

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

**A NATUREZA INSTITUCIONAL DA ARTE SEGUNDO
GEORGE DICKIE**

Ana Augusta Carneiro de Andrade Araújo

OURO PRETO
2012

Ana Augusta Carneiro de Andrade Araújo

**A NATUREZA INSTITUCIONAL DA ARTE SEGUNDO
GEORGE DICKIE**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de mestre em filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte
Orientador: Prof. Dr. Gilson Iannini

**OURO PRETO
2012**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

**INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA:
MESTRADO EM ESTÉTICA E FILOSOFIA DA ARTE**

Dissertação intitulada “**A Natureza Institucional da Arte Segundo George Dickie**”,
de autoria do mestrando **Ana Augusta Carneiro de Andrade Araújo**, apresentada a
banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.Dr. Gilson Iannini - Orientador- UFOP

Prof.Dr. Bruno Almeida Guimarães - UFOP

Prof. Dra. Noeli Ramme

Ouro Preto, 26 de Março 2012

Para minha mãe:
Marilda Victor Carneiro, minha *olho azul*
Para meu amor:
Ubiratã Anderson Cláudio

AGRADECIMENTOS

Preciso agradecer a UFOP por me ter possibilitado bolsa de estudos durante todo o período de conclusão deste programa de mestrado. Agradeço em especial ao IFAC por me propiciar amadurecimento intelectual e aprendizado de vida. Durante o curso melhorei como pessoa, fiz avanços importantes para minha profissão e creio ter me tornado alguém melhor para os outros ao meu redor.

Obrigada aos colegas e funcionários do IFAC. Vocês foram excelentes companheiros de aprendizado. Abraços especiais aos funcionários: Dona Ivani, à querida Néia, Toninho e Dona Graça.

Também agradeço calorosamente aos colegas e amigos: Thiago Reis, Pedro Merluzzi, Rafael D'Aversa, Bruno Aislã, Kherian G., Éder Acipreste e Carlos Magno. Um abraço mais que especial ao colega de mestrado José Costa Júnior, por ter sido meu amigo de desabafo acadêmico e exímio contribuinte deste projeto. Um beijo mais que especial a Débora Chaves, só tenho flores para jogar a esta linda pessoa e anfitriã delicada.

Obrigada ao meu parceiro, cúmplice e companheiro, Ubiratã Anderson Cláudio, por ter permanecido sempre ao meu lado, compromissadamente. É fantástico amadurecer ao seu lado e descobrir que toda conquista fica ainda mais deliciosa quando feita a dois. Amo você!

Agradeço imensamente à minha mãe, minha melhor amiga e meu grande amor. Uma mulher forte e firme, alguém de quem eu sempre me orgulho e em quem sempre me espelho.

Um último agradecimento especial à Marilda Barreto que tantas vezes me ajudou a corrigir estas linhas.

Àqueles que, por descuido, não estão aqui incluídos e que cooperaram de alguma forma, direta ou indiretamente, na produção deste trabalho, peço desculpas e agradeço de todo coração.

“A filosofia deve ser estudada não por causa de quaisquer respostas definitivas às suas questões, dado que nenhuma resposta definitiva pode, em regra, ser conhecida como verdadeira, mas antes por causa das próprias questões: porque estas questões alargam a nossa concepção do que é possível, enriquecem a nossa imaginação intelectual e diminuem a confiança dogmática que fecham a mente contra a especulação”.(Bertrand Russell. *Problemas da Filosofia*)

RESUMO

A presente pesquisa tem por objeto a questão “o que é arte?” e seus possíveis desdobramentos dentro da produção filosófica contemporânea de perfil analítico. Para dissertar sobre este tema, optou-se por separar o texto em cinco momentos distintos e complementares.

O primeiro visa apresentar o problema sobre a definição da natureza da arte, localizando-o histórica e contextualmente, e vinculando-o ao nosso atual cenário artístico para facilitar sua delimitação. O segundo momento visa apontar caminhos de identificação da natureza das coisas e neste sentido, qual deles seria o mais fecundo para se investigar algo como a arte – de natureza tão controversa e plural.

O terceiro defende que a teoria institucional de George Dickie indica um caminho fecundo e adequado de identificação daquilo que a arte é. Sua tese central é que a arte só pode ser compreendida se entendida dentro de sua própria prática, sempre vinculada a um contexto sociocultural. Neste ponto, escolhemos trabalhar cada aspecto desta perspectiva detalhadamente, incluindo suas objeções. O quarto momento aborda o mesmo autor e sua posição sobre o valor da arte. No caso, em a arte produzir experiências de valor dentro da cultura, e como tais experiências podem ser medidas através das qualidades e elementos das obras de arte.

O quinto e último momento traz uma conclusão onde se delimita até que ponto a perspectiva de Dickie é pertinente e onde sua visão deixa a desejar. Ou seja, nossa crítica a sua perspectiva.

ABSTRACT

This research aims at the question "what is art?" and its possible developments in the production of contemporary philosophical analytical profile. To elaborate on this theme, we chose to separate the text into five distinct and complementary moments.

The first is to present the problem of defining the nature of art, locating it historically and contextually, and linking it to our current art scene to facilitate its boundaries. The second phase aims to point out ways of identifying the nature of things and in this sense, which one would be more fruitful to investigate something like the art - so controversial in nature and plural.

