

Sobre a Obra de Arte em Amie Thomasson

RESUMO

O tema da investigação é a análise dos comprometimentos ontológicos da existência e o conceito de obras de arte, tendo como base os escritos da filósofa contemporânea Amie Thomasson. A autora afirma que a questão central da ontologia da arte é: que tipo de entidade é uma obra de arte? Ela chega à conclusão de que as categorias tradicionais da metafísica, que dividem os entes entre reais/temporais/variáveis e ideais/eternos/invariáveis, não podem dar conta da arte, pois ela comporta características de ambos os lados da dicotomia. Assim, é necessário criar novas categorias que incluam caracteres de várias categorias da metafísica tradicional, como "objetos físicos", "entidades imaginárias", "tipos abstratos", "indivíduos concretos", entre outras, mas não se reduzam a nenhuma delas.

Palavras-chave: Ontologia; Analítica categorial; Obras de arte.

ABSTRACT

The subject of the investigation is the analysis of the ontological commitments of the existence and the concept of works of art, based on the writings of the contemporary philosopher Amie Thomasson. The author defends that the central question in ontology of art is: what sort of entity is a work of art? She comes to the conclusion that traditional categories of metaphysics, which divide entities between real/temporal/variable and ideal/eternal/invariable, cannot reach arts, because it bears characteristics of both sides of the dichotomy. Therefore, it is necessary to create new categories that include characters of several categories of traditional metaphysics, like "physical objects", "imaginary entities", "abstract types", "concrete individuals", among others, without being reduced to any of them.

Key words: Ontology; Categorical analysis; Art works.

* Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

O tema desta investigação é a ontologia da obra de arte, concebida no contexto de uma análise das categorias ontológicas básicas, tal como foi desenvolvida pela filósofa contemporânea Amie Thomasson. Em seu artigo "The Ontology of Art", Thomasson levanta questões centrais para a ontologia da arte: que tipo de entidade é uma obra de arte? Trata-se de um objeto físico, de um tipo ideal, universal, de uma entidade imaginária, de outra coisa? Qual a relação entre obras de arte e o estado mental dos artistas que as criaram e entre seus expectadores? Qual sua relação com os objetos físicos que as suportam? Sob quais condições uma obra existe, sobrevive ou cessa de existir? A autora alerta que questões desse gênero são questões ontológicas a respeito de entidades e não a respeito de conceitos. Ou seja, Thomasson não questiona como a arte pode ser definida, i.e., que condições algo deve satisfazer para ser uma obra de arte, mas, dadas várias entidades aceitas como arte, pergunta que *tipo* de entidades são elas, i.e., qual seu estatuto ontológico:

It is important to notice that this question is quite distinct from the question of whether or how 'art' may be defined. The ontological question does not ask what conditions anything must satisfy if it is to be a work of art, but rather, of various entities accepted as paradigm works of art of different genres (e.g. *Guernica*, *Clair de Lune*, or *Emma*), it asks: What sort of entity is this? (THOMASSON, 2004, p. 1).

Desse modo, Thomasson não se compromete com a pressuposição de que é possível elaborar uma definição de "obra de arte" que permita distinguir tudo que é arte de tudo que não é arte. Ela não busca uma lista finita de características que definam completamente as obras de arte e apenas elas, mas, ao contrário, resume sua pesquisa à busca do estatuto ontológico da obra de arte, que pode ser compartilhado com vários outros tipos de entidades, assim como diferentes gêneros de arte podem ter estatutos ontológicos diferentes. Não se pode deixar passar por alto, no entanto, essa forte concepção de que a questão ontológica não persegue a definição de um conceito localizado em algum plano abstrato, mas inicia-se pelos exemplos, pelos casos já aceitos como

