

## Epistemologies of Aesthetics

Resenha por Clayton Policarpo<sup>1</sup>

Dieter Mersch é reconhecido como um dos mais importantes filósofos da Alemanha na atualidade. Membro da Sociedade Alemã de Semiótica e da Sociedade Alemã de Filosofia, é professor no departamento de artes da Universidade Zurich, com foco de pesquisa em novas mídias, arte, filosofia da linguagem, semiótica e estética. Em *Epistemologies of Aesthetics*, Mersch se debruça nas questões que entremeiam a pesquisa em arte, em especial nas relações entre a arte e a produção de conhecimento.

Ao propor a abordagem de temas e experiências que resistem a uma definição estritamente verbal, o autor deixa clara a dificuldade e as limitações implícitas no projeto. Embora no decorrer do livro sejam apresentados exemplos de obras e artistas, e estabelecidas aproximações e divergências entre a teoria e a prática (modos complementares de produção de conhecimento), esses estão sempre sujeitos a um recorte de leitura e restritos às limitações da linguagem. Dotado de rigor terminológico que remonta a etimologia de diversas nomenclaturas e conceitos, *Epistemologies of Aesthetics* é uma obra que dialoga com a crítica corrente à supremacia científica na produção e apreensão de conhecimento. A incompatibilidade, diferença e alteridade do pensamento que, ao serem debatidas por meio de discurso, reforçam o desafio de encontrar palavras para dizer o indizível.

Já na introdução, o filósofo pontua as questões que irão permear a obra e que são abordadas sob diferentes aspectos nos capítulos que se seguem. O ponto de partida é a pesquisa em arte, que é inerente e diferente de, porém comparável, à pesquisa científica (p. 7). Nas últimas décadas, concepções de "arte como pesquisa" e "pesquisa como arte" tem ganhado espaço como modelos críticos na filosofia, estética e mesmo práticas artísticas. É observável a conversão entre arte e ciência (em especial as ciências naturais e a pesquisa empírica), bem como uma adaptação dos métodos de pesquisa históricos e etnográficos que tendem a observar a sociedade de fora.

---

<sup>1</sup> Pesquisador em nível de Doutorado do Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (TIDD) da PUC-SP. Membro dos grupos TransObjeto (TIDD - PUC-SP) e Realidades (ECA-USP). E-mail: [clayton.policarpo@gmail.com](mailto:clayton.policarpo@gmail.com).

A segunda questão a ser debatida é a definição de pensamento, que passa a extrapolar a concepção filosófica clássica e a apropriação do pensamento pela linguagem, “o pensamento como o conhecimento através de conceitos”, como colocado por Kant (*apud* MERSCH, p. 8). Sob tal concepção, o pensamento em outras mídias tende a ser declarado como impossível ou desvalorizado, e atribuído a um nível pré-linguístico e, portanto, primitivo. O conhecimento sempre esteve atrelado ao domínio do discurso, de forma que o conhecimento estético parece ser dependente de argumentos e justificativas verbais. Em uma alternativa de ampliar o entendimento acerca de pensamento, o autor propõe aproximá-lo de uma prática, uma ação *com* material, *no* material, ou *através* do material e do meio. Não é o intuito pautar o discurso em uma valorização do conhecimento tácito, uma tendência nas práticas científicas. A formulação proposta é paradoxal, de um “outro pensamento”, que é simultaneamente “diferente de pensamento” (como conceito/discurso); o que leva ao terceiro foco: a irreconciliação sistemática entre pesquisa estética e pesquisa científica, e mesmo entre arte e filosofia (p. 10).

O quarto ponto é o local da episteme estética e o pensamento artístico, e como o pensamento pode ser articulado em outro meio. A episteme estética assume, então, o pensamento como práxis e como performance. As práticas artísticas tendem a ser contingentes, não levam a um objetivo específico, permeando diversas alternativas, o que direciona o interesse de análise para o evento e as diversas constelações e combinações que destacam algo que não poderia ser mostrado de outra maneira.