The third argues that George Dickie's institutional theory suggests a fruitful way and proper identification of what art is. His central thesis is that art can only be understood if understood within their own practice, always linked to a socio-cultural context. At this point, choose to work every aspect of this perspective in detail, including their objections. The fourth period covers the same author and his position on the value of art. In this case, experiments in the art to produce a value within the culture, and how such experiences can be measured through the qualities and elements of art works.

The fifth and final moment brings a conclusion where it defines the extent to which Dickie perspective is relevant and where their vision is weak. In other words, our critique your perspective.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
Descrição dos Capítulos.....	09

CAPÍTULOS

1. INTENSÃO E EXTENSÃO: QUAL O MELHOR CAMINHO PARA IDENTIFICAR A ARTE?	12
2. TEORIAS CONTEMPORÂNEAS: TRÊS CAMINHOS DISTINTOS DE INVESTIGAÇÃO DA ARTE	23
2.1 R.G. Collingwood: Os artistas imprimem suas marcas nas obras de arte.....	25
2.2 Morris Weitz: Há um denominador comum a toda arte?.....	31
2.3 Arthur Danto: A arte é uma versão de mundo contextualizada.....	37
3. A TEORIA INSTITUCIONAL DE GEORGE DICKIE	43
3.1 Objeções e Respostas.....	55
4. O VALOR DA ARTE: UMA TENTATIVA DE AVALIAR OBRAS DE ARTE	65
4.1 O valor da arte só pode ser instrumental.....	67
4.2 Como identificar a arte boa e a arte ruim?.....	69
4.3 O valor da arte não pode ser necessariamente estético.....	71
4.4 Como se chega às matrizes avaliativas?.....	73
4.5 O Instrumentalismo de Dickie.....	80
4.6 Objeções e Respostas.....	86
5. CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97
Referências	103

INTRODUÇÃO

Dizer que encontramos arte em museus, teatros e cinemas não é exatamente surpreendente para ninguém. Ao citar estes locais, parece evidente que neles vamos encontrar obras de arte. Mas locais menos óbvios como ruas, escolas, lojas, bancas e estações também podem ser ambientes propícios para a arte. Neles encontramos pôsteres publicitários, esculturas, representações virtuais, símbolos, roupas, etc., que são arte ou têm elementos artísticos. São artigos aos quais estamos expostos, consciente ou inconscientemente todos os dias. Em outras palavras, a arte está ao nosso redor todo o tempo.

Num primeiro momento parece que, desde o início de nosso aprendizado sobre o mundo, somos envolvidos por práticas artísticas como rabiscar, cantarolar, pintar e batucar. Um simples balanço corporal já pode configurar um movimento artístico. E, conforme passa o tempo, parece também que nos inteiramos de momentos paradigmáticos da história da arte, seja na escola ou em conversas e passeios descomprometidos. Isso nos autoriza a dizer que a arte está presente em nossas vidas, mesmo que não estejamos voltados ativamente para ela.

E mesmo a arte não sendo uma forma de investigar a realidade e o mundo, a natureza e as pessoas, rigorosa e sistematicamente – características das ciências e da filosofia, sempre voltadas para problemas e elaboração de teorias - ainda assim sua prática pode nos ajudar a aprimorar nossas percepções. O contato com obras de arte estimula nossa imaginação, consciência e intuição e pode despertar-nos para aspectos mais amplos da realidade, alargando nossa compreensão da mesma. Contudo, saberemos dizer com precisão o que torna certas coisas objetos de arte? Saberemos diferenciar objetos corriqueiros de objetos de arte? Poderemos

identificar quais são os critérios usados em afirmações como: “isso é arte”, “isso não é arte” ou “até uma criança pode pintar isso”?

Ao questionar seriamente o que é arte, não se encontra facilmente uma resposta precisa. Mesmo sabendo que este estranhamento não é vital – até porque é possível viver sem se ocupar ou se preocupar com o que é arte - esta questão existe e incomoda alguns. E há uma área da filosofia chamada *filosofia da arte* que, entre outros problemas, ocupa-se em investigar a natureza da arte. A presente dissertação é sobre filosofia da arte num contexto teórico contemporâneo e o problema de partida é “o que é arte?”. Neste sentido inclui-se investigar se é possível identificar a natureza da arte. E, sendo possível identificá-la, como fazer isso? Qual seria o caminho mais razoável para tentar solucionar tal questão?

Tais questões relativas à natureza da arte aparecem na filosofia contemporânea que se dedica à arte. Vamos abordar nesta dissertação estas perspectivas recentes. E para tanto, pincelamos um autor específico que cremos ser o mais fecundo no que diz respeito a tal investigação, a saber, George Dickie. Para embasar sua teoria iremos também apresentar e abordar algumas outras teorias contemporâneas, que lhe são contribuintes. Falaremos mais incisiva e especificamente de R. G. Collingwood, Morris Weitz e Arthur Danto. Outras referências como Clive Bell, Monroe Beardsley e Nelson Goodman também estão presentes no desenvolvimento deste texto.