exemplos paradigmáticos do tipo de ente a ser investigado. Pesquisar o estatuto ontológico da arte, portanto, requer a existência de certo conjunto de entidades já aceitas como obras de arte paradigmáticas, diante das quais será questionado que tipo de entidades são elas. Essa opinião expressa rapidamente pela autora não é, todavia, imparcial, nem pode ser assumida sem maiores verificações. A amostragem, a seleção de exemplos de uma teoria, nunca é neutra, mas prefigura-se pelo próprio ponto de vista teórico. Ou seja, os exemplos que uma teoria seleciona como arte estão envoltos na compreensão possivelmente pré-teórica que ela possui acerca da arte. Uma teoria da arte sempre corre o risco de pré-determinar o que será tomado como exemplo de arte e os exemplos de arte confirmarão, por isso, apenas os desenvolvimentos teóricos que já estavam implícitos em sua própria seleção. Assim, a relação entre a busca do estatuto ontológico da arte e "various entities accepted as paradigm works of art" não é imparcial e merece ao menos o benefício da dúvida.

Com efeito, Thomasson assume que o senso-comum funciona como critério para as decisões ontológicas acerca da arte. Esse posicionamento, contudo, não indica uma abdicação do papel criativo e prescritivo da filosofia em prol da adoção do papel de mero esclarecedor das opiniões do senso-comum. Pois o que a autora está defendendo é simplesmente a idéia de que não faz sentido buscar um conceito abstrato de arte que seja anterior à prática e ao discurso que classifica certos objetos como artísticos. Não faz sentido porque antes dessas práticas e discursos não há arte, não há o conceito de arte. O fenômeno artístico é aquilo que está inserido na prática e no discurso cotidiano que a ele se refere. Quando um filósofo busca o conceito de arte ele não pergunta a um objeto qualquer "o que é arte?", ele pergunta "o que é isso que é arte?", ele o pergunta, portanto, a um objeto ou grupo de objetos já compreendidos como arte. A posição de Thomasson, portanto, de partir de várias entidades já aceitas como casos paradigmáticos de obras de arte não é uma escolha imparcial da autora, mas a admissão de uma circularidade inalienável da própria pesquisa filosófica. Mesmo os pensadores idealistas, por exemplo, que criam um conceito abstrato de arte outorgando-lhe um papel de leito de Procusto

para a compreensão comum de arte, iniciaram sua pesquisa por uma compreensão prévia da arte que reside na própria classificação cotidiana de certos objetos como artísticos. Pois se essa classificação não existisse em sua experiência cotidiana, se não houvesse a prática de ir a museus, comprar e vender obras, distinguir certos objetos como artísticos, identificá-los em outras culturas, esse filósofo idealista jamais buscaria o conceito de arte. Mesmo que depois ele se volte contra toda a prática e o discurso de seu tempo, foram estes os primeiros motores de sua pesquisa filosófica. A arte se apresenta primeiramente como uma experiência no mundo, e a filosofia se propõe a pensar essa experiência. No entanto, na maioria das vezes, quando começa a pensá-la, perde-se das vivências que a instigaram, criando uma idéia teórica autônoma de arte, e depois volta ao mundo crendo-se no direito de aplicar impassivelmente essa idéia às coisas, julgando a experiência artística e classificando-a como se lhe fosse anterior, como se não houvesse surgido por uma demanda do próprio fenômeno artístico. Contra essa atitude filosófica, Jean Lacoste escreve as belas e iradas palavras:

Primitiva, exótica, popular, "gótica", "rudimentar", ingênua, a própria arte encarrega-se de fazer explodir, no tempo e no espaço, toda e qualquer definição canônica do belo, que cada ampliação do "museu imaginário" faz surgir como preconceito. A filosofia da arte não está, pois, na cabeça do filósofo. Ela é reclamada pela história, na verdade bem recente, da definição das "belas artes" e do prazer "estético", em outras palavras, sensível e subjetivo, que uma obra pode suscitar. (LACOSTE, 1997, p. 7).

