

Subjetividade e objetividade: antinomia kantiana do gosto na arte e no design

Subjectivity and objectivity: Kant's antinomy of taste in art and design

Sérgio Luciano da Silva, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG
sergiolucianosilva@gmail.com

Dijon De Moraes, Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG
dijon.moraes@uemg.br

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar o potencial de aplicação no design dos pressupostos kantianos sobre a *antinomia do gosto* contidos em sua obra *Crítica da faculdade do juízo*. Partimos da tese do filósofo e teórico da arte Thierry de Duve, em seu livro *Kant after Duchamp*, sobre a atualidade da estética de Kant que propõe uma transposição do paradoxal *conceito indeterminado do belo* para a arte contemporânea. Nosso método, em duas etapas (primeiro na arte e depois no design) busca transpor o mesmo conceito e modelo kantianos para o design e avaliar suas consequências para a constituição de uma teoria que relacione arte e design. Como consequência o design se estabelece como um campo que incorpora indeterminações que o afastam, na atualidade, do conceito de ciência, mas ampliam suas possibilidades de conexão com outros ramos do conhecimento.

Palavras-chave: Teoria e crítica do design, Filosofia da arte, Antinomia kantiana do gosto na arte e no design

Abstract

This paper aims to analyze the potential application in the design of the Kantian presuppositions on the antinomy of taste present in his work Critique of Judgment. The starting point is a thesis proposed by philosopher and art theorist Thierry de Duve in his book Kant after Duchamp, about the actuality of Kant's aesthetic that proposes a transposition of the paradoxical indeterminate concept of the beautiful to the contemporary art. Our two-step method (first in art and then in design), focuses on transposing the same Kantian concept and model to design and evaluating its consequences for the constitution of a theory that relates art and design. As a consequence, design establishes itself as a field that incorporates indeterminacies that, currently, turn it away from the concept of science, but expand its possibilities of connection with other branches of knowledge.

Keywords: *Theory and criticism of design, Philosophy of art, Kant's antinomy of taste in art and design*

1 Tema, hipóteses, métodos e objetivos

Este artigo parte da discussão proposta pelo filósofo e teórico da arte, Thierry de Duve, no capítulo *Kant after Duchamp* de seu livro homônimo (DE DUVE, 1996). A reflexão de Thierry de Duve procede com uma minuciosa análise do trabalho de Clement Greenberg, crítico de arte e do artista e ensaísta, Joseph Kosuth, ambos envolvidos nas polêmicas em torno da arte e da estética que se desenrolaram principalmente nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos. Sua abordagem procura em uma antinomia kantiana o entendimento das posições associadas à Greenberg e Kosuth em relação a *subjetividade* e a *objetividade* dentro do território da arte.

Com o aprofundamento dessa investigação específica percebemos que as discussões de meados do século XX, das quais de Duve é testemunha, ainda se justificam tanto por causa da crescente ampliação das fronteiras da arte no contexto contemporâneo, quanto pelas suas interseções com outros campos como o design, que também vêm alargando seus limites. Assim, assumindo que esse tema se relaciona com outros campos, construímos três *hipóteses* para investigar a *questão da subjetividade versus objetividade no âmbito do design*:

- 1 A questão se transfere da arte e *contamina* o design de forma periférica.
- 2 A questão se transfere da arte e *contamina* o design indo além da periferia, atingindo o seu cerne conceitual.
- 3 A questão não se transfere, mas é intrínseca ao design, e suscita investigações, de modo análogo ao que ocorre com a arte.

Nenhuma dessas três hipóteses, a princípio, nos parece simples de perseguir como *objetivo*, mas dependendo da posição que assumimos somos enviados às concepções de design que se aproximam ou se distanciam do que hoje se entende como ciência, enquanto campo direcionado à objetividade.

Thierry de Duve inicia o capítulo supracitado apresentando-nos três nomes no campo da arte dentro do contexto *Flower Power* e guerra do Vietnã das décadas de 1960 e 1970: Jack Burnham, Joseph Beuys e Clement Greenberg. Todos com afirmações aparentemente coincidentes a “todo ser humano é um artista”, mas que trazem grandes diferenças ideológicas quando vistas em profundidade. A partir disso, sua análise se pauta pela prática artística desse período, tendo como referência a influência dos *readymades* de Duchamp sobre artistas e críticos de arte, mas principalmente levando em conta as posições de Kosuth e de Greenberg. O texto, repleto de informações históricas e teóricas, passa pelo romantismo alemão, chegando até Lombroso e Freud entre muitos outros pesquisadores de áreas distintas da arte, e retorna afinal ao século XX. Mas encoberta nessa reconstituição histórica, o que interessa mais a de Duve, acreditamos, (o tema que atravessa esse capítulo do seu livro) é a antinomia kantiana sobre o gosto, com a sua releitura substituindo “isto é belo” do julgamento estético clássico por “isto é arte” da cultura contemporânea.

No entanto, de Duve tem uma forma peculiar de construir sua argumentação que coloca Kosuth e Greenberg como personagens opostos na antinomia, apontando o que ele considera erros e limitações de cada um deles. Nosso método tem encadeamento em dois níveis, isto é, primeiro a arte e depois o design. Na confirmação de qualquer uma das três possibilidades,

ampliamos a compreensão das relações entre design e arte. Porém, existe uma tarefa adicional e singular pela frente, uma vez que as controvérsias que partem de Kant sobre a *subjetividade* e a *objetividade*, até onde pudemos investigar, ainda persistem no território da arte, da estética e da filosofia da arte. Isto obrigará, em um estudo posterior, a busca por respostas para o design que ainda não foram encontradas para a arte.

