

A dimensão da história e da tradição para o significado da arte em Carroll / *The dimension of history and tradition to the meaning of art in Carroll*

Guilherme Mautone¹

RESUMO

O artigo procura explorar a natureza do método de identificação de arte fornecido pelo filósofo contemporâneo Noël Carroll, enfatizando a dimensão da história da arte e da sua transmissão através de uma gramática artística. Procura-se também sugerir que sua contribuição para a filosofia da arte se aproxima de teses importantes do externismo semântico, principalmente de Peter Geach, Hillary Putnam e Saul Kripke, ainda que Carroll não os cite nominalmente.

PALAVRAS-CHAVE: Carroll; narrativas; identificação de arte; externismo semântico

ABSTRACT

This essay seeks to explore the philosophical nature of Noël Carroll's method for art identification, emphasizing the extent of art history and the tradition of artistic transmission. It also seeks to explore the proximity between some fundamental thesis of the semantic externalism (especially in Peter Geach, Hillary Putnam and Saul Kripke) and Carroll's method, though they're not explicitly admitted by Carroll.

KEYWORDS: Carroll, narratives; art identification; semantic externalism.

Introdução

Gostaria de explorar ao longo deste texto alguns aspectos que constituem o método das *narrativas identificadoras* de Noël Carroll à luz do debate contemporâneo acerca do problema da referência, mais especificamente sobre o externismo semântico.

Na primeira parte do texto, tentarei apresentar os aspectos mais importantes do método das *narrativas identificadoras*. Na segunda parte,

¹ Mestrando em Filosofia no Departamento de Filosofia (IFCH) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pesquisa Filosofia da Arte e Estética, com ênfase nas contribuições de Noël Carroll ao problema da oscilação definicional em Filosofia da Arte. A pesquisa é apoiada pela CAPES e é orientada pela Prof^a. Dr^a. Kathrin Rosenfield. E-mail para contato: guimautone@gmail.com

tentarei reconstruir o contexto de aparecimento do externismo semântico, a partir das contribuições de Russell sobre o conhecimento por contato (*knowledge by acquaintance*), procurando então intersecções com o debate acerca da arte. E, por fim, na terceira parte tentarei sugerir em que sentido é lícito pensar a contribuição de Carroll para a filosofia da arte a partir do método das *narrativas identificadoras* dentro do horizonte do externismo semântico.

1 As narrativas identificadoras: contexto de aparecimento, motivações e aspectos

Não seria equivocado afirmar que Carroll herda uma tradição de discussões filosóficas sobre a arte eminentemente preocupada com a questão da natureza da obra de arte, da definição da arte ou da problematização da extensão e da intensão deste conceito. Grande parte de sua produção é, de fato, voltada para a leitura de empreendimentos contemporâneos da filosofia da arte, como os de Monroe Beardsley, George Dickie e Arthur Danto. Mas o que chama nossa atenção é que as leituras que Carroll realiza destes pensadores acabam por ressaltar o fato de que elas adotam quase sempre uma posição essencialista, comprometida com a viabilidade de uma definição de arte em termos necessários e suficientes, definição capaz de identificar com segurança aquilo que é arte e aquilo que não é arte. Nestas leituras, Carroll procede da mesma maneira: explicita as definições envolvidas e as condições que elas articulam, explicita os exemplos utilizados ou as produções analisadas e, por fim, apresenta contraexemplos às definições propostas por estes pensadores, mostrando assim que as definições propostas por eles padecem de dois problemas. São demasiadamente restritas (ou exclusivas), deixando de fora candidatos relevantes (e, por vezes, amplamente reconhecidos como arte) ou são demasiadamente amplas (ou inclusivas), trazendo para dentro do conjunto 'arte' coisas que não poderiam ser *razoavelmente* reconhecidas como arte. Apesar de todas as propostas se mostrarem, para Carroll, presentemente problemáticas em função dos contraexemplos, todas elas parecem concordar no que diz respeito à necessidade da definição para a identificação. Este

compromisso, para Carroll, não precisa ser assumido uma vez que a viabilidade de identificação não depende exclusivamente da viabilidade da definição.

Assim, Carroll elaborará o método das *narrativas identificadoras* como um procedimento filosófico que permite a identificação de itens ontológicos *qua* arte sem definição². A identificação de arte proposta por Carroll, diferentemente do agrupamento de itens a partir de aspectos morfológicos e de estereótipos de acordo com a proposta weitziana, se dá pela via da produção de narrativas conceituais que forneçam uma espécie de linhagem artística a determinado objeto, mostrando-o como herdeiro de uma tradição, mesmo que ela tenha mudado radicalmente ao longo da história.