É igualmente contra essa postura que Thomasson se volta, através da admissão da circularidade intrínseca à própria investigação filosófica, que é partir de uma regionalização prévia para buscar um conceito que deveria precisamente explicá-la. A arte já é uma região da experiência cotidiana. Toda filosofia da arte parte dessa regionalização. O conceito adquirido posteriormente pode voltar-se e corrigir essa regionalização ou não. O fundamental, contudo, é admitir essa base prévia e inevitável, pois só essa clareza permite um cuidado especial para

que preconceitos e opiniões dogmáticas não se infiltrem no desenvolvimento da pesquisa.

Tendo admitido esse critério como pano de fundo da investigação, a autora percebe a necessidade de afirmar sua posição ontológica contra as concepções filosóficas tradicionais acerca das obras de arte. À despeito de ser um acontecimento com o qual todos lidam cotidianamente sem maiores dilemas, a arte sempre foi um assunto problemático quando importado para o terreno do pensamento conceitual. Por isso há diversas e até opostas opiniões sobre a arte na história da filosofia e da estética. Thomasson não avoca a ambição de debater com todas elas, selecionando apenas três concepções que ela considera mais fundamentais e representativas do pensamento sobre a arte. A primeira concepção, fundada na tradição physicalista, é a de que obras de arte são objetos físicos (*the physical-object theory*), são pedaços de tecido, tintas, blocos de pedra, ondas sonoras, impressões gráficas sobre papel. Assim, o estatuto ontológico das obras de arte não é mais intrigante do que o estatuto ontológico dos objetos físicos em geral, como cadeiras e automóveis. Essa teoria, que inclui a arte na categoria ontológica de "objetos físicos", foi criticada por razões bastante óbvias. Basta atentar-se para as condições de identidade e conservação dos trabalhos artísticos. A estátua e o mármore têm identidades diferentes, pois a estátua tem uma orientação significativa, pode ter propriedades estéticas e é algo criado pelo artista, ao passo que o mármore em si mesmo não possui nenhuma dessas características. Além disso, as condições de conservação de ambos são radicalmente diferentes, pois se o dedo de *David* é destruído e substituído por outro, o mármore não se conserva, mas a obra sim. Por outro lado, quando se quebra uma estátua em pedaços e se os reorganiza em outro formato, a matéria é conservada, mas a obra cessa de existir. Desse modo, a obra de arte não pode ser identificada estritamente com a matéria que a constitui. (THOMASSON, 2004. p. 4).

Esse tipo de argumentação mostra que Thomasson está utilizando os conceitos de condições de identidade e de existência para mostrar quais as relações de dependência ontológica das obras de arte aos objetos físicos, nesse caso, para refutar a teoria physicalista. Conquanto se é capaz de estabelecer sob quais condições

uma obra artística mantém-se ela mesma e sob quais condições ela existe, sobrevive ou cessa de existir, já se adquiriu boa parte do conhecimento necessário para o estabelecimento do seu estatuto ontológico. Por exemplo, normalmente se compreende que se a matéria na qual uma pintura se encontra for destruída, isto é, se as tintas e o suporte nos quais ela se encontra forem destruídos, a própria obra é destruída. Assim, se a tela *A Anunciação* for queimada, a obra *A Anunciação* Cessa de Existir. Por outro lado, normalmente se pensa diferentemente em relação a obras literárias, cênicas e musicais. Ou seja, se um livro ou um *Compact Disc* são destruídos, se uma apresentação musical ou cênica for cancelada, isso não implica na destruição da obra que estava gravada ou impressa ou que seria apresentada, mesmo no caso da destruição do manuscrito ou da partitura original do autor. Se um exemplar de *A Montanha Mágica* for destruído, mesmo que esse exemplar seja o manuscrito original de Thomas Mann, não se entende que a obra *A montanha Mágica* cessou de existir. Essas diferenças acerca das condições de sobrevivência de um trabalho artístico já fornecem uma primeira indicação de seu estatuto ontológico e de que diferentes gêneros de arte podem pertencer a categorias ontológicas diferentes.