2 Subjetividade e objetividade no território da arte

Thierry de Duve mostra-nos como Greenberg relatou durante os anos 1960 em reconhecer a relevância de Duchamp. Mas quando esse crítico norte-americano assume a obra de Duchamp, aponta para a crença em uma *sobreposição* entre arte e estética. Conforme mostra de Duve com duas citações de Greenberg:

Demonstrou-se algo que de fato valia a pena demonstrar. Arte do tipo da de Duchamp mostrou como nunca acontecera até então, o quão ampliada pode ser a categoria da experiência estética formal. Embora sempre tivesse sido verdade, tinha que ser demonstrado para que pudesse ser reconhecida como verdadeira. A disciplina da estética recebeu nova luz. (GREENBERG, 1976, p. 93 *apud* DE DUVE, 1998, p. 130)

Desde então [dos *readymades* de Duchamp] tornou-se mais evidente também que tudo o que pode ser experimentado esteticamente pode também ser experimentado enquanto arte. Em resumo, arte e estética não só se sobrepõem, mas coincidem. (GREENBERG, 1979, p. 129 *apud* DE DUVE, 1998, p. 130)

Entretanto, seguindo a análise de Thierry de Duve, Kosuth, ao final dos anos 1960 vai em direção oposta apontando para uma separação entre arte e estética (figura 1):

Então, qualquer parte da filosofia que lidasse com a ‘beleza’ e, conseqüentemente, com o gosto, seria de forma inevitável obrigada a discutir também a arte. Desse ‘hábito’ surgiu a noção de existência de ligação conceitual entre arte e estética, o que não é verdadeiro. (KOSUTH, 1969, p. 76 *apud* DE DUVE, 1998, p. 131)



Figura 1: Esquema da interpretação de Thierry de Duve das posições de Clement Greenberg e Joseph Kosuth em relação à arte e à estética.

3 Os conceitos de ACT e ART

Por um lado, Greenberg tem em vista a pintura e escultura modernista. Por outro, Kosuth procura regras para muitas das práticas artísticas dos anos 1960 que iam além das fronteiras dos meios tradicionais, mas com uma separação conceitual entre arte e estética: neste caso, ou reivindicamos o nome “arte”, mas ao preço da estética, ou permanecemos com a estética sem fazer uso do termo “arte”. É a partir dessa dicotomia que de Duve, apropriando-se dos acrônimos ACT (*Aesthetically Claimed Things* — Coisas Consideradas Estéticas) e ART (*Aesthetically Rejected Things* — Coisas Rejeitadas Esteticamente)¹, apresenta exemplos dessas duas categorias (figura 2).

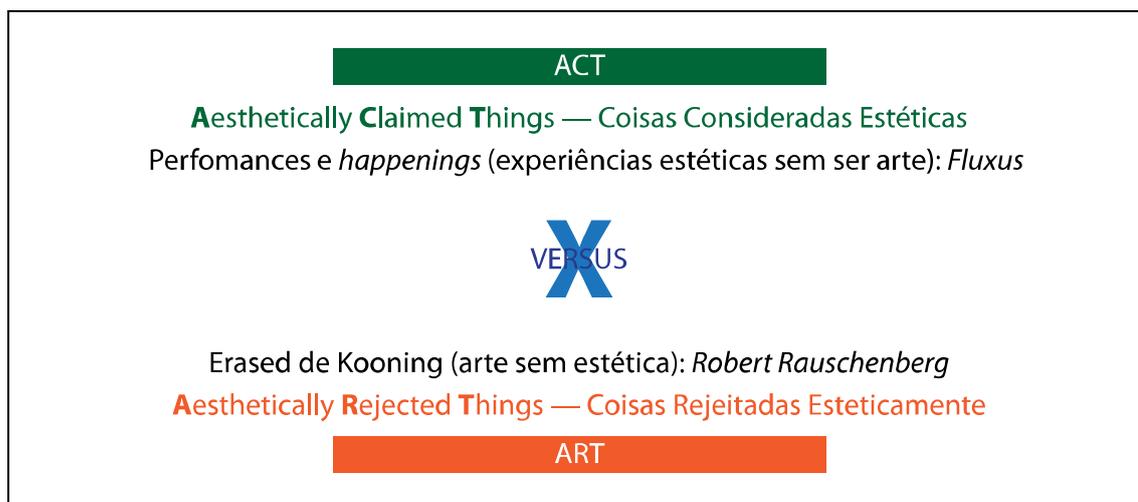


Figura 2: Esquema da interpretação de Thierry De Duve dos acrônimos ACT e ART criados por Ian e Elaine Baxter.

Para ACT ele apresenta principalmente o *Fluxus*² que, com suas *performances* e *happenings*, procurava experiências estéticas sem que isto fosse considerado arte. As *command-pieces* ou *instructions-pieces* (figura 3) poderiam ser executadas por qualquer um, ou seja, o trabalho não era mais denominado arte, nem o autor deveria ser mais artista. Para ART temos desde o *Erased de Kooning* (1953) de Robert Rauschenberg (figura 4) e o *Burning Small Fires* (1969) de Bruce Naumann, até o trabalho sem título (1967) de Christine Koslov que consistia num rolo de filme de 16 mm virgem (figura 5).

¹ Acrônimos criados pelo casal canadense Ian e Elaine Baxter que separam sua prática em duas categorias. Thierry de Duve lembra que o casal não tem exatamente a mesma posição de Kosuth, pois ART se produz a partir de coisas rejeitadas esteticamente e não a partir de uma rejeição à estética.

² Grupo de artistas de várias nacionalidades estruturado ao redor da figura de George Maciunas, um artista lituanês radicado nos Estados Unidos.