Dessa maneira, o desenvolvimento de um método de identificação aparece para Carroll como o principal dispositivo de inclusão de itens particularmente desafiadores ou sob os quais incide algum tipo de disputa (por exemplo, 'y é A' vs. 'y não é A') sobre se deve ser reunido, ou excluído, do conjunto ou conceito 'arte'. O método consiste na elaboração, por parte do sujeito que deseja mostrar que 'y é arte', de uma narrativa não ficcional, mas teórica³, dotada de início, meio e fim e que discrimine e descreva como este objeto y participa, reproduz, reencena, contraria, reafirma, radicaliza, desconstrói ou imita contextos, cenas, preocupações, princípios, objetivos, etc., presentes na realização ou na construção de outros itens tradicionalmente reconhecidos como 'arte', alinhando este objeto y ao cânone artístico ou ao conjunto de obras de arte que estão agrupadas num determinado escopo disponível ao sujeito que duvida que y seja efetivamente 'arte'.

² Sua abordagem é semelhante à de Morris Weitz no sentido de que prescinde de uma definição do termo 'arte' para identificar razoavelmente o uso que fazemos deste termo em contextos conversacionais diversos. Difere da abordagem de Weitz, no entanto, no sentido de que aquilo viabiliza a identificação para Carroll não consiste em um procedimento de listagem, análise e comparação de *semelhanças de família* (noção importada das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein); mas sim um procedimento de elaboração de relatos não ficcionais capazes de explicitar razões que conectam historicamente aquele objeto que se disputa ou se pretende mostrar como 'obra de arte' a uma tradição artística amplamente reconhecida e inserida na história da arte.

³ Uso 'teórica' aqui num sentido amplo, abarcando justificativas e informações de âmbitos diversos, por exemplo, da História, da Antropologia, da Teoria da Arte, da Crítica da Arte, da Filosofia e assim por diante.

Assim, mostrar que o objeto *y* é efetivamente arte depende somente da disposição e da capacidade de elaborar uma narrativa que o coloque numa linha sucessória com a tradição. Mostrar que '*y* é arte' dependerá, então, da competência em mostrar, por exemplo, que (1) *y* recupera as experimentações vanguardistas realizadas por Duchamp; (2) que Duchamp radicaliza e inverte a definição de 'arte' como 'objeto belo' ou 'objeto que proporciona beleza' ao construir *A Fonte* (1917) e *Roda de Bicicleta* (1913); (3) que a 'arte' pré-Duchamp não havia conseguido, ainda, radicalizar o suporte, mas já havia conseguido explorar seu meio de expressão no Impressionismo e em Cézanne; (4) que Cézanne efetuara uma virada no final do séc. XIX ao chamar atenção para a cor, o traço, a composição, ao invés de insistir no tema e na imitação; (5) que os Neoclassicistas, como Ingres e Jacques-Louis David, não haviam se preocupado em abandonar a imitação, mas preocupavam-se principalmente com a sua maestria; (5) e assim por diante, de modo que o ponto de parada de uma narrativa é variável e depende do ponto específico da história da arte que é reconhecido por quem assevera que '*y* não é arte'.

Não é preciso ir mais longe neste exemplo bastante preliminar para chamar a atenção ao fato de que o procedimento das *narrativas identificadoras* oferecido por Carroll é bastante simples e que ele não realiza nada mais que uma demonstração da inserção de *y* na própria temporalidade, contextualidade e *racionalidade* da história da arte.

É importante chamar a atenção para algumas características mais gerais a respeito das *narrativas identificadoras*. Uma primeira característica é que essas narrativas são históricas e não ficcionais. Elas devem se comprometer com um relato ou com uma explicação, precisa e confiável, de uma sequência de eventos e de estados de coisas. Ou seja, para que a identificação de um item específico como arte seja feita de maneira adequada é, no mínimo, necessário que essa narrativa seja verdadeira. É necessário, assim, que o procedimento estabeleça uma patente conexão com momentos da história da arte, de maneira que se é 'um ingrediente da narrativa o fato de que *y* influenciou *z*, então deve ser verdadeiro que *y* influenciou *z*' (CARROLL, 2001,

p. 88). *Mutatis mutandis*, se essa narrativa for, no melhor dos casos, uma narrativa plausível, então deve ser plausível que *y* influenciou *z*.

Outra característica bastante importante das *narrativas identificadoras* é que elas são idealmente precisas em relação a uma sequência de eventos ou a uma ordem de coisas. Carroll pretende estabelecer com isso que há, por trás dessa característica, um grau de comprometimento com certa ordem temporal. Ele insiste que a narrativa não precisa ser necessariamente construída em um formato cronológico, embora seja imprescindível que nela existam indicações bastante claras a respeito dos momentos que esses eventos ou coisas ocupam na história da arte.