Frisamos que nosso interesse neste assunto surgiu em meio à produção artística contemporânea, mais especificamente a arte do século XX, que apresenta intensa heterogeneidade. Frente a obras tão diversas pareceu-nos intensificar a questão da identificação da arte. Pareceu-nos interessante investigar se há um padrão para toda arte, se podemos falar em

padrão e se existe alguma forma de encarar a arte de forma mais exata, menos diversificada. Mas de que heterogeneidade se está falando aqui? Quais são estas obras tão diversas? Trata-se de obras de arte apontadas como *casos de fronteiras*. Ora, mas o que são casos de fronteira? Questões exatamente como estas é que de alguma forma impulsionaram o início deste trabalho. Centrada nelas, entre outros motivos, se iniciaram leituras que culminaram nesta pesquisa. Nosso intuito a seguir é apontar caminhos de respostas a estas e outras perguntas que surgiram durante nossa investigação.

Contudo, saber o que a arte é não se trata de uma exclusividade contemporânea. Tal questão é palpável e perceptível sempre que na história surgem conjuntos de obras que não se ajustam aos padrões conhecidos. Estes momentos são chamados *momentos de tensão*. Neles há uma mudança significativa no estilo ou na técnica, ou na apresentação das obras de arte. Trata-se de uma série de inovações que confundem e intrigam o público e a crítica. Nos momentos de tensão surgem obras intrigantes, que — pelo menos inicialmente — não se sabe bem se são arte ou não, e a que se chama por isso, *casos de fronteira*.

Os casos de fronteira, que tanto chamaram nossa atenção, são obras que fogem dos padrões conhecidos num dado momento. E cremos ser nesses momentos que melhor identificamos o problema da natureza da arte, sempre tendo em vista que o problema esteve presente ao longo de toda a história da arte. Por exemplo, ao ler sobre história da arte nos textos de Ernst Gombrich¹ e Heinrich Wölfflin² percebemos que, na passagem da Idade Média para a Renascença, obras como as de Leonardo da Vinci encaixam-se como casos de fronteira pelo

¹ *A História da Arte Ocidental*.

² *Conceitos Fundamentais da História da Arte*.

caráter ousado que tiveram para a época³. Época esta que coleciona tantas mudanças sócio-culturais, que nos permite identificar em suas artes aspectos de momento de tensão. Contudo, hoje nos é difícil pensar na possibilidade de as obras de Leonardo da Vinci poderem ter sido criticadas como não arte⁴. Isso porque hoje suas inovações já foram incorporadas pela nossa história.

Quando falamos em inovações recentes que colocam a arte sob questionamento podemos afirmar que a partir do final do século XIX e início do século XX objetos típicos de afazeres domésticos, e de qualquer outro uso, passaram a ser considerados obras de arte, quando usados de certa maneira. Sinais de mudança apareciam já em telas como o *Vapor numa Tempestade de Neve*, de Joseph Mallord, e continuaram com pintores como Monet, Camille Pissaro e Pierre Bonnard. Tudo isso abriu espaço para quadros como os de Mondrian e Ben Nicholson, pintores que exploraram formas geométricas simples, de “linhas retas e cores puras”⁵. Linhas estas que qualquer criança em fase escolar poderia, aparentemente, fazer⁶. Essas inovações graduais também permitiram, mais recentemente, instalações ousadas como, por exemplo, a obra intitulada *A Minha Cama*, da controversa artista britânica Tracey Emin⁷.

Dadas tais inovações em arte podemos dizer que estamos num atual momento de tensão da sua história, em que variados casos de fronteira da arte contemporânea trazem à tona dúvidas

³ WÖLFFLIN, 2000, cap. 3; GOMBRICH, 2000, introdução.

⁴ GOMBRICH, 2000, p. 68. A arte do povo de Miscenas é outro bom exemplo de inovações que precisaram ser incorporadas pela história para serem compreendidas. Em aproximadamente 1.600 a.C. apresentavam obras cheias de movimentos, incompatíveis com os padrões rígidos e fixos de representação da antiguidade.

⁵ GOMBRICH, 2000, p. 550.

⁶ GOMBRICH, 2000, p. 612-616.

⁷ WARBURTON, 2007. Tracey Emin e sua citada obra foram questionadas nos capítulos finais de *O que é Arte?* Os demais artistas nesta passagem foram assim selecionados, dentre tantos, por terem produzido obras de arte ousadas para os padrões da época em que viviam.

vividas sobre a natureza da arte. Inovações como os *ready-mades*⁸ e a arte conceitual puseram em cheque os padrões mais usuais de arte que conhecíamos. Há também movimentos recentes, totalmente ousados como, por exemplo, movimento *fluxus* e também a *pop art*. Houve em São Paulo, no ano de 2006, uma exposição do grupo *fluxus* no Instituto Tomie Ohtake, onde verificou-se obras do gênero de uma partitura em branco emoldurada cujo título era: *Silêncio*. Também uma instalação em que um exemplar da *Crítica da Razão Pura*, de Immanuel Kant, apresentada ao lado de um vidro de molho de pimenta induzia o público, provavelmente, à difícil digestão do conteúdo do texto. A *pop art* também marcou profundamente anos recentes da arte. Um de seus artistas mais paradigmáticos foi Andy Warhol. Quem não viu as alterações do famoso rosto de Marilyn Monroe em tons vibrantes fluorescentes? Assim sendo, “o que é arte?” acaba sendo questão contundente⁹.

