em obra de arte, por exemplo, qualquer texto de um crítico acerca de arte, Zangwill responde que um texto acerca de uma escultura não é para ser apreciado como escultura. Esta resposta, porém, é de duvidosa eficácia, dado que ser

uma escultura, ou uma pintura, ou uma peça musical não são condições necessárias de ser arte: como o próprio Zangwill defende, nada tem funções estéticas em virtude de ser uma obra de arte, pelo que a intenção de que algo seja visto como pertencente a uma forma de arte estabelecida não pode distinguir os objetos de arte de outros objetos. O contraste entre estatuto artístico “derivado” e “intrínseco” é também nebuloso, tendo em conta que as propriedades essenciais da arte, à luz da TCA e do funcionalismo estético em que se sustenta, são propriedades relacionais e não propriedades intrínsecas dos objetos classificados como arte.

O quinto aspeto que quero sublinhar é a atitude do autor perante certas questões metodológicas na filosofia da arte. Desde o início, Zangwill deixa claro não estar interessado no jogo da definição e contraexemplo e não considerar a adequação extensional da teoria como uma prioridade, em detrimento do seu potencial explicativo (nomeadamente, em explicar por que valorizamos a arte, por que nos damos ao trabalho de a produzir e por que procuramos ter experiência dela). Há que dizer algumas palavras acerca disto. A adequação extensional, ou seja, a característica pela qual uma definição se aplica a *todas* as coisas que pertencem à extensão da categoria definida *e só a elas*, é uma das quatro características consideradas como condições necessárias e suficientes para a adequação de uma definição, nomeadamente: 1) adequação extensional, 2) adequação criterial, 3) conjuntividade, 4) adequação motivacional. De modo que há lugar para duvidar do poder explicativo de uma teoria ou definição da arte que não seja extensionalmente adequada e não é óbvio que esteja aberto a Zangwill o sacrificar essa adequação ao poder explicativo ou que tal opção faça sequer sentido. Afinal, para que servem as estratégias usadas para lidar com os *ready-mades* e a “arte conceptual” se não para preservar a adequação extensional da teoria? E se estas estratégias forem bem sucedidas, em que sentido é que ainda podemos dizer que se sacrificou a adequação extensional ao poder explicativo?

Não dispomos do espaço nem é este o lugar para explorar em detalhe as restantes três condições na lista, apesar de a condição 3 – conjuntividade – aparentemente chocar com a estratégia das “obras de segunda ordem”, para lidar com os supostos casos de arte anti-estética, uma vez que esta estratégia parece tornar disjuntiva a definição contida na tese central do livro, que referi atrás (algo é uma obra de arte *ou* porque satisfaz a TCA *ou* porque é acerca de coisas que a satisfazem). Num artigo de resposta a objeções, Zangwill procura resolver este conflito apelando ao conceito de “envolvimento essencial”: dado que as “obras de segunda ordem” *envolvem essencialmente* as propriedades estéticas das “obras de primeira ordem”, a definição gerada pela TCA não é, apesar da aparência, uma definição disjuntiva e portanto satisfaz a condição da conjuntividade. Se tem razão ou não é algo que deixo à curiosidade do leitor. Porém, é importante clarificar este ponto metodológico acerca da adequação extensional, dada a insistência de Zangwill na sua subordinação à adequação explicativa. Para o compreender, temos de ter presente que para Zangwill a teoria da arte não se ocupa primariamente do *conceito* ou conceitos de arte que efetivamente usamos ou do significado de “arte”. Nas suas palavras, apresentar condições necessárias e suficientes para algo ser arte é dar uma “equivalência modal”, ao passo que definir “arte” é dar uma “equivalência semântica” (p. 4). No primeiro caso, ocupamo-nos de objetos e eventos no mundo, não de entidades linguísticas e conceitos (embora palavras e conceitos façam tanto parte da realidade como outra coisa qualquer):

Em tudo isto é crucial lembrarmo-nos de que aquilo que nos interessa quando refletimos na arte não é um *conceito* mas um âmbito de *objetos e eventos* intrigantes e um âmbito de *atitudes* intrigantes para com esses objetos e eventos. (p. 78, tradução minha)

Assim, não admira que Zangwill não veja a acomodação de tudo aquilo a que as pessoas chamam “arte” como uma condição de adequação interessante ou relevante para uma teoria da arte. A TCA é uma teoria *normativa*, e não descritiva (embora na realidade uma teoria combine sempre elementos normativos e descritivos). O seu propósito não é descrever o conceito ou conceitos de arte que usamos, mas dizer-nos que conceito de arte é explicativamente superior (seja ou não esse o conceito que efetivamente usamos). É de esperar não só que tal teoria *exclua* algumas coisas que alguém, algures, considera como arte mas também que *inclua* coisas que alguém, algures não considera como arte (p. ex., a “criação estética” que ocorra fora dos limites institucionais do “mundo da arte” ou que não se subsuma num conceito mais paroquial de arte, como o conceito “ocidental” de Belas-Artes, ou noutra divisão histórica e convencionalmente arbitrária das atividades esteticamente criativas).

Há muitos mais aspetos relevantes na teoria de Zangwill além dos que mencionei aqui (por exemplo, acerca das implicações do funcionalismo estético para a ontologia das obras de arte – p. ex., haverá uma distinção metafisicamente relevante entre obras de arte “multiplicamente instanciáveis” (ou alográficas) e obras de arte “singulares” (ou autográficas)? (ver o que é dito sobre isto no capítulo 4, p. 102) – ou para questões como a de o restauro ser ou não destrutivo para a identidade da obra (ver pp. 113-115), e há seguramente muito mais a dizer acerca daqueles que mencionei. Mas não nos podemos entregar à exploração e crítica exaustiva desses aspetos numa mera recensão. O propósito aqui foi apenas o de chamar a atenção para o facto de estarmos longe de ter assistido ao canto de cisne das teorias estéticas da arte. O livro de Zangwill é uma contribuição valiosa para uma discussão filosófica viva e atual.

Vítor Guerreiro