
Arte e experiência estética na tradição pragmatista

Jean-Pierre Cometti*

O autor traz um olhar atualizado do pragmatismo, filosofia nascida em terras norte-americanas, a partir das questões referentes à arte tratadas, sobretudo, por John Dewey em sua obra maior *Art as Experience*, de 1934. Discutindo a relação intrínseca que a arte mantém com a cultura, Cometti relativiza a noção de arte ao inscrever seu objeto no horizonte das culturas e, assim, no contexto dos usos. Defendendo o ponto de vista de uma *arte como experiência*, questiona a autonomia artística, associando a experiência com a obra às outras experiências mundanas, conquanto estejam em permanente troca. Por fim, questiona se existiria de fato uma estética pragmatista.

Pragmatismo, Estética, Arte

When artistic objects are separated from both conditions of origin and operation in experience, a wall is built around them that renders almost opaque their general significance, with which aesthetic theory deals.¹

John Dewey, *Art as Experience*

*Jean-Pierre Cometti é professor na Universidade de Provence (Aix-Marseille I) onde ensina estética e filosofia contemporânea. Diretor da coleção *Tiré-à-part*, edições L'Éclat. Coodirige, com Jacques Morizot e Roger Pouivet, a *Revue Francophone d'Esthétique*. Traduziu na França Nelson Goodman, Richard Shusterman, Robert Musil, Ludwig Wittgenstein. Entre as obras recentes: *L'art sans qualités*, Farrago, 1999; *Questions d'esthétique* (com Jacques Morizot e Roger Pouivet), Paris, PUF, 2000; *Art, modes d'emploi*, Bruxelles, Lettre Volée, 2000; *Musil Philosophique*, Paris, le seuil, 2001; *Art, représentation et expression*, Paris, PUF, 2002; *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie: un essai sur la signification de l'intériorité*, Paris, PUF, 2004.

Para todos os que, equivocadamente, associam o pragmatismo a uma variante do empirismo ou do positivismo, como Bertrand Russel (1910), ou a uma singular mistura de convicção democrática com o senso de negócios, as questões relativas à arte podem parecer, por princípio, estrangeiras a esse tipo de pensamento ou método, nascido sob o solo americano, e que parece essencialmente mais preocupado pelos interesses de ordem prática do que pela dimensão sublime que, de hábito, atribui-se aos objetos e às atividades artísticas.

Nada é, no entanto, mais falso, como me proponho a mostrar aqui; porque é precisamente para desmistificar esse gênero de pressuposto, para não dizer de mitologia, que nutre as falsas convicções que acabo de evocar, que o pragmatismo é especificamente concernido pela arte, e o interesse que ele lhe atribui merece consideração.

Arte e cultura

Sob este ponto de vista, a obra maior para a qual nos seria conveniente retornar deve-se a John Dewey, que, em 1934, publicou suas principais idéias no livro intitulado *Art as Experience*². Eu me deterei, no entanto e primeiramente, ao tipo de interesse que a filosofia pragmatista atribuiu à arte, e às razões pelas quais este interesse não poderia ser o mesmo que a filosofia e a estética tradicionais lhe atribuíram.

Uma razão de fundo concerne à relação do pragmatismo com a cultura, e mais geralmente a isto que constitui a forma de vida dos homens, considerando-se que os valores ali se encontram engajados. E isto não é tudo, como remarcou muito justamente Genette (1999) em um livro recente, só existe valores em relação a grupos de indivíduos, e seria, conseqüentemente, absurdo falar de valores como se estes não dependessem de alguma escolha ou de alguma apreciação. A esse respeito, Nietzsche já havia chamado atenção para as evidências que a ideologia consensual, em torno da qual gira um grande número de debates, tendem, hoje, a nos fazer esquecer. Ainda é necessário se lembrar – como Nietzsche, cujo pensamento está próximo do pragmatismo em mais de um aspecto – que valores e cultura se articulam às *crenças* e estas não são simples idéias, mais *hábitos de ação*; e que possibilidades de *vida* ali estão certamente engajadas³.

Para dizer de outro modo, um dos traços maiores do pragmatismo – como se vê em Peirce, depois em James e talvez mais ainda em Dewey – é situar os investimentos humanos, qualquer que seja a natureza, sobre o terreno das *crenças*, concebidas como *hábitos de ação*, conforme as antigas sugestões de Alexandre Bain que nos aconselha a apreciar a significação de seus efeitos; ou ainda, para retomar uma máxima pragmatista essencial, aquilo que “*faz a diferença*”. Ora, desde o momento