Um clássico, polêmico e sempre citado caso de fronteira da atualidade é o urinol de Marcel Duchamp, intitulado *A Fonte*. Ao deslocar um urinol de uma loja de materiais de construção para uma exposição de arte, Duchamp quebrou os paradigmas artísticos de sua época, de forma intensa e marcante. Duchamp é um artista demarcado pela repercussão de sua arte. Textos que indicam as obras de Duchamp como linguagem de reconstrução da significação e da identidade do objeto artístico, questionando o impacto de suas releituras, como por exemplo, *Conceptual Art*, de Henry Flynt, *Parágrafos sobre arte Conceitual* e *Sentenças sobre Arte Conceitual*, de Sol Lewitt, marcam definitivamente o início da arte conceitual na história. Foi tão intensa e marcante a produção de Duchamp que também filósofos da arte no século XX

⁸ *Ready-mades* são, em sua maioria, objetos de uso cotidiano, que produzidos em massa e selecionados sem critérios estéticos rigorosos ficam expostos como obras de arte em espaços públicos especializados.

⁹ RAMME, 2009, p. 197-212.

exploraram suas obras paradigmáticas no desenvolvimento de suas teorias¹⁰. Assim, a nossa inquietação inicial encontrou eco em várias teorias filosóficas e produções artísticas relativamente recentes.

Nas pesquisas iniciais sobre a natureza da arte se descobriu que alguns filósofos contemporâneos realmente buscaram uma *definição* para toda arte. Houve boas investigações em busca de uma especificidade que determinasse com precisão o que faz algo ser uma obra de arte. Alguns defenderam que a arte era expressão de emoção¹¹ e outros que ela tinha de possuir uma forma significativa capaz de produzir experiência estética de valor¹². Houve também a defesa de que mecanismos psicológicos inerentes à natureza humana, por si mesmos, são suficientes para explicar a produção de arte. Por exemplo, Monroe Beardsley defendeu que uma obra de arte é resultado de um arranjo intencional de condições que provoquem experiências de caráter estético. Esta ação intencional pode ser encarada como uma noção psicológica¹³.

Mas o ponto de vista aqui pretendido é que a complexidade da arte e seu universo mutável podem ser investigados por caminhos mais promissores. A arte não precisa necessariamente ser investigada através de características intrínsecas com o propósito de uma definição essencialista, que fixe sua identidade de modo estrito – determinando uma característica que englobe todos os seus aspectos de uma só vez e absolutamente. Sua definição

¹⁰ Cito neste caso como exemplo Arthur Danto. Em livros introdutórios como *O que é arte? A Perspectiva Analítica* de Carmo D'Orey, também em *O que é a Arte?* de Nigel Warburton e *The Principles of Art* de R.G. Collingwood, encontramos referências às obras de Duchamp como exemplos paradigmáticos do questionamento sobre a identidade da arte.

¹¹ R.G. Collingwood.

¹² Clive Bell.

¹³ "Beardsley's theory of art presupposes that the creation of art can be explained by the citing of only innate psychological notions." (DICKIE, 2001, p.5)

pode ser de cunho relacional e englobar as diversas dimensões das obras de arte que de fato existem contextualmente no mundo¹⁴.

Assim, chegamos à apresentação do nosso objeto de estudo: a teoria institucional de George Dickie. Dentre as demais contemporâneas, esta nos parece mais promissora e fecunda no que diz respeito a identificar a arte no mundo, lidando com este problema filosófico mais realisticamente. O texto que se segue apresenta a teoria de Dickie, esmiuçando seus detalhes para mostrar que tal proposta de investigação é mais esclarecedora sobre os fenômenos artísticos reais, incluindo aqueles que assistimos no atual momento de tensão da história da arte - mesmo o foco da teoria não sendo especificamente incluir *ready-mades* e casos de fronteira à história.

Para responder a pergunta “o que é a arte?” deveríamos, defende Dickie, compreender a prática humana de criá-la e apreciá-la. A investigação deve considerar as condições que permitem a criação da arte e os elementos que a envolvem, juntamente com a recepção do público. A teoria institucional primeiramente descreve estas condições e elementos, para depois reuni-los em um conjunto interconectado de definições. É uma perspectiva que considera a produção real de obras e como elas são apresentadas na prática a um público. Assim, o ponto-chave deste olhar diferenciado é ver a arte como uma construção social, feita no decorrer do tempo, em todas as culturas, dentro de um desenvolvimento histórico:

“A teoria procura descrever o empreendimento da arte, e suas definições são uma destilação desta descrição.”¹⁵

¹⁴ BRANQUINHO, 2006. No decorrer do texto serão tratados mais detalhadamente alguns modos de definir a arte.

¹⁵ “The theory attempts to describe the art enterprise and the definitions are the distillation of that description.” (DICKIE, 1984, p. 111)

A perspectiva de Dickie busca no conhecimento direto das obras de arte e em sua execução uma solução para sua definição. Dentro das possibilidades que o próprio Dickie considera como caminhos de identificação das coisas, incluindo a arte, sua teoria parece ser a que mais se aproxima de uma solução aplicável ao nosso questionamento. Nosso autor introduz sua perspectiva da arte através de uma análise de modos de identificação da natureza das coisas. Que *coisas*? Palavras, espécies, compostos, objetos, etc. Dickie considera que nem tudo pode ser definido da mesma maneira. No sentido de que cada objeto que se deseja identificar e conhecer exige uma forma específica de investigação. Por isso tal perspectiva foi escolhida como mote desta pesquisa. Segue-se uma descrição detalhada dos capítulos desta dissertação. Nela delimitamos de forma mais contundente o caminho escolhido para a abordagem deste assunto.