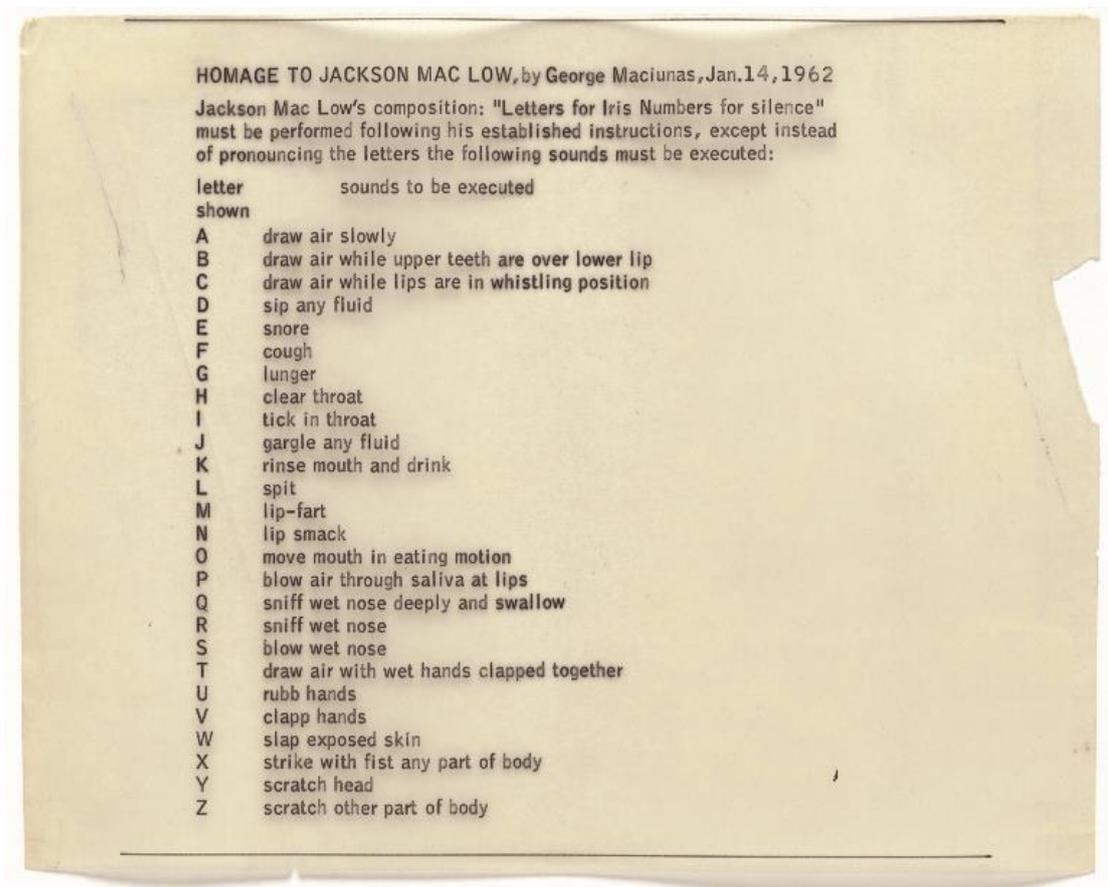


Figura 3: Performance de George Maciunas para Jackson Mac Low, 1962.



Figura 4: Obra de Robert Rauschenberg (1953) criada apagando um desenho do artista Willem de Kooning.



Figura 5: Obra sem título de Christine Koslov (1967) a partir de um rolo de filme virgem. A legenda na tampa da lata tem a inscrição: “Transparent Film nº2 - White 100ft. 16mm - 1967”

4 Antinomia e dilema

A partir dos exemplos anteriores dois obstáculos surgem para as concepções de Greenberg e Kosuth. Em primeiro lugar, com ACT, os trabalhos correm o risco de serem produzidos solipsisticamente, caso não sejam comunicados ao mundo da arte. Em segundo, com ART, não se pode negar que os trabalhos tenham propriedades visuais e sejam passíveis de apreciação estética (figura 6).

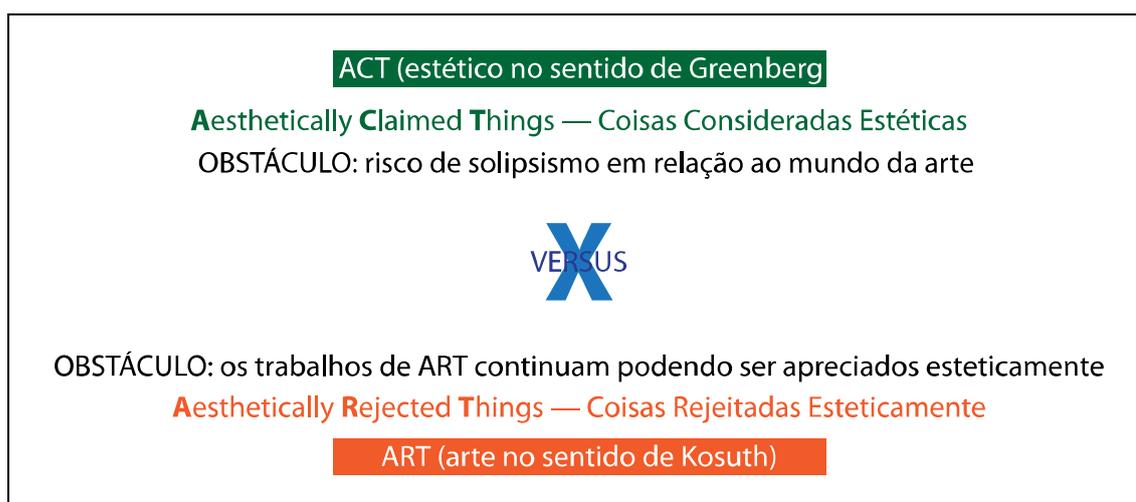


Figura 6: Os obstáculos a cada posição, ACT e ART, que as impedem de cumprir seus objetivos plenamente.