Ilya Kabakov

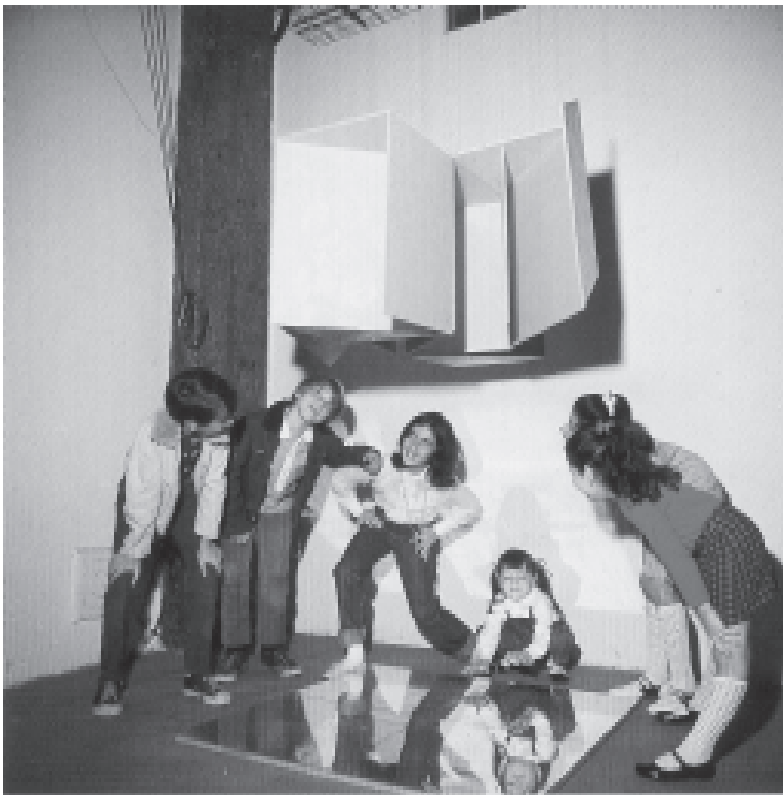
On the Roof, 1996

Instalação - Musée des Beaux-Arts (Bruxelas)

em que consideramos as coisas sob esse ângulo, uma boa parte dos muros que costumamos erigir separando os diferentes campos nos quais os homens exercem seus talentos (que dizer, da capacidade que, de fato, temos de *agir* em um meio ambiente social e natural indissociáveis) perdem a significação absoluta que geralmente lhes acordamos. Outrossim, percebe-se que, se as culturas humanas constituem certamente horizontes diferenciados – e precisamente porque elas o são – seria desprovido de sentido homologar filosoficamente a existência presumida de campos separados cujo estatuto poderia ser *ontologicamente* tido por distinto e auto-referencial, independente de todo o resto.

Sobre este ponto, a filosofia pragmatista compartilha uma das aspirações de Wittgenstein, para quem os jogos de linguagem propriamente ditos se comunicam com a totalidade de nossas experiências, quer dizer com nossos outros jogos de linguagem⁴. É, por outro lado, o que sugeria Dewey quando escrevia: *A work of art, no matter how old and classic, is actually, not just potentially a work of art when it lives in some individualized experience*⁵ (p. 108). Pode-se, se quisermos, exprimir esta idéia dizendo que tudo que toca à arte comunica com a totalidade de uma cultura, mais isto não seria o suficiente, tanto é verdadeiro que esta idéia pouco original se presta a todo tipo de interpretações e doutrinas, a começar por esta que privilegia um ponto de vista antropológico.

Este ponto de vista não é estranho ao pragmatismo, longe disto. Chega a ser o único ponto de vista que um filósofo pragmatista pode se recomendar. Não há e não pode haver um “ponto de vista de Deus”, como diz com razão Hilary Putnam (1981, 1990). Mas como se assegurar de tal enlace, em toda sua extensão, entre arte e isto que pertence a totalidade da cultura? Não podemos ver nesta idéia uma contradição. De fato, a convicção que motiva o filósofo pragmatista é precisamente que, isto que entra em nossa experiência, e do qual nós temos conhecimento ao mesmo tempo direta e indiretamente, em razão da simples *divisão do trabalho lingüístico* (cf. Putnam, 1988)⁶, não



Hélio Oiticica
Núcleo NC1, 1960

tem necessidade de ser apreciado, quanto ao sentido que lhe atribuímos, a partir da improvável relação com um horizonte de sentidos ou do ser que escaparia ao nosso olhar ou ao qual nós não poderíamos observar e apreciar a significação sob o ângulo de seus efeitos. Seria necessário lembrarmos aqui da “máxima pragmatista” de Peirce, e convir que seu campo de aplicação concirna todo objeto do pensamento⁷. Dito de outra forma, situar a arte no campo de uma cultura, é compreender que o sentido e o valor que atribuímos às práticas artísticas e aos objetos de arte, assim como os atos que lhe dão nascença, se concebem e se determinam em função de múltiplos fatores e circunstâncias que dependem do meio-ambiente *não artístico*, no qual outras escolhas, outras crenças e outros desejos são investidos.