Descrição dos capítulos

O primeiro capítulo apresenta alguns modos de identificação das coisas, que são apontados por Dickie como insuficientes quando se trata da identificação da arte. É citada neste capítulo a tradição platônica, como Dickie a considera. Fala-se também sobre a investigação dos filósofos da linguagem e do ponto de vista dos teóricos da semelhança. O ponto central deste primeiro capítulo é a diferenciação entre uma investigação que tem por propósito uma definição intrínseca de uma investigação que tem por propósito uma definição de cunho relacional. Tudo isso para que o leitor possa compreender de que parâmetro Dickie partiu ao apresentar a arte como uma noção cultural, criada por nós ao longo da história, que não possui uma natureza intrínseca e que deve ser investigada através das obras de arte no mundo.

O segundo capítulo apresenta uma breve descrição de algumas teorias sobre arte dentro do cenário contemporâneo no qual Dickie está inserido. Este capítulo tem por meta integrar o leitor a algumas vertentes de pensamento que marcaram a investigação sobre a arte em nossa história mais recente. São teorias que tem por fundamento a mesma pergunta da qual parte Dickie: “o que é arte?”. Nele apresentamos pensadores como R. G. Collingwood, que defendeu a expressão de emoção como traço definidor essencialista da arte e Morris Weitz, que questiona a possibilidade de uma característica intrínseca - ou conjunto de características intrínsecas - englobar toda a arte. Finaliza-se esta retrospectiva teórica com Arthur Danto, pensador que, como Dickie, vê a arte como um conceito cultural. As teorias citadas neste segundo capítulo não foram escolhidas aleatoriamente. São citadas porque aparecem várias vezes nos textos de Dickie dedicados à discussão da identificação da arte. Muitas teorias ficaram de fora deste panorama

descritivo porque não foram destacadas nos textos de Dickie, que são a base de nossa fundamentação teórica.

O terceiro capítulo apresenta as quatro versões da teoria institucional da arte de Dickie, enfatizando a quarta e última versão, por ser a mais sofisticada. É esta versão final que, explicada detalhadamente, é o foco desta dissertação. No final deste capítulo, apontam-se as principais objeções feitas à teoria institucional e como Dickie responde a elas.

O quarto capítulo trata do valor da arte. Quando falamos neste assunto podemos encará-lo das seguintes maneiras: uma maneira é investigar metafisicamente se a arte tem valor. E em caso afirmativo investigar o que faz a arte ter valor e em que ele reside. Mas há também teorias sobre como avaliar a arte. Estas teorias investigam quais critérios usar para avaliar se uma obra é ruim ou boa, e se devemos usar critérios objetivos ou subjetivos em nossa avaliação. A teoria do valor da arte de Dickie, que nos interessa, parte do princípio que a arte possui valor *instrumental* e apresenta critérios objetivos para avaliar obras de arte.

Mas o que é exatamente valor instrumental? Alguma coisa tem valor instrumental “quando é encarada como um meio para um certo fim”¹⁶. Mas a teoria de Dickie é menos sobre o valor da arte e mais sobre como avaliá-la. Ele critica o fato dos critérios de avaliação da arte estarem comumente associados às propriedades estéticas. Em contrapartida, defende que obras de arte têm propriedades independentes que devem ser consideradas em seus diferentes valores. Este quarto capítulo apresenta alguns pontos teóricos de Monroe Beardsley e Nelson Goodman, autores destacados por Dickie em suas posições avaliativas. Também neste capítulo são

¹⁶ ALMEIDA, 2005, cap. Cognitivismo: Valor Estético.

apresentados, brevemente, alguns pontos de objeção à teoria avaliativa de Dickie e suas respostas a tais críticas.

Por fim, a conclusão defende que é promissora a proposta de Dickie para identificar a arte, principalmente a arte contemporânea. Aqui se apresentam também algumas considerações sobre pontos imprecisos da teoria institucional e do instrumentalismo de Dickie. Nossa defesa aponta que apesar da teoria institucional de Dickie precisar ser aprimorada em alguns aspectos, principalmente no que diz respeito à terminologia, ainda assim é uma teoria importante dentro de seu segmento, que faz avanços consideráveis no que diz respeito à identificação da arte. Também ressaltamos na conclusão que a teoria de avaliação da arte proposta por Dickie de fato deixa a desejar, por empenhar-se mais em apontar mecanismos de medição das obras de arte do que em debater nossas relações de valor com a mesma.

1. INTENSÃO E EXTENSÃO:

QUAL O MELHOR CAMINHO PARA IDENTIFICAR A ARTE?

Para solucionar a pergunta “o que é arte?”, em geral, crê-se necessário identificar sua natureza¹⁷. Mas identificar alguma coisa exige-nos saber o que ela é. E para saber o que é alguma coisa buscamos defini-la. Trata-se de tentar encontrar nossa concepção sobre aquilo que algo é. E neste caso, encontrar uma definição precisa, em geral, envolve alcançar sua essência¹⁸. Parece-nos familiar falar em essência quando questionamos o que algo realmente é. Temos um impulso, ou intuição, de querer descobrir a natureza mais íntima daquilo que desejamos descobrir, seu fundamento primordial. Aqui entenderemos essência como uma característica intrínseca, que não pode ser evitada, e que distingue este algo de outras coisas. Trata-se de uma característica individuadora, que identifica e especifica aquilo que algo é e não pode não ser¹⁹.