Tudo isso aponta, segundo de Dube, para uma contradição ou antinomia: se ficamos com ACT (estético no sentido de Greenberg) não é possível acreditar que a arte tenha sido modificada em sua natureza e que o julgamento de gosto (aquele aplicado à arte antiga até a

modernista) perdeu seus direitos. Para de Duve, uma possível consequência dessa concepção, levada ao extremo, é considerarmos o *readymade* uma fraude ou buscarmos uma continuidade na história da arte rejeitando a antiarte ou movimentos do dadaísmo em diante. Se ficarmos com ART (arte no sentido de Kosuth) acreditamos que a arte, depois de Duchamp, é conceitual e da mesma forma, exagerando, podemos retroagir essa concepção e apagar a arte anterior a Duchamp. Thierry de Duve lembra que isto é o que Kosuth pretende quando afirma “No que concerne à arte, as pinturas de Van Gogh não valem mais do que sua paleta” (KOSUTH, 1969, p. 82 *apud* DE DUVE, 1998, p. 134). Este dilema para de Duve é intolerável, pois tanto ACT quanto ART eliminam metade dos fatos e tornam os trabalhos de arte presos a uma determinada ideologia (figura 7).

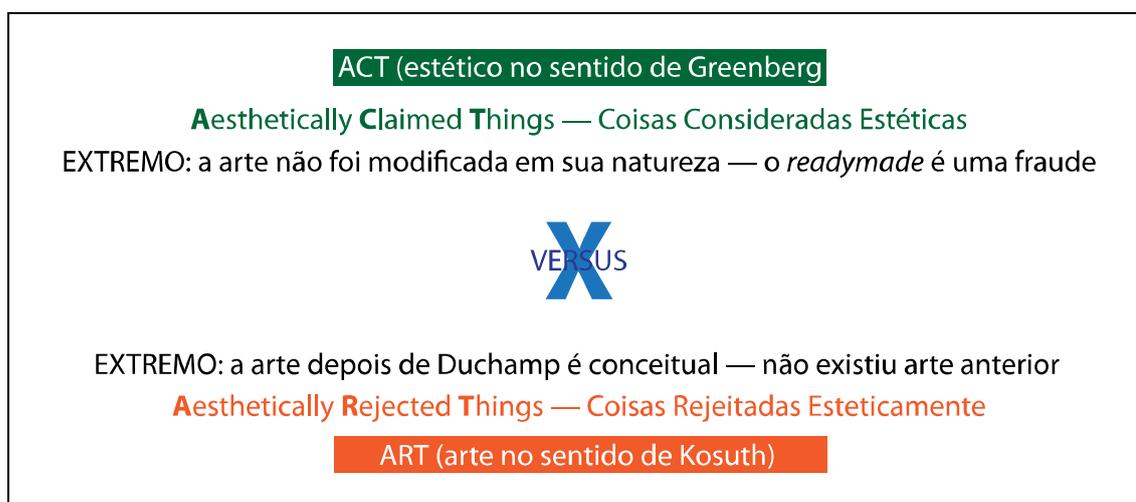


Figura 7: Caso extremo, cuja consequência, segundo de Duve, provém das posições adotadas por Greenberg e Kosuth.

Baseado nos argumentos anteriores, de Duve avança então em sua crítica às posições de Greenberg e Kosuth, que foge ao escopo deste artigo, e em seguida apresenta a sua saída para o dilema ART *versus* ACT apoiado em Kant. Vejamos como isso ocorre.

5 Uma releitura de kant: do belo à arte

A proposta de Thierry de Duve para escapar à antinomia é a de que a afirmação que produziu os *readymades*, ou seja, “isto é arte”, expressa um julgamento estético no sentido kantiano. Para desenvolver seu argumento esse autor cita parte do parágrafo 56 da *Crítica da faculdade do juízo* (figura 8):

TESE: o juízo de gosto não se funda sobre conceitos, pois do contrário se poderia disputar sobre ele (decidir mediante demonstrações).

ANTÍTESE: o juízo de gosto funda-se sobre conceitos, pois do contrário não se poderia, não obstante a diversidade do mesmo, discutir sequer uma vez sobre ele (pretender a necessária concordância de outros com este juízo). (KANT, 2005, p. 183, § 56)

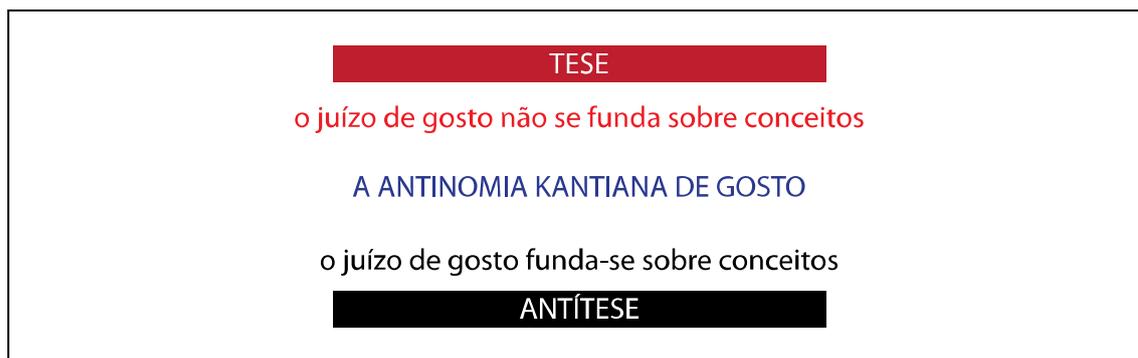


Figura 8: Representação da antinomia do gosto kantiana.