Uma terceira característica das *narrativas identificadoras* é que elas precisam ser claras em relação aos seus objetivos, ou seja, precisam enfatizar a produção específica que se deseja estabelecer como uma obra de arte. Assim que esse objetivo ficar suficientemente claro ao longo da construção da narrativa, então essa produção em especial deve ser apresentada como uma espécie de resultado ou consequência de uma série de decisões inteligíveis, escolhas e ações por parte dos artistas e que tais escolhas se originam de práticas já assentadas do mundo da arte ou – do *jogo* – da arte. Esse passo é extremamente relevante para o sucesso de uma narrativa: relevante porque com ele o narrador é capaz de engendrar e discutir uma infinidade de razões que demonstram que aquelas ações, decisões ou escolhas não são arbitrárias; ele é relevante também para o sucesso da narrativa porque, dependendo do tipo de informação que for inserida e concatenada na narrativa, ela poderá ser considerada forte (informativa, rica em detalhes, atenta aos fatos) ou fraca (vaga e imprecisa). Carroll alega que as *narrativas identificadoras*, quando conseguem circunscrever um conjunto de razões para determinado objeto, podem

mostrar que o trabalho que está sendo disputado [disputado no sentido de se é ou não é uma obra de arte] pode ser apresentado como o resultado de escolhas e ações racionais e apropriadas que são motivadas por avaliações inteligíveis que suportam a resolução em mudar, por exemplo, um contexto já

estabelecido no mundo da arte (Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 91, tradução minha).

A última característica mais geral do método é que, ao construí-las, deve ser realizado também um procedimento de *closure*, ou fechamento, da apresentação daquela obra – ou ação – que se deseja confirmar como arte. Esse fechamento deve se comprometer com uma retomada daquelas razões inicialmente expostas e com uma demonstração de como um problema relevante do mundo da arte foi abordado, solucionado ou dissolvido.

Uma alternativa de explicação mais geral das *narrativas identificadas* a qual Carroll parece recorrer é a analogia desse método com as partes de uma história, ou narrativa em seu sentido literário e artístico. Dessa maneira, as narrativas identificadoras deveriam ser construídas respeitando no mínimo uma tripartição básica: tendo um início (*beginning*), no qual é empreendida a descrição de um contexto conhecido do fazer artístico ou do mundo da arte, ou seja, práticas artísticas consensuais; uma complicação (*complication*), ou desenvolvimento, que se inicia quando somos capazes de reproduzir aquelas perspectivas e crenças do artista em relação ao contexto artístico vigente ao produzir uma obra determinada; e o fechamento (*closure*) no qual são apresentadas aquelas técnicas, escolhas, estratégias, etc., usadas de maneira racional pelos artistas para corresponder (resolver, mudar, criticar ou reencenar) uma situação já dada no contexto artístico.

Carroll definirá esquematicamente a *narrativa identificadora* do seguinte modo:

x é uma narrativa identificadora se e somente se x é (1) um relato preciso (2) e temporalmente ordenado de uma sequência de eventos e estados de coisas a respeito de (3) um assunto unificado (geralmente a produção da obra disputada), (4) dotado de início, complicação e fim, no qual (4) o fim é explicado como o resultado do início e da complicação, no qual (5) o início envolve a descrição de um contexto preliminar e reconhecido como um contexto da história da arte e no qual (6) a complicação envolve a demonstração da adoção de uma

série de ações e alternativas, enquanto meios apropriados a um fim, por uma pessoa que foi capaz de chegar a uma avaliação inteligível dos contextos da história da arte de tal maneira que ela decide transformá-los de acordo com os objetivos reconhecíveis e vivos da prática (Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 92, tradução minha).

2 Externismo Semântico

O externismo semântico consiste num posicionamento filosófico acerca do valor semântico de expressões da linguagem comprometido fundamentalmente com a defesa de que a referência das palavras se encontra estabelecida através das relações que um usuário qualquer da linguagem trava com os contextos dos quais participa. É importante salientar que essas relações entre usuário e contexto não se dão de maneira mediada (por conceitos, representações, definições), mas de forma direta.

O desenvolvimento da noção de uma experiência direta, sem mediações representacionais ou conceituais, dos sujeitos com os objetos e conseqüentemente com o mundo remonta às contribuições epistemológicas de Bertrand Russell em, por exemplo, *Knowledge by Acquaintance and Knowledge by Description*, de 1911, que surgem como um tipo de reação filosófica aos posicionamentos idealistas que motivavam o Idealismo de Cambridge. As contribuições de Russell – junto das de Moore – procuraram oferecer o contraponto epistemológico à compreensão idealista da experiência, concebida como necessariamente conceitual, necessariamente judicativa. Assim, a constituição do conteúdo proposicional, atribuída pelos Idealistas à noção de representação, é substituída com Russell por uma noção causal. A tese do conhecimento por contato (*knowledge by acquaintance*) implica, dessa maneira, que “todo o conteúdo proposicional, sem exceção, é constituído externamente, por objetos, propriedades e relações que subsistem fora da consciência do sujeito e independentemente de serem nela representados” (Paulo Faria, *Externalismo Semântico* in João Branquinho & Ricardo Santos, *Compêndio em Linha de Problemas da Filosofia Analítica*, 2013, p. 3). São as

contribuições de Russell que, em larga medida, preparam adequadamente o terreno para o que mais tarde nele virá a se desenvolver sob o nome de Nova Teoria da Referência, através das contribuições de Peter Geach, Hillary Putnam e Saul Kripke.