Outra abordagem ontológica bastante famosa acerca da arte é a que a concebe puramente nos termos da intencionalidade da consciência. Collingwood participa dessa concepção na medida em que concebe a arte como uma atividade imaginária da consciência do artista e do expectador. Os objetos materiais nos quais a arte se expressa não constituem a obra de arte, mas são apenas meios que o artista engendra para levar os expectadores a reconstruírem em sua consciência a experiência imaginária que o artista teve ao criar a obra. Nesse sentido, a arte é concebida sob a categoria ontológica de "atividade imaginária": "The imaginary experience of total activity of the artist's, recreated by competent viewers, is the true work of art." (COLLINGWOOD, 1958). Entretanto, da mera constatação de que obras de arte não são objetos físicos, não se pode simplesmente inferir a hipótese de que são atividades imaginárias. Esta concepção, de acordo com Thomasson, também apresenta problemas, pois atividades imaginárias são individuais e não podem ser

percebidas sensorialmente. Entretanto, obras de arte são normalmente consideradas objetos públicos, experimentados e discutidos por diversas pessoas.

Há ainda uma terceira alternativa ontológica, defendida por Currie, Wolterstorff e em uma versão mais fraca por Wollheim, que consiste na afirmação de que obras de arte não são objetos físicos nem imaginários, mas entidades abstratas, isto é, são tipos abstratos a partir dos quais são feitas as cópias materiais. Essa teoria tem o seguinte ponto fraco: os tipos abstratos são e sempre foram compreendidos como independentes das atividades humanas, existindo eternamente, sem serem passíveis de criação ou destruição. Mas as obras de arte são normalmente concebidas como coisas criadas em certo momento histórico, por certo artista. Além disso, há muitas obras de arte que já foram destruídas, tanto na matéria quanto na memória. Ou seja, de acordo com a compreensão comum de obras de arte, elas são dependentes de atividades humanas, não são eternas, pois são criadas por artistas e são passíveis de destruição, o que torna a teoria dos tipos abstratos bastante artificial e contra-intuitiva. Assim, o posicionamento ontológico que encaixa as obras de arte dentro da categoria de "entidades abstratas" também apresenta conseqüências ontológicas indesejáveis. Esses apontamentos mostram porque as mais paradigmáticas concepções ontológicas da arte são insuficientes. Thomasson é uma interlocutora privilegiada na discussão em filosofia da arte precisamente porque percebe e aponta essa insuficiência e trabalha na direção da elaboração de uma nova ontologia da arte, que supere os problemas acima descritos.

Thomasson afirma que a filosofia até então não havia encontrado uma boa solução ontológica para a obra de arte porque tentava forçosamente encaixá-la nas categorias da metafísica tradicional, de acordo com as dualidades dogmáticas a que esta se mantém vinculada. Mas o apego a esses dualismos levou as teorias ontológicas da arte em geral à incoerência com as práticas e crenças do senso-comum em relação à mesma. Desse modo, Thomasson abdica de servir-se de uma categoria ontológica já pronta dentro da metafísica tradicional, reconhecendo a necessidade de repensar suas bifurcações e desenvolver novos sistemas de categorias ontológicas. A metafísica sempre dividiu os entes

entre objetos físicos independentes da mente humana, por um lado, e objetos imaginários e mentais por outro lado. Essa divisão categorial não prevê um espaço para subsunção das obras de arte, conforme elas são comumente compreendidas, pois elas são pensadas e tratadas como entidades individuais e concretas, vinculadas a elementos materiais e físicos, mas igualmente dependentes das formas da intencionalidade humana. As obras artísticas vêm à existência através de atividades humanas intencionais, pois, mesmo que um pigmento possa cair fortuitamente sobre a tela, enquanto não houver um ato de criação ou apropriação do artista, isso não pode ser considerado uma obra de arte. Por outro lado, as obras são exteriores à mente, pois são entidades de significado público e, uma vez criadas, continuam existindo continuamente, mesmo quando não estão sendo observadas ou imaginadas. Assim, Thomasson sugere uma nova direção para uma concepção ontológica aceitável da arte, que consiste no abandono da dicotomia metafísica entre objetos físicos e entidades mentais, e na criação de categorias ontológicas híbridas, que possam englobar características de ambos os lados da dicotomia.