A história da arte, a seu modo, é as vezes testemunha do que acabo de dizer. Michael Baxandal, quando estuda as “formas de intenção”, oferece, na ocorrência, uma ilustração; da mesma maneira que quando estuda, para o Quattrocento, como as pinturas entram em relação com os gostos,

com a encomenda e com o mercado. É também uma das lições do livro d'Alain Erlande-Brandenburg sobre a criação na Idade Média⁸, tanto é verdadeiro que as mais impressionantes criações que os homens deram nascer a deve-se, ao que podemos chamar, ao gênio de alguns – fossem esses anônimos, porém mais do que de fato o são – e a vaga que os carrega.

É um traço de nossa história mais tardia ter individualizado a criação artística a tal ponto que acabou por considerar, em toda obra de arte, somente o objeto ou, em todo caso, a obra e o artista, “o criador”; evidência na qual se exprime um estado de coisas no mínimo equivocados, pois, no caso, a complexidade de um processo e de um horizonte de sentidos se resume a uma variante redutora da relação criador/criatura. Seria, sem dúvida, inútil se atardar sobre o fato que esta medíocre teologia deixa dívidas altas com convicções bem mais interessantes e bem mais ricas do que estas com que o romantismo nos familiarizou, ou que talvez nos tenha mesmo saciado. A importância reside no fato que a autonomia, ordinariamente atribuída às artes, não pode significar um regime tal que as obras, como apostavam precisamente os românticos, contenham em si mesma ou em uma hipotética relação com o absoluto, o sentido, de fato a verdade, considerando-se o improvável jogo da auto-referência e do autotelismo *stricto*. A autonomia da arte só pode significar que nós, (quer dizer *nossa tradição*, considerada a partir de um período histórico ainda não muito distante) atribuímos aos objetos que consideramos obras de arte um *sentido* e um *valor* – a partir de critérios que estão longe de ser permanentes, diga-se – distintos daqueles praticados alhures; sentido e valor que implicam o contexto de escolhas em torno das quais construímos nosso modo de vida, nossa inserção no tempo e na natureza, entendendo por aí o conjunto de fenômenos do tipo causal com os quais nós estamos em permanente interação.

A autonomia artística, longe de fornecer explicações ou de fazer ofício de um fim indiscutível, é algo que reclama por uma melhor explicação, esta só se pode dar simultaneamente por vias histórica, sem dúvida sociológica e, talvez filosófica⁹. Neste ponto, o pragmatismo pode trazer alguns elementos esclarecedores, uma vez que uma das virtudes da arte reside certamente na contribuição que ela traz para o enriquecimento de nossa experiência, da compreensão de nós mesmo e do mundo, e isso é tão verdadeiro que nós não ganhamos nada quando situamos o sentido e o interesse da experiência em uma dimensão separada da vida, tal a jóia solitária que resplandeceria na escuridão, emanando luz própria.

Como sugere um poema de Wallace Stevens: *A beautiful thing, milord, is beautiful/ Not only in itself but in the things around it (Red Loves Kit)*¹⁰. Porque as divisórias em torno das quais construímos nossas quimeras são igualmente perigosas porque nos impedem de ver. A *autonomy fallacy*, a

ilusão específica que nutre a idéia de uma arte autônoma, no sentido em que a descrevi¹¹, se nutre permanentemente de uma categoria particular de amálgama, muito frequentemente em matéria de arte e de discurso sobre arte, que associa a função descritiva dos julgamentos e das categorizações com a dimensão avaliativa e normativa, de modo que inúmeros julgamentos que, aparentemente, se apresentam como descritivos, não passam, na verdade, de avaliações disfarçadas.

Uma boa parte dos debates que se assiste regularmente na França, como vimos recentemente a propósito da arte contemporânea, deve-se às paixões – muito convincentes, é verdade – que despertam, deixando transparecer esta sutil mistura, e ao fato que por de trás de toda asserção percebe-se o elogio ou a desaprovação. Até um período ainda recente, esta postura se traduzia na condenação do novo e, por conseguinte, na consagração do academicismo – ou o inverso, mesmo que este último ponto de vista fosse adotado por poucos. Hoje, este gênero de debate se perpetua, mas se prolonga através da hierarquização e das discriminações que as práticas artísticas estão submetidas e da confusão generalizada que se instaurou. Está claro que nenhuma prática artística, tão conformada fossem a nossos gostos e a nossas expectativas, e qualquer que seja sua dedicação, não pode se recomendar de um valor em *si*. Não existe, infelizmente escala para isso, somente mitos, mais ou menos potentes, mais ou menos admiráveis, mas de efeitos sempre perversos, senão detestáveis. Ora, da mesma forma que nada é mais grave, dentro do domínio intelectual, que *bloquear o caminho de uma pesquisa*, em arte a atitude menos recomendável e menos inteligente é certamente esta que conduz a condenar ou a marginalizar o novo, o diferente, ridicularizando-o com todo tipo de denominações pejorativas comparáveis àqueles que, na história do jazz, designaram a música de Armstrong, de Parker ou de Coltrane como “música de negros”, apelido descritivo em um sentido, mas de conotação desprezível que ninguém se engane.