Peter Geach, em *Logic Matters (The Perils of Pauline)*, elabora uma relevante consideração a respeito da linguagem como uma espécie de tradição, onde o uso de um nome ao atravessar gerações de usuários da linguagem, carrega até os usuários mais recentes a sua referência fixada. Esta tese sobre o valor semântico de um nome, que tangencia a já comentada noção de conhecimento por contato (*knowledge by acquaintance*), aparece da seguinte maneira:

Para o uso de uma palavra enquanto nome próprio é preciso, antes de tudo, que alguém esteja familiarizado com o objeto nomeado. Mas a linguagem é uma instituição, uma tradição; e o uso de um nome específico para um objeto específico, assim como para outras características da linguagem, pode ser transmitido de uma geração para a outra; a familiaridade requerida para o uso de um nome próprio pode ser *mediata* e não imediata. Platão conheceu Sócrates, e Aristóteles conheceu Platão, e Teofrasto conheceu Aristóteles, e assim por diante em apostólica sucessão até o nosso próprio tempo; é por esta razão que podemos legitimamente usar ‘Sócrates’ como um nome [próprio] do modo como usamos. Não é o nosso conhecimento dessa cadeia que valida o nosso uso dela, porém a sua existência; exatamente de acordo com a doutrina católica, um homem é um verdadeiro bispo se há, de fato, uma cadeia de consagrações que remonta aos apóstolos (Peter Geach, *Logic Matters*, 1973, p. 155, *itálico meu, tradução minha*).

A tese justifica em certa medida a viabilidade de pensarmos que o uso da linguagem e a referência (neste caso a dos nomes próprios) encontram-se determinadas não por um contato direto que eu, *presentemente*, tenho de Sócrates, mas por uma cadeia histórica do uso desse nome que herdo dos

usuários que me antecederam na tradição da linguagem. Tampouco se encontram determinados, o uso e a referência, pela disponibilidade interna de uma representação da figura de Sócrates. O que a tese defendida por Geach coloca em jogo é que nestas condições onde não há – *presentemente para mim* – a possibilidade de contato direto com o portador de um nome próprio, consigo ainda assim usar a linguagem; consigo, ainda assim, empregar corretamente o nome porque defiro à cadeia de uso desse nome (cadeia que me precede) a preservação da univocidade de sua referência. E isso permite, em larga medida, que eu compreenda que o valor semântico do nome ‘Sócrates’ não precisa ser necessariamente constituído por um conceito ou por uma representação, ou seja, *internamente*. É dada, aí, a viabilidade de que o valor semântico seja constituído por esta cadeia, por esta tradição de uso, ou seja, *externamente*.

A contribuição de Kripke em *Naming and Necessity* (1972), de Putnam em *The Meaning of ‘Meaning’* (1975) e de Burge em *Individualism and the Mental* (1979), dá-se no sentido de viabilizar, também para designadores de espécies naturais, designadores de espécies de artefatos e outros tantos termos gerais um tratamento semelhante ao conferido por Geach aos nomes próprios. Assim, a perspectiva externista em relação ao valor semântico das expressões e dos termos da linguagem passa a angariar um escopo ainda mais largo de candidatos.

Em Kripke se salienta ainda a imagem, esboçada por Geach e mencionada anteriormente, da cadeia histórica de transmissão de termos. Não somente os nomes próprios, mas também outras famílias de designadores recebem então um tratamento externista semelhante, na qual cada usuário herda um termo (e a sua referência) de outros usuários dos termos, deferindo a estes antecessores a fixação da própria referência. Em Putnam se salienta, por outro lado, outro aspecto plausível da fixação da referência aos nomes, termos e designadores de diferentes espécies e que consiste na hipótese da *divisão do trabalho linguístico* apresentada em *The Meaning of ‘Meaning’*. Ela se caracteriza, para Putnam, no processo de deferência da fixação do significado dos termos aos falantes, usuários da linguagem, que são mais competentes

que nós em relação a determinadas palavras. O conhecimento dos significados, diz Putnam, não é “algo que seja possível para um pensador em isolamento, isto pressupõe tanto as interações com o mundo, quanto interações com outros usuários da linguagem” (Hillary Putnam, *Introduction* In Andrew Pessin & Sanford Goldberg, *The Twin Earth Chronicles*, 1996, p.15).