Thierry de Duve faz questão de lembrar neste ponto que Kant define gosto como “a faculdade de julgar o belo”³ acrescentando que o principal interesse dele era o belo natural. E mais uma vez cita Kant para mostrar como o filósofo alemão resolve a antinomia (figura 9):

Por isso na tese dever-se-ia dizer: o juízo de gosto não se fundamenta sobre conceitos *determinados*; na antítese, porém: o juízo de gosto contudo se funda sobre um conceito conquanto *indeterminado* (nomeadamente do substrato supra-sensível dos fenômenos); e então não haveria entre eles nenhum conflito. (KANT, 2005, p. 185, § 57)

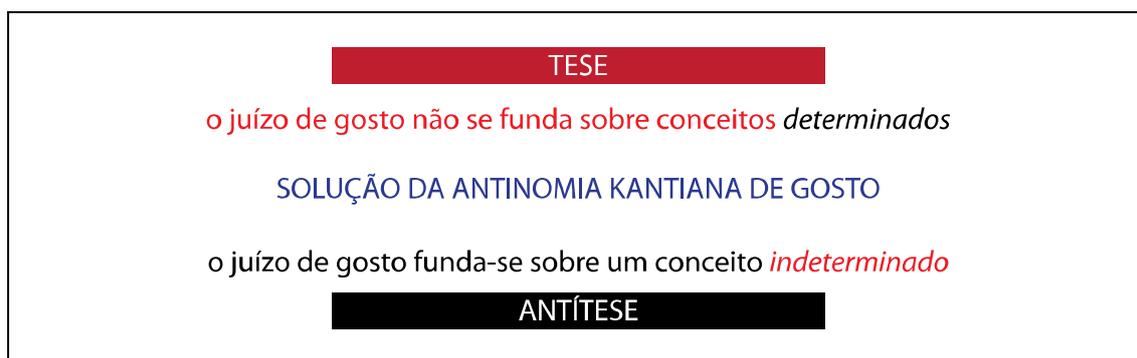


Figura 9: Esquema da resolução da antinomia do gosto kantiana.

Mas para que possamos compreender a saída kantiana, de Duve discorre sobre o conceito de “substrato supra-sensível”. De forma sintética, o que se pode afirmar é que este conceito é tratado nas três Críticas, sendo um requisito de razão necessário para pensar a natureza (primeira Crítica), a liberdade ética (segunda Crítica) e *o julgamento de gosto enquanto reivindicando validade universal* (terceira Crítica), mesmo sendo resultado de sentimento subjetivo. Porém, o essencial é que *apesar de subjetivo, o supra-sensível é um princípio compartilhado com toda a humanidade*. Essa é a saída de Kant que une *subjetividade e universalidade*.

³ Thierry de Duve alerta-nos para o ponto de que tal julgamento não é de cognição (consequentemente não lógico), mas sim estético, ou seja, segundo ele, o “isto é belo” é o que se pode denominar julgamento estético clássico.

Quando substituímos o “isto é belo” por “isto é arte” podemos colocar qualquer obra de arte de nossa escolha no lugar do “isto” e endossar qualquer ideia de arte que escolhermos. Se acreditarmos em um conceito de arte, (ideia de arte determinada) ele poderá ser contrariado pela ideia de qualquer outra pessoa. Se, entretanto, nossa doutrina é de gosto (ideia de arte indeterminada) ela pode ser contrariada tanto pelos que não compartilham de nosso gosto quanto pelos que pensam que arte não é uma questão de gosto (figura 10).



Figura 10: Esquema da apropriação e transferência feita por Thierry de Duve da resolução da antinomia do gosto kantiana para o universo da arte contemporânea.

6 Uma solução incompleta ou a incompletude como solução?

Se a saída kantiana parece incompleta, retomar o panorama da estética da época em que Kant a propõe contribui para entender o que se ganha com sua posição. *Grosso modo*, de um lado encontravam-se as estéticas de cunho racionalista que derivavam o conceito de belo dos conceitos de harmonia e de perfeição. De outro as estéticas de caráter empirista com uma ideia de gosto derivado somente da sensação. As primeiras estavam presas a uma universalidade, que perdia a singularidade da experiência artística e as últimas atadas a uma singularidade da opinião, do chamado “gosto não se discute”, que as impedia de ascender ao universal.

Ora, a fórmula de Kant apresenta uma estética *universalista sem conceito* ou *universalista subjetiva* (distinta do *universalismo conceitual* ou *objetivo* da ciência). Este universalismo subjetivo pode ser interpretado como inacabado na medida em que sustenta, de modo paradoxal⁴, uma totalidade que não abre mão da singularidade da experiência de cada um. Resta saber se é possível, para os nossos propósitos, aceitar uma solução dessa natureza.

Do nosso ponto de vista, o inacabado do conceito não é um problema, mas, pelo contrário, espelha a própria incompletude inerente ao fazer artístico contemporâneo em seus diversos aspectos: no trabalho do artista, na atuação do crítico e na fruição do espectador, que se tornou ativo. Nesse sentido, as palavras da filósofa Virgínia reforçam a posição kantiana:

⁴ *Paradoxal* não tem aqui a mesma conotação de *antinômico* como ocorre no uso desses termos em um sentido menos rigoroso ou as vezes indiscriminado. A antinomia pressupõe uma tese e uma antítese (figura 8) no interior de um raciocínio ou princípio. O paradoxo, distintamente, carrega em sua constituição uma única tese ou conceito que contraria a opinião ou crença compartilhada por uma maioria.