A necessidade de repensar o conceito clássico de conhecimento e empreender uma mudança para a produção estética é a quarta questão que Mersch coloca em pauta. Ao demarcar as práticas do meio com as quais a arte experimenta e opera. A hegemonia da hermenêutica construiu uma tradição de pensamento estético que parece sempre culminar em um significado, mesmo quando a arte contesta a significação e rejeita o simbólico (p. 12). As relações em constante construção evidenciam manifestações que podem ocorrer abaixo de um limiar de percepção, ou anteriores a um sujeito, bem como a agência dos materiais e suas limitações. O meio passa a ser também performativo e a obra a se atualizar em expressões pontuais e

eventos, cumprindo uma função epistêmica sem que apareça ou se torne compreensível.

No decorrer dos capítulos é apresentada uma contextualização histórica e as aproximações e distanciamentos entre estética, pesquisa e produção de conhecimento. Desde Alexander Baumgarten e sua filosofia da estética no século XVIII a arte é filiada ao conhecimento e à verdade. Noções que foram fundamentais para Hegel e exploradas por Adorno e Heidegger (p. 18). Na abordagem de Merleau-Ponty, ao tratar sobre o trabalho de Paul Cézanne, a pintura sempre foi um tipo de pesquisa.

O episteme estético não se permite reduzir a qualquer outra forma de conhecimento, nem o conhecimento hermenêutico da interpretação, nem o proposicional das afirmações, nem o discursivo da argumentação (p. 20). O conceito idiossincrático de “pesquisa” tende a nos remeter a uma compreensão científica do termo, embora a arte não possua um território claramente delineado, e não apresenta uma questão de pesquisa ou definição no sentido de demarcação do problema (p. 21), de forma que termos correntes no campo científico como “hipótese”, “método”, “teoria”, “análise” tornam-se incertos no meio artístico.

Tomando como base possíveis pontos de vista epistemológicos e perspectivas políticas e institucionais, Mersch propõe estabelecer quatro coordenadas para abordar o binômio arte e pesquisa: arte como pesquisa; pesquisa em arte como um novo tipo de arte; ciência em si como um tipo de arte; pesquisa como forma de profissionalizar a arte (p. 24).

A abordagem de arte como pesquisa reforça a concepção de fatos que não poderiam ser explicados de outra maneira. A arte como uma pesquisa em estética que revela aspectos e lhes atribui voz e visibilidade. Autores como Dirk Baecker, Kenneth Clark, Nelson Goodman e Artur Danto, afirmam que a arte faz perguntas, teoriza e desestabiliza algumas certezas (p. 25). Já a identificação da pesquisa em arte como uma prática específica remonta às investigações das vanguardas em obras imbuídas de autorreferencialidade. Embora tenham focos e objetivos distintos podem ser colocadas em pé de igualdade com metodologias científicas, em termos de exatidão e disciplina.

Ao considerar a ciência em si como um novo tipo de arte, Mersch parte da diferenciação histórica entre arte e ciência, iniciada no racionalismo do século XVIII, quando a ciência começou a se firmar em oposição à prática artística, que foi degradada como subjetiva. A busca da verdade por meio da ciência retém uma impenetrabilidade crônica que subverte sistematicamente o seu esforço para determinação. O objetivo se torna não gerar conhecimento, mas objetos estáveis, artefatos que se baseiam em modelos matemáticos ou algoritmos (p. 37). Essas experiências, na medida em que estão operando em reinos de ficção ou dentro de ontologias de mundos possíveis, são praticamente idênticas às experiências estéticas.

O quarto campo proposto reage às desgastadas fronteiras entre arte e ciência, em andamento desde os anos 1970. A especialização na área denotaria um profissionalismo e reconhecimento da ocupação do artista. Um esquema institucional que tende a residir na suposta objeção das artes à hegemonia da ciência, e que subsumi as práticas artísticas aos dispositivos científicos de legitimação, tornando a pesquisa em arte dependente de padrões técnicos e suas diretrizes.

Christopher Frayling, em seu livro *Research in Art and Design*, distingue entre três modos de pesquisa que marcam diferentes vetores que tornam visíveis dobras do conhecimento (FRAYLING, 1993, p. 5, *apud* MERSCH, 2015, p. 50): *pesquisa em arte*, com bases objetivadoras, quando a história da arte torna a arte o objeto de sua indagação, por exemplo; *pesquisa através da arte*, denota as muitas ciências que acompanham arte e design – materiais, cores, geometria – e preparam um pano de fundo para “resultados” artísticos; *pesquisa para arte*, uma pesquisa que alimenta a arte e resulta em arte para a arte. Mersch propõe trocar as preposições *para* e *através*. *Através (through)* – Latin *per* e Grego *dia* – aponta para a medialidade como a performatividade da instauração, cuja força é que traz ou cria, de modo que a própria arte se torna um meio para produzir conhecimento (p. 50).