Gostaria de encerrar esta seção sugerindo que é bastante adequado desdobrar algumas aplicações da perspectiva externista para a arte a partir dos últimos aspectos examinados – a transmissão histórica de termos e a hipótese da divisão do trabalho linguístico. Os processos de descrição, avaliação e, inclusive, de produção da arte se constituem atualmente como práticas dependentes de certa competência histórica. Nos dois primeiros processos esta competência é mais evidente e, no último, apesar de menos óbvia, ela é igualmente presente, igualmente relevante⁴. Discriminar os aspectos morfológicos, os estereótipos, de uma obra é somente uma das etapas desses processos. Mas nossa capacidade de fazê-lo, de identificar, por exemplo, que o pincelado de uma pintura emula o movimento ou que o trecho de um poema suscita uma ambiguidade, depende do fato de que nessa identificação do movimento do e da ambiguidade do trecho estamos *reconhecendo* coisas que já nos foram apresentadas anteriormente. É bastante provável que seja nesta dimensão que se articule, na descrição e na avaliação da arte, a consideração da história e da tradição. Não estaria disponível para mim a realidade do ritmo e do movimento da pincelada de Markus Prachensky (FIGURA 1) se eu não tivesse conhecido que o ritmo e o movimento da pincelada, em pintura, são efeitos (e escolhas) por parte dos artistas desde, pelo menos, Declaroix e, mais especialmente, Van Gogh (FIGURA 2).

Da mesma maneira, meu acesso à ambiguidade dos poemas de Hilda Hist também estaria comprometido se eu não soubesse que, em algum sentido, a ambiguidade é um efeito comum na poesia desde fui apresentado a *Ode to a Nightgale* de Keats, onde os versos “I cannot see what flowers are at my feet /

⁴ Especialmente se considerarmos (do mesmo modo como faz insistentemente Carroll) o artista enquanto agente racional. Isso, em larga medida, faz borrar a compreensão kantiana elaborada na terceira crítica a respeito do gênio que produz uma obra sem saber exatamente as leis e os fundamentos que participaram dessa produção.

Nor what soft incense hangs upon the boughs” podem suscitar tanto o estado de êxtase do eu lírico ao escutar o canto do rouxinol no bosque imaginado, como podem suscitar a imagem do morto que recebe grinaldas de flores ao sopé do caixão em seu velório.

A inserção do lastro histórico da tradição na descrição e na avaliação da arte são também etapas cruciais do desenvolvimento da crítica de arte. Clement Greenberg, crítico de arte americano e um dos maiores responsáveis pela defesa e pelo reconhecimento da arte não-figurativa do século XX, não via outra alternativa para a explicação da relevância da chamada pintura ‘abstrata’ senão uma verdadeira prestação de contas histórica de como os significados da pintura tradicional foram sendo, paulatinamente, traduzidos, apropriados e transformados pelos artistas modernistas. Para Greenberg o

pleno *significado* da revolução ocorrida na pintura ocidental nos últimos sessenta anos não ficará claro ainda por algum tempo. Mas aquela parte de seu *significado* que diz respeito à *concretude* do meio em si mesmo já é evidente. É preciso apenas colocá-la em perspectiva histórica (Clement Greenberg, *Arte Abstrata* In Glória Ferreira & Cecília Cotrim, *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2001, p. 61, itálicos meus).

O empreendimento greenberguiano consiste, dessa maneira, numa explicação de como a arte inovadora de Kandinsky, Malevich, Mondrian, Pollock, Lewis e De Kooning pode ser racionalmente compreendida como herdeira de uma tradição relevante na História da Arte. Mas o uso dessa competência histórica, da consideração dessa cadeia de significados que se transmitem *transgeracionalmente*, não é uma peculiaridade de Greenberg, podendo ser apontada em inúmeros outros críticos, historiadores e avaliadores de arte. Pelo menos desde o século XVII a busca por significado na arte tende a recorrer a uma tradição já assentada ou a um conjunto de textos que consubstanciam reflexões do passado. Winckelmann, que é considerado um dos pais fundadores da história da arte (junto de Giorgio Vasari), mesclava em suas elucubrações sobre a arte grega verdadeiras avaliações propositivas da arte de seu tempo (WINCKELMANN, 1755, apud LICHTENSTEIN, 2008, p. 79).