É a insistência kantiana de que o juízo estético não é capaz de nos fornecer um conceito o que a torna estranhamente atual. Pois, a meu ver, todo e qualquer critério objetivo ou conceito prévio, seja ele de belo, de feio, ou de sublime, está fadado ao fracasso na sua tentativa de apreensão filosófica da produção recente da arte. Num ambiente em que “tudo pode ser arte”, a necessidade de uma reflexão singular, caso a caso, só se agrava. Mesmo sem, ou exatamente porque não dispõe de qualquer critério ou conceito estabelecido a priori (daí decorre uma das grandes dificuldades das condições contemporâneas da experiência estética), o espectador não pode permanecer passivo, acatando tudo o que lhe colocam diante dos olhos, como se fosse arte. Mais do que nunca, o espectador está “obrigado” ao exercício da crítica, mais do que nunca, ele tem de se perguntar, como de Duve nos indicou: “isto é arte?” (FIGUEIREDO, 2008, p. 37)

7 Subjetividade e objetividade no território do design

Mesmo aceitando Duchamp como um marco e um divisor de águas, bem como constatando o nível de ampliação das fronteiras da arte nos últimos cem anos e interpretando tudo isso sob o crivo kantiano, uma objeção poderia ser feita a uma transposição subsequente do princípio kantiano da arte ao design. E mesmo para aqueles que admitem o argumento de Thierry de Duve (da passagem do belo à arte), franquear o uso desse princípio kantiano ao design (princípio esse que é ao mesmo tempo *subjetivo*, mas compartilhado por todos os seres humanos) é se comprometer com um procedimento que exige detalhamento e fundamentação para se tornar claro.

No entanto, existe um fator externo à questão da passagem da arte ao design que, uma vez elucidado, pode minimizar o esforço de compreensão. No nosso entendimento, parte da desconfiança em relação ao princípio kantiano não vem apenas de dentro dos círculos epistemológicos. Pode vir de certa compreensão disseminada em nossa cultura em que se associa *universalidade* a *objetividade*. E esses dois conceitos, não por coincidência, também são pilares da concepção ocidental de ciência. Mas esse é um problema tratável dentro do próprio sistema de Kant, uma vez que esse autor trabalha com o conceito de universalidade subjetiva no âmbito da estética na *Crítica da faculdade do juízo* (KANT, 2005), mas trabalha também com o de universalidade objetiva no âmbito das ciências, onde sua *Crítica da razão Pura* (KANT, 1989) tem inegável contribuição para a teoria do conhecimento.

8 Outra releitura de Kant: da arte ao design

Racionalistas e empiristas contemporâneos, atrelados a soluções pré-kantianas, que privilegiam apenas a mente ou as sensações, diriam que é difícil aceitar uma posição como a de Kant, que procura uma mediação, mas inclui um paradoxo em seu interior. Porém, o tipo de argumento kantiano, que afasta antinomias, mas admite paradoxos, vem se tornando cada vez mais recorrente, não só em teorias das ciências humanas e sociais (pelas próprias características

imanentes ao objeto dessas disciplinas, que é indissociado da complexidade do ser humano), mas até nas chamadas ciências “duras”, como a física quântica⁵ e a relativista.

Assim, para prosseguirmos com nosso objetivo, é necessário avaliar em retrospecto o que foi conquistado, concordar, pelo menos provisoriamente, com duas construções teóricas e apostar em uma terceira elaboração. No método, esses passos podem ser sintetizados na lista a seguir:

- 1º A solução de Kant para a antinomia do gosto, nos domínios da estética, pode ser questionada, mas é construída com requisitos de razão.
- 2º A tese de Thierry de Duve, transpondo a solução kantiana da antinomia do gosto do âmbito do belo no século XVIII para o da arte contemporânea, segue os operadores kantianos.
- 3º A tese de Thierry de Duve pode ser conduzida do âmbito da arte contemporânea para o campo do design.

Assim, para avançarmos, é preciso aceitar que a fórmula original kantiana ainda se mostra adequada para pensar a questão da subjetividade *versus* objetividade em disciplinas como o design, que preservam o subjetivo como parte central de seus fundamentos. Mas diante de, pelo menos, dois saltos conceituais, devemos nos atentar para um questionamento de caráter hermenêutico: *é possível avançar nas cadeias que se conectam por meio de uma única fórmula, para compreender o belo, a arte e o design?*

Nossa resposta a este tipo de inquirição, para justificar que podemos seguir em frente, é de que um princípio, como o kantiano, que busca *validade universal*, deve ser capaz de ultrapassar a provisoriabilidade heurística e se estabelecer como lei. Mas, claro, *lei* entendida como sempre passível de refutação.

9 A universalidade objetiva no design

Se pensar a *universalidade* em seu caráter epistêmico leva a conectá-la quase que invariavelmente com a *objetividade*, será possível encontrarmos correspondência desse par conceitual com o campo do design? Ou seja, *o design faz uso da universalidade objetiva ou conceitual analogamente ao que faz a ciência?* Acreditamos que sim, mesmo que tal uso não seja suficiente para categorizá-lo como ciência. Vamos aos argumentos:

Um primeiro argumento é de ordem histórica, sinalizado por Rafael Cardoso (1998). Como uma disciplina jovem e derivada das ciências sociais aplicadas, que busca fundamentos não somente na sociologia, antropologia e comunicação, mas também em ciências humanas como a história e a psicologia, e estreita cada vez mais suas relações com as ciências naturais e exatas, o design necessita de uma elaboração discursiva que amplie o diálogo com seus pares. E, claro,

⁵ Ficaremos com apenas dois exemplos paradoxais no interior da mecânica quântica, sem recorrer ao célebre caso do *Paradoxo EPR* (Einstein-Podolsky-Rosen), que é um desdobramento dessa teoria. Um primeiro exemplo é o *Princípio de Complementaridade* de Niels Bohr que aceita aspectos mutuamente excludentes em nível subatômico considerando-os, ao mesmo tempo, complementares. Um segundo é o *Princípio de Incerteza* de Werner Heisenberg (cujo nome já aponta para um paradoxo), que derivou do formalismo quântico. (CASSIRER, 1956)

para isso é preciso ter entre seus pressupostos a universalidade e a objetividade, não somente para efetivar esse diálogo, mas também para construir suas bases metafísicas⁶. Tais fundamentos, desde o início da modernidade são formadores de princípios, métodos e critérios que ordenam novos campos de pesquisa, mesmo que alguns desses campos não almejem se firmar enquanto ciência.