Assim, a questão que dá origem a toda esta dissertação deveria, pelo menos inicialmente, ser solucionada com uma definição da essência da arte, no sentido de sua especificação individualizadora e estrita. Isso porque quando nos deparamos com algo desconhecido e desejamos saber o que é, num primeiro momento, tendemos naturalmente a buscar um aspecto essencial – que o especifique. Porém, nem tudo pode ser individualizado com rigor. No nosso caso apontamos que a arte é algo de difícil identificação. A nós, tal dificuldade se torna ainda mais premente por estarmos rodeados de obras muito diversificadas. Mas a filosofia da arte vem encarando este problema com firmeza; e teorias mais recentes a este respeito são elucidativas e

¹⁷ A partir deste ponto todo o texto deste capítulo tem por referência o artigo de George Dickie *Intensão e extensão* e segue a risca o desenvolvimento proposto pelo próprio autor.

¹⁸ BRANQUINHO, 2006.

¹⁹ MURCHO, 2002.

muito interessantes. Em geral, tais teorias contemporâneas discutem a possibilidade de definir o conceito de arte. Há tradicionalmente uma busca por uma característica intrínseca que sirva como solução para a definição da arte. George Dickie escolhe outro caminho de investigação, que surge dentro da contemporaneidade a partir da década de 50. Sua escolha implica olhar a arte em seus aspectos relacionais, que abarcam sua prática já executada no mundo.

George Dickie aponta que para definir o que algo é existem diferentes caminhos, dois deles mais relevantes e interessantes para o desenvolvimento de seu ponto de vista. Pode-se, como é comum e citamos acima, buscar a essência daquilo que se quer definir através de condições *necessárias* (inevitáveis, que não podem não ser) e *suficientes* (satisfatórias, que especifiquem e correspondam plenamente aquilo que se deseja compreender). E pode-se buscar definir algo recorrendo às suas circunstâncias – aquilo que o implica e é implicado por ele²⁰. Ou seja, entendendo sua especificidade através do meio em que este algo está inserido. À primeira forma de definição chamamos de *essencialistas*. À segunda forma de definição que descrevemos chamamos de *relacionais* ou *contextuais*²¹.

Dickie considera que tradicionalmente investigações essencialistas ocorrem através de inferências, sejam elas racionais, metafísicas ou psicológicas²². Por isso, aponta que tais investigações envolvem em geral atividade reflexiva e linguística, e acontecem via análise da linguagem. Trata-se de um processo de conclusão de uma afirmação a partir de outras afirmações. São inferências das essências das coisas para explicar suas identidades na experiência, determinando-as. Em outras palavras, infere-se um princípio ou condição cujos

²⁰ BRANQUINHO, 2006.

²¹ MURCHO, 2002; DAVIES, 1991.

²² DICKIE, 2008.

objetos que lhe correspondem são identificados. Este tipo de investigação também produz definições de todos os tipos de palavras. Por exemplo, ao definir *solteiro* intensionalmente afirmamos que ser solteiro é ser *não casado*²³.

“Nessa visão, as essências de todos os tipos de coisas diferentes – (...) – são consideradas como sendo do mesmo tipo e as essências em si são sujeitas à análise dialética que pode produzir as intensões – condições necessárias e suficientes – das palavras que se aplicam à coisa com as essências.” (DICKIE, 2008, p. 64)

Já investigações relacionais ocorrem no mundo, analisando diretamente aquilo que se deseja compreender e suas circunstâncias. Ou seja, recorrendo às suas extensões. A extensão refere-se à totalidade dos objetos que caem sob um conceito. Quando buscamos definir algo através de seu uso na prática não fazemos inferências, nem analisamos a linguagem, mas buscamos aquilo que queremos definir diretamente em seu uso no mundo. Busca-se na prática uma propriedade ou conjunto de propriedades que sirvam como condição necessária e suficiente para sua identificação. Por exemplo, no caso para entender o que é *ser solteiro* deve-se recorrer às pessoas solteiras no mundo, analisando suas relações sócio-culturais, semelhanças e diferenças. Afinal, investigar algo contextualmente envolve atividade empírica²⁴.

Em resumo, o que se pretende explicitar neste capítulo, frente ao problema da possibilidade de definição do conceito arte, é: Dickie defende que tal investigação pode ser feita de duas formas. Podemos buscar definir algo através de uma característica intrínseca (ou conjunto delas), que englobe toda sua natureza determinando aquilo que no mundo lhe pertença.

²³ BRANQUINHO, 2006.

²⁴ DICKIE, 2001, p. 22.

Ou, podemos analisar o uso prático daquilo que desejamos definir na tentativa de encontrar uma definição que abarque todo contexto real já executado.

Dickie faz esta diferenciação propositadamente para poder defender sua teoria como uma proposta contextual de definição da arte através de suas extensões - obras de arte - e circunstâncias - ambiente em que obras são apresentadas. Trata-se de uma proposta de definição de cunho relacional.