É importante ressaltar que, no que concerne as *narrativas identificadoras* de Carroll, a recuperação da dimensão histórica, a reconstrução de contextos específicos de uso da linguagem por parte dos artistas e o reconhecimento de que estes processos são seminais na compreensão da arte do nosso tempo pela crítica e pela história da arte, operam como verdadeiros motivadores do método de identificação. Pois “de fato, a grande tarefa do crítico que procura testar e desafiar um trabalho específico consiste em posicioná-lo em um enquadramento (framework) capaz de tornar inteligíveis suas conexões com parcelas reconhecidas de uma tradição artística” (Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 85, tradução minha). Assim, a produção de narrativas, além de explicar em que sentido a consideração da tradição histórica e a reconstrução de contextos específicos de uso da linguagem são relevantes para a compreensão da arte hoje em dia, *também* é sugerida por Carroll como sendo crucial para o ofício do crítico, ou melhor, como sendo a sua maior atribuição profissional. A figura do crítico de arte, apesar de caricaturalmente mal compreendida, deve ser entendida aqui como a daquela *persona* da sociedade que é suficientemente competente em seu trabalho de identificação das ‘linhagens’ artísticas em que cada artista se insere⁵. Enxergar o crítico sob este aspecto significa deferir a ele a autoridade para a reconstituição do significado de determinada ação ou obra, ou para a explicação da referência na arte. Desse fato me parece que pode ser extraída da proposta de Carroll uma perspectiva externista em relação à arte porque ela recuperaria igualmente a hipótese da divisão do trabalho linguístico de Putnam, mostrando que a deferência que fazemos à autoridade de críticos, teóricos e historiadores, além de comum na arte, aplica-se a ela naturalmente.

3 Considerações finais

Embora não possamos mostrar diretamente, através de referências textuais nas quais Carroll explicitaria uma espécie de motivação ou de adesão

⁵ Sobre uma defesa do papel objetivo e do posicionamento realista do crítico de arte. Cf. Walter Benjamin, *The Task of the Critic*, 1999.

às teses do externismo semântico, é possível pelo menos sugerir tal comprometimento.

À respeito de Carroll, no entanto, parece-me seguro dizer que, mesmo implicitamente, a motivação é externista, isto porque absolutamente nada do que diz respeito a nossa compreensão possível da arte presente, ou da arte contemporânea, advém de uma inspeção individual e independente das relações que travamos com nosso ambiente social e histórico. Se a criação de uma narrativa se encontra para Carroll necessariamente atrelada à história, necessariamente comprometida com a reconstrução de contextos específicos de uma tradição de uso da linguagem no mundo da arte, então a referência para os termos e os significados das palavras que compõem uma gramática da arte serão também dependentes da nossa competência em relação a eles. E naquelas ocasiões em que não dispomos da referência que viabilize a identificação, deferimos então ao crítico, compreendido por Carroll como *narrador* em um sentido estrito, a fixação desta referência.

É interessante refletir também como resulta, desse enviesamento externista em relação ao valor semântico, uma posição possível dentro dos debates sobre o conceito de justificação na epistemologia contemporânea. Penso que não é adequado atribuir ao pensamento de Carroll, no que diz respeito às *narrativas identificadoras*, um caráter internalista em relação ao modo que ele justifica o conhecimento de que a produção ou o trabalho *y* é efetivamente 'arte'. Isto porque o sujeito nos casos de divergência em relação à atribuição de arte a um item ontológico específico (o sujeito que defende que o item sob inspeção é efetivamente 'arte', que o item participa da extensão deste conceito) justificará para Carroll a sua crença por meio de uma análise de condições externas a si mesmo por meio de uma explicação eminentemente histórica e relacionada à reconstrução de contextos de uso da linguagem e de tomada de decisões. Ainda que encontre, ao elaborar o roteiro de uma narrativa, crenças que lhe são em certo sentido 'internas', ou melhor, suas ou que estão *nele*, isso significa somente que elas não se originaram de uma investigação autoreflexiva, autocentrada, que caracterizaria uma concepção internalista da justificação epistêmica. A crença "y é arte", neste caso, é

justificada, por uma série de requisitos externos, entre os quais a dimensão histórica que aparece, desde sempre, como aquilo que fornece o fundamento da crença, como o que permite justificar que haveria conhecimento e que sua crença é justificada.

Se for viável, contudo, aproximar a contribuição de Carroll a alguma posição específica no debate contemporâneo acerca dos conceitos de conhecimento, deveríamos, penso, aproximá-lo de um posicionamento externalista no que toca à natureza da justificação epistêmica. Carroll é bastante específico em relação à aplicação das *narrativas identificadoras*. Seu emprego, afirma, encontra-se legitimado pela necessidade de responder à pergunta “isto é arte?” ou fornecer uma resposta adequada às invectivas céticas em relação ao uso do termo ‘arte’ para determinado objeto (CARROLL, 2001, p. 106, p. 107 e p. 112). Nestes contextos a questão de fundo, pelo menos assim me parece, é sempre relacionada à necessidade de mostrarmos que determinado objeto possui a qualidade de ‘ser arte’, ou participa do conceito ‘arte’.