Exemplos dessas bases podem ser detectados nos departamentos e escolas de belas-artes e de música das universidades, onde não se cogita fazer ciência, em seu sentido estrito. Mas seus programas de pós-graduação atuam com procedimentos científicos ou pelo menos com pressupostos metafísicos, tanto em seu aspecto teórico, para organizar e ordenar seus métodos de pesquisa, quanto em seu caráter pragmático, para justificar e receber as verbas de que necessitam, como propor e executar projetos em parceria com a iniciativa privada e com outras instituições.

Indo além desses arranjos estruturais aos quais cada disciplina se adéqua, existe um segundo argumento na defesa da universalidade objetiva como imprescindível ao design. Ele está explícito na afirmação recorrente de que o design não pode prescindir da ideia de *conceito*. Essa ideia, mesmo nos esquecendo dos pressupostos metafísicos, é inerente aos processos que conduzem e ordenam qualquer projeto de design, das fases iniciais de concepção e planejamento à finalização e concretização do produto. Ou seja, o conceito (equivalente à objetividade) está também na prática desse campo.

10 A universalidade subjetiva no design

Se aceitamos a universalidade objetiva, nos territórios da epistemologia e da gnoseologia, resta buscarmos confirmação para a universalidade subjetiva. Assim, retomemos a ideia contida na figura 10, que representava a apropriação feita por de Duve da solução kantiana para a arte contemporânea e façamos a sua condução para o design. Atentemos que essa dupla passagem vem da solução de Kant para a antinomia sobre o gosto, nos domínios da estética, em que de Duve substitui o “isto é belo” pelo “isto é arte”, e agora, por nossa conta, substituímos “isto é arte” pelo “isto é design”.

Ao substituímos o “isto é arte” pelo “isto é design” podemos colocar qualquer produto de design de nossa escolha no lugar do “isto” e endossar qualquer ideia de design que escolhermos. Se acreditarmos em um conceito de design (ideia de design determinado), ele poderá ser contrariado pela ideia de qualquer outro designer. Se, entretanto, nossa doutrina é de *gosto*, em seu sentido de *convicção subjetiva* (ideia de design indeterminado), ela pode ser contrariada

⁶ Metafísica aqui tem o sentido da especulação sistemática que precede e transcende a experiência sensível e pode ser realizada por qualquer área de conhecimento que pretenda se fundamentar teoricamente. O historiador da ciência Edwin A. Burt, em seu livro *As bases metafísicas da ciência moderna* (1983), apresenta além de um panorama da instituição da ciência moderna, uma visão dos métodos e modelos que a constituíram e os fundamentos que ainda hoje norteiam a visão de pesquisa científica. Além de Burt, outros historiadores da ciência, como Alexandre Koyré (1982), se dedicaram ao estudo do período moderno da ciência e corroboram a concepção de que a pesquisa científica é precedida pela especulação metafísica. Tal posição também é defendida por epistemólogos voltados para a análise da ciência contemporânea, como Karl Popper (1993) e Thomas Kuhn (1987).

tanto pelos que não compartilham de nosso gosto quanto pelos que pensam que design não é uma questão de gosto. A figura 11 representa a transferência da solução kantiana para o design.



Figura 11: Apropriação e transferência da resolução da antinomia do gosto kantiana para o design.

Se concordarmos com essa transposição, ficam claros pelo menos dois pontos fundamentais. Primeiro, tanto a ideia de design determinado quanto a ideia de design indeterminado colocam o design em equivalência com a arte e, como consequência, eliminam nossa primeira hipótese inicial do artigo de que a *questão da subjetividade versus objetividade* se transfere da arte e *contamina* o design de forma periférica. Ora, a transposição vai além da periferia. Se por um lado o design enquanto campo tem uma história extremamente curta em relação à da arte, conectado à produção em série e à revolução industrial, por outro, alguns dos pressupostos que o animam (técnicos, artísticos e científicos) caminham juntos desde suas origens gregas. Deste modo, cai por terra também a segunda hipótese de contaminação pela arte. Resta-nos a terceira, com a qual ficamos: a questão da subjetividade *versus* objetividade é intrínseca ao design, e suscita investigações, de modo análogo ao que ocorre com a arte.

11 Considerações finais

Assim, podemos dizer que, aceitando-se a terceira hipótese⁷, não é possível pensar o design como um campo que se afirme enquanto ciência, pelo menos no modelo da atualidade, uma vez que a ideia de design determinado e a de design indeterminado, apesar de conduzirem a uma universalidade almejada pela ciência, contemplam também o subjetivo. Como afirma Gui Bonsiepe:

A atitude de colocar o projeto relacionado com as ciências não deve ser interpretada como um postulado por um design científico ou para transformar design em ciência. Seria grotesco querer projetar um cinzeiro baseando-se em conhecimentos científicos. Deveria ser criada uma correspondência entre complexidade temática e metodologia. O design deve recorrer a conhecimentos científicos quando a temática o exige. Por exemplo, quando se

⁷ Corroborar empiricamente a terceira hipótese, de modo análogo ao procedimento de Thierry de Duve com Greenberg e Kosuth, uma conexão com designers que possam se posicionar nos dois polos da antinomia kantiana. Por exemplo, podemos colocar de um lado a tradição e o racionalismo de Alexandre Wollner e de outro o vanguardismo de Guto Lacaz.



quer projetar uma nova embalagem para leite que minimize os impactos ecológicos (*ecological footprints*). (BONSIEPE, 2011, p. 17)

Em recente conferência, Gui Bonsiepe atesta tal indeterminação:

Há alguns anos ocorre um fenômeno surpreendente: o uso inflacionário da palavra “*diseño*” ou “*design*”, atraente devido à sua imprecisão e polissemia. É a própria indeterminação do conceito de “*design*” que o torna tão atraente. (BONSIEPE, 2019).