Resulta desta atitude e dessas concepções de arte que a nutrem, uma outra consequência, da mesma forma, danosa. As disputas em que se lança a crítica, o público ou os agentes diversos do “mundo da arte”, em todos os casos do gênero, obscurecem fundamentalmente, não só a discussão, mas idéia mesmo de que na arte, como em outros domínios, poça-se discutir. Para dizer de uma outra forma, a confusão se transforma facilmente em obscurantismo, exatamente como se arte fosse adversa à inteligência. Ora, um dos méritos do pragmatismo quando nos convida a restabelecer uma continuidade entre isto que pertence à arte, considerando-se o horizonte de nossa cultura, e isto que pertence às outras atividades, é precisamente trazer a inteligência de volta para a arte e clarificar o quanto esta última lhe deve. Deste ponto de vista, a contribuição de Dewey à inteligência da arte é muito significativa.

Arte como experiência

Como indica a epígrafe deste texto, não somente esta continuidade pode ser tomada como essencial, mas só poderá contribuir para uma melhor inteligência da arte. Dewey insiste, conforme uma linha tipicamente pragmatista que se recusa a separar, de maneira geral, em tudo isto que entra na experiência de um indivíduo e nas trocas, quer dizer nas *transações* (Dewey) que a integram. A noção de experiência joga aqui um papel capital que carece ser esclarecido.

A experiência, em Dewey, não designa exatamente a mesma coisa do que aquilo que os alemães nomeiam *Erlebings*, e que nós traduzimos por *experiência* ou *experiência vivida*, para designar o que vive um sujeito em sua *consciência*. Como sugere sua obra *Art as Experience*, esta noção recobre o conjunto das trocas – das *transações* – que operam no contexto integral das relações com os objetos, ou mais fundamentalmente, entre o vivente e seu meio ambiente:

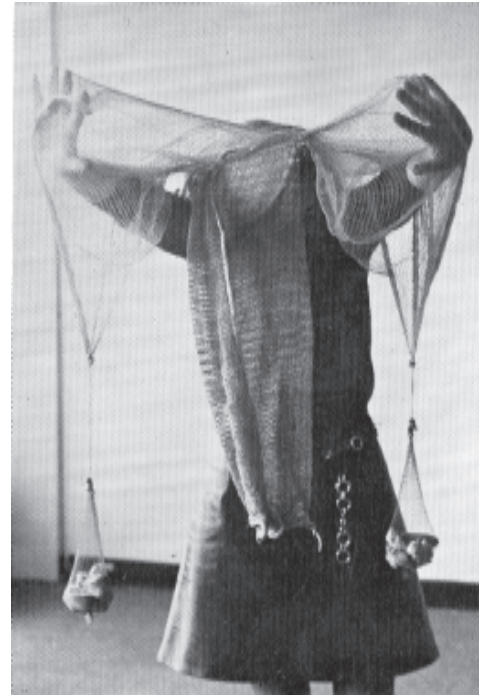
Experience is the result, the sign, and the reward of that interaction of organism and environment which, when it is carried to the full, is a transformation of interaction into participation and communication. Since sense-organs with their connected motor apparatus are the means of this participation, any and every derogation of them, whether practical or theoretical, is at once effect and cause of a narrowed and dulled life-experience. Oppositions of mind and body, soul and matter, spirit and flesh all have their origin, fundamentally, in fear of what life may bring forth. They are marks of contraction and withdrawal¹². (p. 22)

A noção de experiência aqui não recebe somente um conteúdo relacional que pressupõe levar em conta os elementos contextuais; ela se inscreve à contracorrente de uma concepção das relações sujeito/objeto que se traduz, o mais freqüente, em uma reificação do objeto e/ou em uma visão do sujeito que, em um jogo de pêndulo absolutamente típico e insensato, põe o peso das análises ora sobre o sujeito, ora sobre o objeto compreendidos na relação, porquanto esta seja afirmada como tal, como a vemos nas análises dos fenomenólogos. A primeira vista, podemos nos perguntar como fazê-lo de outra forma, porque, como sugere o modelo da “Revolução Copérnica” que Kant tem insistentemente imposto para todas essas questões, aparentemente teríamos sempre que escolher uma ou outra instância. Parece-me, no entanto, que a originalidade e o interesse do pragmatismo de Dewey consiste a nos subtrair desse tipo de impasse. A chave é darwiniana. Em qualquer situação em que nos coloquemos, nunca estaremos diante de uma relação simples “sujeito/objeto”. Este modelo é fruto de uma simplificação aparentemente cômoda, gramaticalmente verossimilhante, mas absolutamente danosa e insuficiente desde que se trate de compreender nossa relação com esses objetos culturais que são as obras de arte. Bem entendido, como o faz valer por exemplo