Não é necessário dizer que, uma vez abandonado o comprometimento com a definição, que permitiria avaliar se determinada coisa detém os atributos necessariamente estipulados pelas condições definicionais, abandona-se também qualquer comprometimento com certa concepção descritivista da referência para a qual a referência de um termo específico é determinada, ou melhor, fixada unicamente através do conceito. Ora, o próprio contexto no qual incide a necessidade das *narrativas identificadoras* já serve para mostrar de antemão que há um problema no que diz respeito ao uso e a atribuição de um termo como é o caso do termo ‘arte’. Neste contexto se dá o inverso. É porque não se dispõe de um conceito satisfatório (que, no *bric-a-brac* interno do cético inquiridor de “mas isto é arte?” permita a conjunção “Giotto é arte e isto⁶ é arte”) com o qual ele possa compreender o objeto que se lhe apresenta ou do

⁶ Talvez a obra de algum representante do Acionismo Vienense, por exemplo, as fotografias de Rudolf Schwarzkogler que, além do impacto estético da ordem da repulsa e do estranhamento, são *fotografias*. A consideração da *performance* e do *happening*, que são categorias hiper-relevantes para a arte contemporânea dificultam ainda mais essa conjunção por radicalizarem também as definições de arte que dependem de uma consideração (enquanto condição necessária) do suporte.

que ele encontra em sua experiência com o mundo. A reflexão de Alva Noë em *Varieties of Presence* me parece iluminadora a este respeito. Para ele

o ponto é que a presença *direta* da maçã à percepção não pode nunca ser mais que a consciência (awareness) do seu aparecimento desta ou daquela maneira ou que a sua disponibilidade desta ou daquela maneira. Objetos, enquanto fundamentos categóricos de suas propriedades aparentes, são dados para nós *através das* propriedades aparentes. Não há como evitar este fato; ele é o predicamento perceptual. O núcleo da minha alegação é que o entendimento sensório-motor pertence aos complexos ajustes necessários para alcançar e para sustentar o contato perceptual com o mundo. A alegação não consiste em dizer que o entendimento relevante se exercita na construção de uma representação – um pensamento ou qualquer outra coisa. Perceber, nesta perspectiva, não é algo representacional e, assim, não é algo pensável no sentido pelo qual os pensamentos são (ou se supõe serem) representações (Alva Noë, *Varieties of Presence*, 2012, p. 79, tradução minha).

É precisamente para evitar tal comprometimento que Carroll avança com as *narrativas identificadoras*. Elas evitam, por assim dizer, essa discussão porque são uma demonstração de que é viável atribuir (*usar*) o termo 'arte' a determinado objeto mesmo sem que uma definição (que circunscreve com exatidão o escopo do conceito) esteja disponível.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é em relação a minha última afirmação. É bem possível que as pessoas tenham alguma coisa em mente quando falam de arte. Mas se torna interessante com o método das *narrativas identificadoras* de Carroll é a explicitação de que estes conceitos ou definições que talvez tenhamos em mente em relação à arte encontrarão invariavelmente contraexemplos intragáveis numa visita a qualquer Bienal, exigindo de nós uma revisão radical do nosso repertório conceitual. A aposta de Carroll, contudo, consiste em reconhecer que o nosso embaraço frente a alguma coisa que se apresenta como arte, mas que não somos capazes de identificar como tal,

pode ser desembaraçado por uma via menos comprometedoras que a via definicional. E isso, é provável, dá-se dessa maneira em função da identificação implícita do próprio Carroll com uma concepção externista do sentido.

Se esse *approach* narrativista em relação à arte é efetivamente válido, se ele consegue mostrar de maneira razoável a inserção de determinado item ontológico no mundo da arte sem que seja necessário o emprego de uma definição, se ele consegue corresponder aos anseios dos artistas em relação ao que eles apresentam ao público e se ele consegue nos fazer participar dos contextos do mundo da arte, então ele é capaz de mostrar que a nossa interação cotidiana com este mundo não é orientada pela disponibilidade da definição ou regulada pela aplicação correta dela. O ponto de Carroll consiste precisamente no reconhecimento de que nossa interação com a arte se dá em outra dimensão: (1) porque integramos uma comunidade linguística que se preocupa com a tarefa de situar trabalhos emergentes numa tradição de práticas artísticas, (2) porque nossa apreciação da arte não se resume à experiência do belo ou da apreciação puramente estética e não é (ou não deveria ser) de maneira alguma debitária desta noção, (3) porque discutimos arte (algumas vezes calorosamente) e principalmente porque nos ocupamos da sua história, tanto no sentido de seu estudo, como no sentido da sua preservação. De fato, a preocupação de fundo para Carroll não é definicional, mas consiste em algo bem mais básico sobre nossa experiência com a arte – é que toda interação com ela, para Carroll, inicia com a identificação, de modo que se perde muito mais (no sentido daquilo que se pode vir a conhecer e a apreciar) quando se troca a experiência de justificar porque este objeto é arte pela experiência de elaborar abstratamente uma definição (CARROLL, 2001, p. 83).