A epistemologia estética alçada na prática, nas práxis, deve delinear os elementos performativos que geram o poder da reflexividade dentro do percebível (p. 51). O conhecimento estético assume-se, então, como um conhecimento reflexivo, um conhecimento excedente que evita uma reconstrução discursiva. Sob tal perspectiva, não cabe a arte buscar um resultado, mas embrear-se em uma investigação crítica. Em

oposição a pesquisa científica “ereunística”, a pesquisa em arte é de caráter zetético e aponta para uma investigação que não é uma análise teleológica com um objetivo claro, que termina em um resultado, porém uma busca aberta como um questionamento contínuo com a percepção e as tentativas de compreender os fenômenos através do meio, em um ceticismo contínuo (p. 58).

Em seus primórdios, a estética reflete a antítese entre percepção e pensamento. A percepção, como que pautada pela impossibilidade de negarmos o que vemos e ouvimos e a dúvida crônica do que se apresenta aos nossos sentidos. Se, em um primeiro momento, a estética oscilava entre verdade e falsidade, mais tarde passa a ser vista como sendo sobre ideias e sua manifestação material, o que a vincula à verdade.

O antagonismo da percepção e pensamento é refletido na relação da beleza com a verdade, sendo as últimas como expressões máximas dos dois anteriores. Beleza é percepção, verdade é discurso. Como herança da metafísica europeia, e com justificativa em conceitos matemáticos (proporção, harmonia ou simetria), verdade e beleza são ligadas pelos mesmos processos, as mesmas figuras e a mesma lógica de verificação (p. 67). Mais tarde, em especial nas vanguardas do século XX, nem verdade e nem beleza se mostram como categorias relevantes nas artes.

Com Hegel a estética começa uma discussão filosófica como uma epistemologia das artes. Para o filósofo cada unidade do conhecimento tem seu meio intuição/percepção nas artes, o meio de santificação na religião, o meio de conceito na filosofia. Em tal escala, o conceito é sempre dominante. A arte, que se ocupa de materiais e objetos, encontrar-se-ia em uma posição mais baixa, ao tempo que práticas artísticas menos abstratas estariam mais afastadas da linguagem: da arquitetura à tragédia encenada, as manifestações estéticas apresentariam diferentes graus de verdade.

A afirmação corrente no livro, de que a arte é sua própria forma de conhecimento e pesquisa, reconhece um modelo de conhecimento que ainda não pode ser explicado pelo discurso filosófico. A prática da exibição e que é resistente a tradução em conceitos ou linguagem de proposições (p. 117). As práticas do discurso e de exibição podem estar inextricavelmente ligadas, mas não podem se suplantar,

provando a heteronomia da estética. Adorno nos fala da resistência da arte ao desejo de significado, e insiste na alteridade da arte e sua estranheza. A escrita filosófica não pode compreender o excedente da estética e, quando o faz, quando a escrita se impõe a arte, a última perdeu e renunciou a sua alteridade (p. 119). Obras de vanguarda parecem apresentar estratégias para um pensamento estético que estão além do discurso. Mersch cita, por exemplo, *Quadrado Negro*, 1915, de Malevich, e *4'33"*, 1952, de John Cage. Ambas obras evadem a linguagem verbal e, em um ato performativo, criam algo novo por meio de sua negatividade, seja uma meta-imagem ou um “nada fenomenológico”, e trazem à tona algo que estava oculto ou faltante.

Epistemologias estéticas estariam pautadas em princípios de conjunção/disjunção em vez de delimitação, categorização e diferenciação (p. 165). As condições que permitem essas conexões são de extrema importância nesse contexto, uma vez que não só estimulam nosso pensamento, porém, de maneira particular, transmitem um conhecimento. O conhecimento cresce por meio do simbólico, através da reflexividade dos materiais e o meio utilizado. Tendo como ponto de partida paradoxos, contradições, instabilidades e contrastes emergem constelações e combinações que, ao resistir sistematicamente às resoluções ou aos encerramentos, permitem um pensamento estético.

**Enviado:** 9 março 2017

**Aprovado:** 20 março 2017