Genette, e antes dele Kant, o julgamento estético – que não é ele mesmo uma faculdade humana trans-histórica e transcultural – objetiva, por natureza, seu próprio conteúdo (*Quelles valeurs esthétiques?*, 1999)¹³; de outra parte, este modelo, na medida em que se inscreve em uma linguagem, uma cultura e uma longa tradição, autoriza plenamente uma abordagem da arte em termos de *objetos*, se isto quer dizer, por exemplo, estudar suas propriedades estilísticas, pois *o fato é* que produzimos objetos que se beneficiam da etiqueta “obra de arte” quando se candidatam a esse estatuto. No entanto, tudo se modifica, quando nosso interesse se volta para esses hábitos – ainda que erigidos de forma evidente – tentando compreender o que significam; ou de saber a quais expectativas, verdadeiramente a quais benesses eles respondem.

Para isso, seria necessário parar de raciocinar por uma tabela de dois e optar por um outro modelo. Tratando-se particularmente de arte, é necessário introduzir uma larga margem de fatores que entram nisto que representamos como uma relação dual, e que se integram ao mesmo tempo de fato e atualmente; dito de outra maneira, é necessário substituir um modelo estático por um modelo dinâmico¹⁴. O conceito de experiência, na obra de Dewey, apresenta o trunfo maior para contribuir nesta substituição. Nosso interesse é tão grande que nos faz lançar sobre este conceito para compreender como o que parece se concentrar sobre uma experiência específica, geralmente tida por autônoma, de ordem emocional e independente do tipo de interesse, participa de fato da compreensão do mundo e de sua construção, comunicando com fatores e condições de ordem cognitiva, fazendo apelo às aprendizagens, e mesmo às convenções.

Seria impossível entrar aqui em comentários mais detalhados, mas a abordagem pragmatista se conjuga, de certa maneira, com as que Nelson Goodman esforçou-se em mostrar em seu livro *Linguagens da Arte*, associando a arte ao que chamaria de fabricação de mundos (*Wordmaking*). Uma das convicções de Goodman, que também foi a dos filósofos pragmatistas, é que a arte, de mesmo que o conhecimento, no sentido estrito do termo, entra, de forma essencial, no regime de nossas faculdades cognitivas. É evidente que isto só se pode conceber na condição de admitir que a experiência estética, longe de ser estranha ao conhecimento, participa da produção de nossa forma de vida.



Lygia Clark
Camisa de força, 1968

John Dewey, a quem devemos as intuições, as mais importantes sobre este plano, foi certamente mais longe que William James; de outro lado, pode-se dizer que ele apenas aprofundou as vias que este último abriu. De resto, talvez seja conveniente, observar que o pragmatismo não representa, sob este ponto de vista, uma tentativa isolada. Acontece, simplesmente, que suas idéias foram marginalizadas, para não dizer eclipsadas, pelo desenvolvimento da estética analítica (ver Cometti, 1999). Observa-se, de forma evidente, em mais de um autor “analítico”, o traço ou eco de uma inspiração pragmatista ainda presente, que pode ser percebido, sobretudo, em uma concepção de arte que tende a situá-la entre as outras empreitadas humanas, seja do ponto de vista dos recursos ou das faculdades que mobiliza, ou do ponto de vista da parte que a arte ocupa no mundo. Neste sentido, seria conveniente tomarmos em consideração o grau de parentesco entre certas comunidades que se inspiram, aparentemente, em ideais muito distanciados no tempo, como estes de Emerson ou de Thoreau, notadamente, e que vieram influenciar uma boa parte da arte norte americana que recoloca hoje, de um outro modo, a questão arte e vida (cf. Perloff, Jinkerman, eds).

Existiria uma estética pragmatista?

As reflexões precedentes permitem voltar para as constelações de idéias que dominam a estética americana de hoje e perguntar justo até que ponto o pragmatismo ainda se encontra presente. A este respeito, várias ressalvas se impõem.

Primeiramente, não obstante a presença de uma inspiração pragmatista, tal com se manifesta, em seus variados graus, nos autores ou nas correntes cujas orientações maiores são diferentes, o pragmatismo desapareceu da cena filosófica americana por mais de quarenta anos. Além disso, durante todo esse tempo, a impulsão como esta de Dewey sobre o campo da filosofia da arte não conheceu prolongamento significativo. A noção de experiência estética encontrou com certeza na obra de Beardsley desenvolvimentos originais, mas que não se inscrevem mais em uma perspectiva pragmatista, tal como foi desenvolvida por Peirce e Dewey.