Outra divisão metafísica que existe desde Platão é entre objetos espaço-temporais, perecíveis, em estado de devir e objetos eternos, ideais, sem localização espaço-temporal. Entretanto, nenhuma dessas duas categorias ontológicas abrange a música e a literatura, que não têm localização espaço-temporal e continuam existindo independentemente da destruição de qualquer cópia particular ou do cancelamento de qualquer *performance*. Mas que, por outro lado, não podem ser consideradas eternas, pois são entidades culturais, que têm um momento histórico de criação e que podem ser destruídas caso tenham todas as suas cópias destruídas. Além disso, diferentemente dos tipos abstratos, as obras musicais e literárias não existem independentemente, pois são criadas por artistas e dependem, portanto, das formas da intencionalidade humana.

Assim, as obras de arte não pertencem à categoria dos indivíduos concretos nem à dos tipos abstratos, sendo necessária a criação de novas categorias que as englobem. As novas categorias devem incluir características de várias categorias da metafísica tradicional, como a dos "objetos físicos", das "entidades imaginárias",

dos "tipos abstratos", dos "indivíduos concretos", entre outras, mas não se resumem a nenhuma delas. Para dar conta da música e da literatura, por exemplo, Thomasson sugere a categoria mista de "artefatos abstratos", isto é, de coisas que são criadas e temporais, mas que não dependem de um suporte material específico para sua existência. Quais categorias podem ser propostas e como devem ser compreendidas é algo que fica constantemente aberto a novas formulações teóricas, providenciando um amplo âmbito de atuação para o papel criativo e prescritivo da filosofia. O que mais importa, de acordo com a pensadora, é que as categorias e o pensamento sobre a arte em geral sejam feitos a partir das demandas conceituais da própria experiência com a arte e não a partir dos preconceitos e das dicotomias da metafísica tradicional.

Referências Bibliográficas

CLERCQ, R. Aesthetic terms, Metaphor, and the Nature of Aesthetic Properties. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. v. 63, n. 1, Winter 2005.

COLLINGWOOD, R. G. *The principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1958.

CURRIE, Gregory. *An ontology of art*. New York: St. Martin's Press, 1989.

GROSSMANN, R. *The existence of the world*. New York: Routledge, 1992.

HOWELL, R. Types, Indicated and Initiated. *British journal os Aesthetics*, v. 42, n. 2, April 2002.

HUSSERL, E. *Experience and Judgement*. London. Routledge, 1973.

INGARDEN, Roman. *The literary work of art*. Tradução, George G. Grabowicz; Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1973.

_____. *The ontology of the work of art*. Tradução, Raymond Meyer e Jon T. Goldthwait. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1989.

_____. "Aesthetics experience and aesthetic objects," *Phil. and Phenomenological Research*, XXI, 3, 1961.

KANT, I. *Kritik der reinen vernunft*. Hamburg: Felix Meiner, 1956.

LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.

- LEVINSON, Jerrold. *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.
- MARGOLIS, Joseph. *What, After All, Is a Work of Art?* University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1999.
- MACKINNON, J. *Aesthetic Supervenience: For and Against*. (published in British journal of Aesthetics, 41:1, January 2001).
- MILLÁN-PUELLES, A. *Teoría del objeto puro*. Madrid: Rialp, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul. *The Psychology of Imagination*. Trad. Bernard Frechtman. New York: Washington Square Press, 1966.
- SMITH, D. *Mind World: Essays in Phenomenology and Ontology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- THOMASSON, Amie L. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- _____. *Ontological Minimalism*. In: American Philosophical Quarterly 38, No. 4; Outubro 2001.
- _____. *The ontology of Art*. Published in Peter Kivy. The Blackwell Guide to Aesthetics, 2004.
- _____. *Ontology of art and knowledge in aesthetics*. (published in The Journal of Aesthetics and Art Criticism 63:3 Summer 2005).
- WOLLHEIM, Richard. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.