No artigo “Definindo Arte: Intensão e Extensão” Dickie atribui a investigação intrínseca do conceito arte à tradição platônica. Segundo seu ponto de vista, os platônicos explicavam as coisas do mundo através da participação delas nas Formas inteligíveis da razão. Estas Formas continham a essência e o significado das coisas e também indicavam as definições que as designavam dentro da linguagem. As Formas eram imutáveis e abstratas, dadas e completas. Em outras palavras, eram idéias racionais que davam forma às coisas às quais temos acesso no mundo sensível da experiência (determinavam suas extensões). Primeiro se identificava o conteúdo de algo para depois determinar no mundo aquilo que os representava.

Neste sentido estabeleceu-se que a busca pela natureza da arte deveria, como qualquer outra descoberta, acontecer através de inferências racionais que buscassem condições para a definição de sua essência. Para Dickie este tipo de investigação sobre o conhecimento, focada na inferência de essências que contenham uma determinação para a existência das coisas no mundo, não funciona quando o termo que se deseja identificar é do gênero de arte. Arte na prática apresenta tão intensa diversidade e complexidade, que não pode ser investigada estritamente através de inferências e da análise da linguagem. Para Dickie obras de arte estão intimamente

ligadas à natureza humana, e não podem ser definidas isoladas de nós, enquanto algo com natureza própria – uma natureza autocontida.

“Formas ou práticas culturais cresceram, em geral, por sobre a fundação da linguagem e da produção, afinando e estabilizando muitos dos significados dos termos envolvidos por estas práticas.”²⁵

Além da tradição platônica Dickie também comenta, no citado artigo, sobre alguns recentes filósofos da linguagem, seus contemporâneos, que buscaram definir arte intrinsecamente através de uma característica física. Eles retomam a perspectiva dos antigos atomistas gregos, apostando na constituição física das coisas como estratégia de investigação de suas identidades²⁶.

Na antiguidade os atomistas acreditavam que tudo no mundo era constituído por micro-estruturas individuais e invisíveis. Cada coisa tinha sua própria estrutura individual que a diferenciava das demais. Mas por não possuírem tecnologia suficiente para avançar nas investigações, se limitavam a especular sobre o movimento e peso dos átomos. Segundo Dickie, enquanto os platônicos se ocupavam com investigações metafísicas de Formas abstratas e com a análise da linguagem, os atomistas tentavam investigar a realidade através de sua constituição física²⁷.

Ao seguir este raciocínio, os filósofos da linguagem passam a buscar uma propriedade intrínseca física nas coisas propriamente ditas, para depois definir sua identidade. Eles se voltaram para *natural-kind* (espécie natural) ou coisas físicas, passíveis de serem investigadas

²⁵ “Cultural forms or practices have grown up on top of the foundation of language in general and produce, fine-tune, and stabilize many of the meanings of the terms that are involved within these practice.” (DICKIE, 2001, p. 102)

²⁶ George Dickie aponta em seu artigo como filósofos da linguagem os pensadores Saul Kripke e Hilary Putnam.

²⁷ DICKIE, 2001, p. 12-13.

em suas micro-estruturas. O ouro, por exemplo, pode ser definido como número atômico 79 e água como H₂O. Consideram-se as definições decorrentes desta forma de investigação sólidas porque de fato estas espécies naturais podem realmente ser analisadas e definidas em função de suas micro-estruturas. Ou seja, água é H₂O em qualquer estado que se encontre e em qualquer mundo possível.

Porém, este tipo de investigação só funciona em casos que há uma composição ou elemento físico intrínseco passível de ser identificado. Tal método investigativo funciona bem quando se trata de investigar o que são coisas naturais como elementos, compostos e espécies. Porém, segundo Dickie, não se adequam quando se trata da identificação da arte, pois ela não tem um elemento intrínseco que possa ser pinçado e esmiuçado. Não é um composto e nem uma espécie ou organismo vivo da natureza.

“Nos casos dos elementos, compostos e espécies, as propriedades essenciais são subjacentes porque se tratam de micro-estruturas. As descobertas das essências do tipo natural são feitas através de uma abordagem extensional.”²⁸

Por não possuir uma constituição física determinante pode até ser que, intuitivamente, a definição da arte devesse permanecer sendo investigada por inferências. Mas Dickie não se convence. Até este ponto ele está defendendo que arte não pode ser investigada intrinsecamente, nem por inferências, nem via composição física. E quer apontar outro caminho para sua real identificação. Mas precisava de um argumento sólido para sustentar sua defesa.

²⁸ “In the cases of elements, compounds and species, the essential properties are underlying because they are micro-structures. The discovery of the essences of natural kind – (...) – is approached through extensions.” (DICKIE, 2001, p. 16)

“Teorias sobre arte começaram e foram feitas ao longo da história praticamente sempre pelo modo Platônico, que se concentrava em descobrir as intensões de nossas palavras. Mesmo quando os filósofos desistiram das Formas, eles continuaram a abordagem *top-down* de buscar intensões – na análise de conceitos, na linguagem comum, ou apenas buscando definições sem dizer como faziam isso. A abordagem “intensional”, que incide sobre a linguagem, não vai funcionar com termos como ‘ouro’, ‘água’ e coisas semelhantes, mas parece funcionar com termos como ‘solteiro’.”²⁹

Então, Dickie encontra no teórico da semelhança Morris Weitz, um novo olhar dentro destas possibilidades investigativas³⁰. Um olhar capaz de mudar todo o curso das investigações e mudar na direção que Dickie precisa para fundamentar posteriormente sua teoria.