Seria, então difícil falar, além do próprio Dewey e de sua obra *Art as Experience*, de uma estética pragmatista como uma doutrina, uma teoria ou um corpo de idéias que pudesse ser identificada como tal. Talvez fosse prudente tomar cuidado, por outro lado, para não se arrepender muito depois, porque as idéias que estão na origem do pragmatismo recusam boa parte das convicções em torno das quais a estética filosófica se constituiu, a começar pelo princípio da autonomia que é, em muitas considerações, decisiva. No sentido restrito, seria provavelmente melhor não falar de



Marie-Ange Guilleminot
Le paravent, 1997
Vistas interior e exterior

estética pragmatista, mas antes de uma filosofia que, em sua função crítica, conquanto se volte para a arte, se esforça para compreendê-la a partir de uma situação contextual mais larga, no lugar de isolá-la. Assim, o uso dessa expressão sendo dificilmente evitável, admite-se que possamos utilizá-la e considerá-la, nas condições atuais, as posições que são hoje a de certos autores, e que podem efetivamente desenhar o contorno, senão de uma estética pragmatista, pelo menos de um pragmatismo preocupado com as questões que esta expressão designa.

Um autor com Stanley Fish pode ser considerado como pragmatista desse ponto de vista. Em contrapartida, os dois filósofos cuja notoriedade e reivindicações pragmatistas são mais claras, Rorty e Putnam, têm, até o momento, concentrado a atenção sobre outras questões. A razão disto deve ser procurada na relação particular que existe entre o pragmatismo e a filosofia analítica, considerando-se seus mais eminentes autores. É significativo que, notadamente, Rorty, em *Philosophy and the Mirror of Nature*, esteja preocupado em demarcar as posições pragmatistas que estava tomando de empréstimo da filosofia analítica e da qual se desviava. O caso de Putnam não é diferente. As questões mais prementes para esse autor, se assim as podemos qualificar, eram, sobretudo, estas do estatuto da linguagem, da significação, da verdade, antes que da arte ou da experiência estética, noção que, aliás, Rorty (1990) sempre nutriu as mais vivas reservas.

No entanto, como a maioria dos filósofos pragmatistas, em particular Dewey, Rorty nunca evitou abordar as questões as mais diversas, inclusive as que entram no campo da estética (1982, 1991), conforme a convicção que quer que a filosofia não seja uma “disciplina”, no sentido restrito e especializado do termo, supondo que esta possua um objeto próprio. Neste sentido, duas contribuições são significativas.

Em *Contingency, Irony and Solidarity*, Rorty opõe a ironia e à solidariedade sobre a base de uma distinção do público e do privado que foi contestada, inclusive do ponto de vista pragmatista. Ele propõe, notadamente, uma visão da literatura e do romance que se escoram nesta distinção e tendem a clarificar a função (uma função, em todo caso) da literatura e provavelmente de outras artes nas sociedades democráticas modernas¹⁵.

O segundo texto, sua contribuição à *Interpretation and Overinterpretation* (Eco, 1992)¹⁶, põe em evidência as apostas em torno das quais uma posição pragmatista especificamente estética poderia encontrar definição. Rorty adota, neste caso, uma posição radical que consiste a negar que os objetos os quais reconhecemos como obra de arte¹⁷ se distinguem por propriedades que possuiriam de maneira intrínseca. Difere de Eco que, ao tratar de textos, tende a mostrar que a interpretação

possui limites e que seus limites devem ser fixados de maneira intrinsecamente textual, mesmo se todo texto admite uma pluralidade de interpretações¹⁸. Sem entrar aqui no exame das questões, está claro que a possibilidade, para um objeto qualificado de estético ou artístico, de ser definido por uma categoria particular de propriedades independentes dos usos aos quais se prestam, é impraticável e desprovido de sentido para um filósofo pragmatista. É necessário *fazer* a diferença. Nesta perspectiva, adicionaremos aqui uma posição, como esta Goodman, que concebia a arte somente em *ação*, com todas as conseqüências que isso possa supor, ou ainda como esta de Wittgenstein, com todas as implicações que a noção de jogo de linguagem traz. No mesmo livro, Eco afirma que certos objetos toleram mal certos usos: uma chave de fendas para coçar a orelha, por exemplo. Mas a questão pode ser colocada ligeiramente de outra forma. As obras de arte, enquanto objetos, apresentam certas características reconhecíveis em um contexto cultural e histórico dados: um quadro, um poema, etc. - mas não em qualquer contexto, evidentemente, porque não podemos imaginar um grego da Antigüidade reconhecer uma escultura de César ou Armand – mas essas características, que são de natureza genérica, estão precisamente associadas aos usos que, em alguma sorte, fizeram com que esses objetos as incorporassem e as integrassem as nossas aprendizagens. A questão é, então, uma questão de uso, ou antes de usos diferenciados, considerados a partir de um contexto de convenções e regras, isto quanto mais esses traços entrem em um conjunto de natureza genérica e não artística, qualidade que, de fato, escapa permanentemente à observação direta.