O *background* das *narrativas identificadoras* de Carroll será sempre a história da arte. Talvez ela não seja compreendida por Carroll somente como um amontoado de artefatos, ou como uma sequência ordenada de eventos que produziu este amontoado de artefatos. Essa imagem, apesar de caricatural, dá ensejo para que se considere o sentido que se quer dar para a história da arte

no pensamento de Carroll. Parece-me que, ao contrário da caricatura, o sentido de história da arte aí pensado consiste em vê-la como um conjunto complexo de práticas, técnicas e também conceitos compartilhados ao longo do tempo e, a cada tempo, repensados e discutidos por novos sujeitos e novos usuários⁷. A transmissão dessas práticas, técnicas, termos, conceitos e também o processo de discussão e de contribuição por parte de novos usuários, é o que muito provavelmente Carroll entenda por história da arte. A imagem a ser pensada aqui não é a da linearidade, mas talvez (e assumo como inteiramente meu o risco da comparação) à daquela velha cidade que fala Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* ao longo do §18 e que nos daria um *insight* a respeito da natureza e do funcionamento da linguagem (WITTGENSTEIN, 2009, §18, p. 11^e).

REFERÊNCIAS

BRANQUINHO, João & SANTOS, Ricardo. *Compêndio em Linha de Problemas da Filosofia Analítica*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/10959>.

BURGE, Tyler. *Individualism and the Mental* In *Midwest Studies in Philosophy*. Volume IV. New York: Wiley, 1979.

CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GEACH, Peter. *Logic Matters*. Oxford: Basil-Blackwell, 1972.

⁷ “For art is a cluster of interrelated practices” (CARROLL, 2001, p.66). A contribuição de Anne Cauquelin (CAUQUELIN, 2007, p. 12) também é importante nesse sentido e parece se coadunar com a de Carroll. Para ela as teorias da arte “visam [...] a um objeto que elas constroem ou sustentam e [...] têm, ainda assim, uma ação determinante sobre o objeto visado”.

KRIPKE, Saul. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Textos Essenciais: O belo*. Volume 4. São Paulo: Editora 34, 2008.

NOË, Alva. *Varieties of Presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

PESSIN, Andrew & GOLDBERG, Sanford. *The Twin Earth Chronicles*. New York: M. E. Sharpe, 1996.

PUTNAM, Hillary. *The Meaning of 'Meaning' In Mind, Language and Reality: Philosophical Papers*. Volume 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

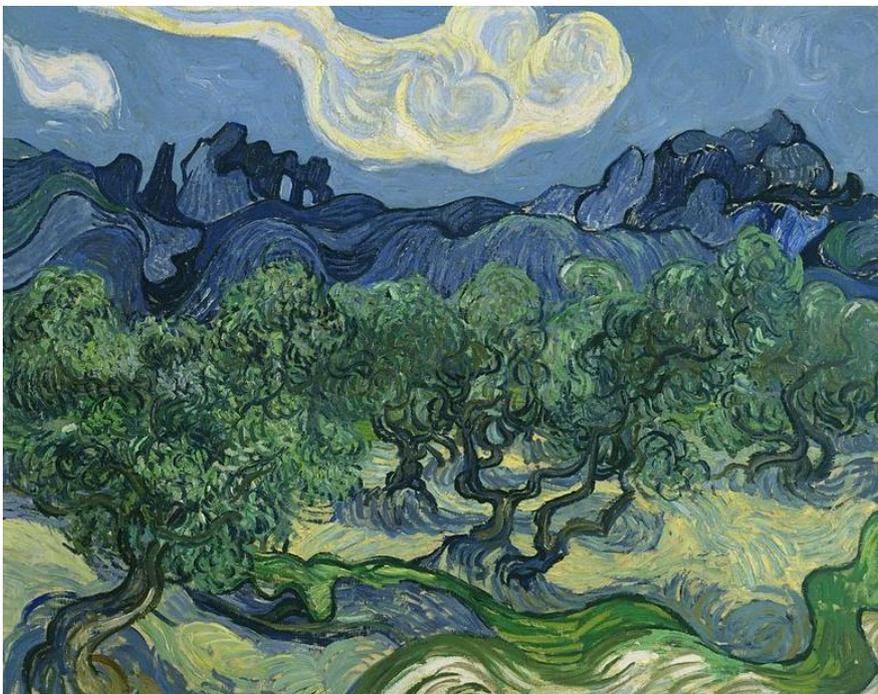
WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*. ANSCOMBE, G., HACKER, P. & SCHULTE, J. (Trad.). Oxford: Basil-Blackwell, 2009.

ANEXO: Figura 1



MARKUS PRACHENSKY. Etruria Orientale. 1984. Técnica mista.

ANEXO: Figura 2



VAN GOGH. The Olive Trees (série). 1889. Óleo sobre tela.