Rafael Cardoso segue na mesma direção de Bonsiepe:

Precisamos pensar com ousadia, imaginar o que o design pode vir a ser, para além das circunstâncias imediatas e das limitações passadas. Pensar em design não como um corpo de doutrinas fixo e imutável, mas como um campo em plena evolução. Algo que cresce de modo contínuo e se transforma ao crescer. Um caminho que se revela ao ser percorrido. O design é muito maior e mais dinâmico do que qualquer uma de suas manifestações específicas. Trata-se de uma área por demais complexa e multifacetada para caber em qualquer definição estreita, muito menos para ser reduzida à prática de determinado indivíduo ou escola. Campo jovem, o design encontra-se ainda em fase de aprendizado e experimentação. (CARDOSO, 2016, p. 238)

Acreditamos que uma das vantagens da indeterminação do design é a possibilidade, caso desejemos, de franquearmos esferas do conhecimento que, *teoricamente* (no sentido literal dessa palavra), não teríamos acesso e onde não poderíamos atuar, caso as fronteiras desse campo fossem claramente delimitadas.

Quanto à solução kantiana, não podemos nos esquecer que este autor atua de modo a pensar soluções dentro de um sistema, mas separadamente a questão do belo e a questão da ciência. Mas no nosso caso ocorre uma mistura entre aspectos estéticos, artísticos, técnicos e epistêmicos que tornam o design, um campo de entendimento bastante complexo. De qualquer modo, ser ou não ser ciência, ou ser uma nova forma de ciência não pode ser encarado como depreciativo, como, por exemplo, a tradição racionalista enfatiza. Um *status* definitivo para o design ainda está por se estabelecer, e talvez não ocorra, mas sua relevância e significação já estão garantidas em sua trajetória histórica.

Do ponto de vista histórico, essas são questões ainda muito próximas de nós, o que as torna mais difíceis de compreender e responder. E, por sua complexidade, é bem provável que as respostas a elas continuem a produzir paradoxos e outros raciocínios que aparentam incompletude. *Mas essa incompletude nasce com as respostas ou pertence à essência do design?* Se o inacabado faz parte dessa essência, as palavras do escritor português Fernando Pessoa apontam um caminho que reforça a posição kantiana: “Não consigo evitar a aversão que tem o meu pensamento ao ato de acabar.” (PESSOA, sem data, *apud* FRANCO, 2007, p.17). Para nós, a força dessa afirmação, revela menos da personalidade desse escritor e mais da *póiesis* artística. Se não pudermos admitir tal disposição de espírito no exercício do design, que, pelo menos, possamos apostar na incompletude e indeterminação como possíveis chaves de interpretação desse campo.

Referências

- BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- BONSIEPE, Gui. in: **Discurso proferido por ocasião da cerimonia de recebimento do título de Doutor Honoris Causa na Universidade de Lisboa**. 20 mar. 2019.
- BURTT, Edwin A. **As bases metafísicas da ciência moderna**. Brasília: UnB, 1983.
- CARDOSO, Rafael. Design, Cultura material e o fetichismo dos objetos. **Arcos Design** (ESDI/UERJ), Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 14-39, 1998.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- CASSIRER, Ernst. (1956). **Determinism and indeterminism in modern physics: historical and systematic studies of the problem of causality**. Tradução O. T. Benfey. New Have: Yale University Press.
- DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp**. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- DE DUVE, Thierry. “Kant depois de Duchamp”. In: FERREIRA, Glória, VENÂNCIO FILHO, Paulo. (ed.). **Arte & Ensaios**, n. 5. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 1998, p. 125 – 152. (Capítulo traduzido para o português do original “Kant after Duchamp”). Disponível em: < <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Kant-depois-de-Duchamp-Thierry-De-Duve.pdf> > Acesso em: 09 jun. 2019.
- FIGUEIREDO, Virginia. **Kant e a arte contemporânea**. Especiaria - Cadernos de Ciências Humanas. v. 11, n.19, jan./jun. 2008, p. 25-43.
- FRANCO, Gustavo H. B. **A economia em Pessoa: verbetes contemporâneos e ensaios empresariais do Poeta**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2ª edição, 2005.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª edição, 1989.
- KOYRÉ, Alexandre. **Estudos de história do pensamento científico**. Brasília: Unb, 1982.
- KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª edição 1987.
- POPPER, Karl R. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

Sobre os autores

Sérgio Luciano da Silva <sergiolucianosilva@gmail.com >

Doutorado em andamento em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Pesquisador do grupo do CNPq Design e Representações Sociais e professor da Universidade do Estado de Minas Gerais. Suas investigações avançam em duas linhas: *Teoria e Crítica do Design* – apropria-se de conceitos da Filosofia e da Comunicação para a fundamentação do Design; *Estudos da Escrita* – une as escritas grega, latina, cirílica e hebraica à caligrafia medieval e renascentista, direcionando-as ao *Design Tipográfico Multiescrita*.

Dijon De Moraes <dijon.moraes@uemg.br >

PhD em Design pelo Politecnico di Milano, com pós-doutoramento no mesmo instituto. É autor, entre outros, dos livros: *Limites do Design*; *Análise do design brasileiro* e *Metaprojeto: o design do design*. Ocupou por duas vezes o cargo de reitor da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG; Membro do colegiado do doutorado em design da UEMG e da Università di Bologna – UNIBO (Itália); Instituiu o Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design e a Coleção temática dos Cadernos de Estudos Avançados em Design, ambos na Escola de Design da UEMG.