Sobre esta base, outras concepções foram desenvolvidas, em particular no contexto americano. As teses que Danto defende é um exemplo; aquelas que defendem os estetas que estão a procura de uma definição histórica da arte, como Jerrold Levinson, um outro¹⁹. Todavia, as rápidas observações que precedem sugerem – no lugar de mostrar *stricto sensu* – que a noção de experiência é um boa candidata para substituir a concepção que vê na obra de arte objetos cuja natureza exige que sejam abordados e definidos fora de toda consideração de uso e de contexto.

Tradução de Luciano Vinhosa
(Trechos em inglês de Anna Paula Lemos)

Os editores agradecem ao autor, Jean-Pierre Cometti, que, gentilmente, autorizou a tradução deste ensaio e a sua publicação na revista *Poiesis*.

Referências Bibliográficas

BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 1958. Harcourt, Brace & World, 1981.

COMETTI, Jean-Pierre. “Le pragmatisme”. *La Philosophie anglo-saxonne*. Ed. M. Meyer. Paris: PUF, 1994.

_____. *L’Amérique comme expérience*. Pau: PUP, 1999.

DANTO, Arthur. *The Transfiguration of Commonplace*. Cambridge: Harvard UP, 1981.

DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Perigee, 1980.

ECO, Umberto, et al. *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. S. Collini. CUP, 1992.

ERLANDE-BRANDERBURG, Alain. *De pierre, d’or et de feu. La création artistique au Moyen Age, IVe—XIIIe siècle*. Paris: Fayard, 1999.

GENETTE, Gérard. *L’Œuvre de l’art*. 2 vols. Paris: Seuil, 1994, 1997.

_____. *Figures IV*. Paris: Seuil, 1999.

JAMES, William. *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*. 1907. Indianapolis: Hackett, 1981.

_____. “Les Tigres de l’Inde”. *L’Idée de vérité*. Paris: Alcan, 1913.

LEVINSON, Jerrold. *Music, Art, and metaphysics*. Ithaca: Cornell UP, 1990.

PEIRCE, Charles S. “Comment rendre nos idées claires”. *Revue Philosophique* (janvier 1879).

_____. *Ecrits sur le signe*. Ed., trad. G. Deledalle. Paris: Seuil, 1972.

PERLOFF, Marjorie, Charles Jinkerman, eds. *John Cage, composed in America*. U of Chicago P, 1994.

PUTNAM, Hilary. *Reason, Truth, and History*. CUP, 1981.

_____. *Representation and Reality*. Cambridge: MIT P, 1988

_____. *Realism with a Human Face*. Cambridge: Harvard UP, 1990.

_____. *Il Pragmatismo : una questione aperta*. Roma: Laterza, 1992.

RORTY, Richard. *Consequences of Pragmatism*. U of Minnesota P, 1982.

_____. *Philosophical Papers*. 2 vols. CUP, 1991

_____. *Science et solidarité*. Trad. J.-P. Cometti. Paris, L'Éclat, 1990.

_____. *Contingency, Irony, and Soldarity*. CUP, 1992.

RUSSELL, Bertrand. *Philosophical Essays*. 1910. Trad. F. Clémentz, J.-P. Cometti. *Essais philosophiques*. Paris: PUF, 1998.

SHUSTERMAN, Richard. *Sous l'interprétation*. Trad. J.-P. Cometti. Combas: L'Éclat, 1994.

_____. *La Fin de l'expérience esthétique*. Trad. J.-P. Cometti, F. Gaspari, A. Combarnous. Pau: PUP ("Quad"), 1999.

STECKER, Robert. *Artworks*. Pennsylvania State UP, 1997.

TIERCELIN, Claudine. *C.S. Peirce et le pragmatisme*. Paris: PUF, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig. "Leçons sur l'esthétique". *Leçons et conversations*. Trad. J. Fauve. Paris, Gallimard, 1971.

Notas

¹ Em inglês no original "Quando os objetos artísticos são separados das suas condições de origem e operação na experiência, é construído em torno deles um muro que mantém praticamente opacas as significações gerais com as quais a teoria estética trabalha." (Tradução da revisora).

² Dewey era amigo de J. Barnes. Os padrões precisos de inteligibilidade com os quais Barnes conceberia o museu de sua fundação são bastante conhecido.

³ Tal é a definição disto que os pragmatistas, desde Peirce, chamam "crença". Esta definição é original e importante porque ultrapassa as crenças da *interioridade*, esta que faz geralmente das idéias, representações mentais, por exemplo.

⁴ "As palavras a que chamamos expressões de juízo estético desempenham uma função complicada, mas assaz definida, naquilo que dominamos cultura de uma época. Para descrever seu emprego, ou para descrever o que entendemos por *um* gosto refinado, temos que descrever uma cultura" (Wittgenstein § 25) . ou ainda: "É uma cultura toda inteira que sobressai em um jogo de linguagem" (§ 26).

⁵ Em inglês no original “Uma obra de arte, não importa o quão antiga ou clássica, não é, na verdade, só potencialmente uma obra de arte quando vivida no contexto de uma experiência individualizada.” (Tradução da revisora).

⁶ James desenvolve uma idéia muito parecida em “Os Tigres da Índia”.

⁷ Lembremos o enunciado da máxima pragmatista, tal que a encontramos em Peirce: “Considerar quais são os efeitos práticos que nós pensamos que poderiam ser produzidos pelo objeto de nossa concepção. La concepção de todos esses efeitos é a concepção completa do objeto” (1879).

⁸ “Os homens que, por razões diversas, participaram das realizações artísticas, mestres de obra, contratantes, iconólogos, artistas, artesãos, práticos têm sido frequentemente ignorados... Este anonimato favoreceu desde um século e meio as mais diversas interpretações” (Erlande-Brandenburg, p. 22-23)

⁹ A autonomia artística favorece permanentemente uma categoria particular de sofismo que consiste essencialmente a erigir em princípios descritivos que, circunscrevendo um traço presumidamente essencial da arte, autoriza um tipo de trajetória discriminatória se exercendo normativamente a despeito de práticas e de objetos que se revelam impuros e cujos interesses seriam estrangeiros aos de uma arte autêntica.

¹⁰ Em inglês no original “Uma coisa bela, meu caro, é bela/ Não apenas em si mesma, mas nas coisas que a rodeiam.” (Tradução da revisora).

¹¹ Jürgen Habermans faz da autonomia artística uma das três esferas de diferenciação da razão própria da modernidade. A este nível, fica clara que a autonomia considerada é um traço descritivo do estatuto das práticas artísticas, tomadas dentro de um contexto histórico determinado. A ilusão começa quando este traço, no final das contas contingente, se inscreve no princípio de uma definição de essência de função normativa que pressupõe, de resto – de um ponto de vista histórico e sociológico – isto que precisamente se mascara e se nega.

¹² Em inglês no original “A experiência é resultado, signo e recompensa dessa interação entre organismo e meio ambiente que, quando é levada ao extremo, transforma interação em participação e comunicação. Desde que os sentidos, com os seus aparatos motores, sejam os meios dessa participação, qualquer degeneração que os afete, prática ou teoricamente, é, de uma só vez, causa e efeito de uma experiência de vida minimizada. As dualidades mente e corpo, alma e matéria, espírito e carne, tem sua origem fundamental no temor que a vida pode trazer. São marcas de restrição e renúncia.” (Tradução da revisora).

¹³ Inspirando-se em Kant, Genette faz da objetivação do julgamento de gosto uma ilusão constitutiva. Ver também Genette 1994, 1997.

¹⁴ “Because the actual world, that in which we live, is a combination of movement and culmination, of beaks and re-unions, the experience of a living creature is capable of aesthetic quality” (Dewey, p. 17) (Porque o mundo real, este mundo em que vivemos, é uma combinação de movimentos e culminações, de quebras e reaproximações, a experiência de um ser vivo é passível de qualidade estética.) (Tradução da revisora).

¹⁵ Rorty sustenta que o romance, tal como desenvolvido desde o século XIX, substituiu a filosofia na função de interpretação do mundo para a maioria dos homens.

¹⁶ Eco, U. (1997). Interpretação e superinterpretação. Martins Fontes : São Paulo. (Nota do tradutor)

¹⁷ Rorty sustenta o ponto de vista de uma radicalização do uso, sugerindo que as propriedades que nós atribuímos aos objetos – inclusive às obras de arte – repousam de fato sobre os contextos de utilização que nós lhes aplicamos.

¹⁸ Esta tese é notadamente argumentada a partir da noção de “intenção do texto”, introduzida por Eco para contrabalançar as duas outras intenções concorrentes: a do “autor” e a do “leitor”. Pode-se ver, nesta tese de Eco, a expressão de seu gosto peirceano pela terceridade.

¹⁹ Stecker nos dá uma interessante apresentação das questões de definição da arte no contexto americano.