Ao afirmar que arte é um conceito aberto que não pode ser definido, Morris Weitz chega ao ponto que Dickie desejava³¹. Ele direciona as investigações no sentido de não ser possível definir arte intrinsecamente. Arte é algo para o qual não é possível estipular condições necessárias e suficientes que limitem seu conteúdo específico³² ou que permitam distinguir entre arte e não-arte. Esta proposta defende que definições de arte vão sempre esbarrar em sua heterogeneidade e complexidade, seja investigadas por inferências ou pela sua composição física. Se buscássemos inferir a essência da arte, não corresponderíamos e nem daríamos conta

²⁹ “Theorizing about art began in and has been carried out throughout almost all of its history in the Platonic mode, which focuses on discovering the intensions of our words. Even when philosophers have given up on Forms, they have continued the *top-down* approach of seeking intensions – in the analysis of concepts, in ordinary language, or in just seeking definitions without saying how they are doing so. The “intensional” approach, which focuses on language, will not work for such terms as ‘gold’, ‘water’ and their like, but it appears to work for terms like ‘bachelor’.” (DICKIE, 2001, p. 22)

³⁰ Dickie considera teórico da semelhança também o pensador Paul Ziff.

³¹ WEITZ, 2007. Morris Weitz escreveu, em 1956, para o *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* o artigo “O Papel da Teoria em Estética”. Nesta dissertação utilizamos a tradução de Célia Teixeira.

³² BRANQUINHO, 2006. Devemos compreender aqui as diferenças entre conceito fechado e conceito aberto. Conceito fechado é algo que possuímos clara e vividamente dentro de nossa mente, um conteúdo cujas características nos são familiares e fáceis de identificar. Pode-se dizer deles que correspondem as nossas idéias. Já um conceito aberto apresenta características mais abrangentes, de difícil precisão.

da realidade. Se, em contrapartida, buscássemos as obras de arte no mundo para delas tirar uma especificidade intrínseca, também não conseguiríamos identificar uma propriedade comum fixa capaz de identificá-las. Enfim, arte é algo indefinível³³ quando investigada intrinsecamente.

Ou seja, dado que as obras de arte são comumente inovadoras e inusitadas, havendo nelas intensa diversidade, a busca por uma especificidade definidora se torna insólita e equivocada. Como seria possível conciliar a grande diversidade da arte com uma definição que não exclua o que já foi produzido e nem limite a criatividade artística?

Para Weitz só havia uma saída: apostar nas semelhanças que certas obras apresentam entre si como forma de *reconhecer* a arte. Ou seja, se é impossível definir arte intrinsecamente, apostemos então, na comparação entre as características evidentes das obras de arte para chegar o mais perto possível de uma identificação daquilo que consideramos como arte. A melhor alternativa para identificar verdadeiras obras de arte é comparar novas obras com as pré-existentes, ampliando o escopo da arte sempre que surgirem casos de fronteira ou objetos que não temos de fato certeza se podem ser chamados de arte. Um bom exemplo desta perspectiva seria *A Fonte*, de Duchamp, que inicialmente acusada de não ser arte, amplia o espaço na história da arte designada pelo termo *conceitual*.

“(…) os platônicos inferem Formas para explicar identidades na experiência e delas tirarem as intensões de todos os tipos de palavras, que eles crêem serem manifestas em relações de gênero/espécies; (...); já os teóricos das semelhanças renunciam as inferências para se concentrarem exclusivamente nas semelhanças experimentadas, a partir das quais tentam construir intensões.”³⁴

³³ Adiante, no próximo capítulo, falaremos mais detalhadamente sobre a teoria de Morris Weitz.

³⁴ “(…) the platonists infer Forms to explain identities in experience and to be the intensions of all kinds of words, wich they take to be manifested in genus/species relationships; (...); and the similarity theorists forego inference and focus solely on experienced similarities out of which they try to construct intensions.” (DICKIE, 2001, p. 14)

Segundo Dickie, Weitz excluiu a possibilidade de investigar a arte intrinsecamente, mas abriu espaço para análise e comparação das características evidentes das obras já executadas na prática artística. Em outras palavras, Weitz abriu espaço para que a arte fosse compreendida no exercício de seu fazer já realizado e usual. Nisto ele acabou permitindo que definições contextuais se tornassem perfeitamente adequadas para nossa compreensão das coisas através de um caminho de fato menos estrito, porém esclarecedor. Porém, não acreditava na real possibilidade de definir a arte.

Quem iria então apresentar este novo caminho esclarecedor? Dickie e sua teoria institucional, que aposta na definição da arte via suas circunstâncias e usos no mundo. Sua proposta afirma que o termo arte é como o termo solteiro. E que ambos devem ser investigados numa abordagem relacional desde que sejam entendidos não como *natural-kinds* (espécies naturais) - menos ainda como conceitos abertos - mas como *cultural-kinds* (espécies culturais).

Mas, do que estamos falando quando nos referimos à *cultural-kinds*? *Solteiro* e *arte* são diferentes de *ouro* e *água*, e devem ser investigados via relações que estabelecem no mundo. Enquanto ouro existe independente de qualquer cultura, porque possui uma constituição física intrínseca, solteiro depende de uma individualidade adquirida dentro de um contexto cultural. Solteiro está necessariamente relacionado a uma sociedade ou cultura onde exista *casamento* e também ao que entendemos por *masculino*. Segundo Dickie não temos controle sobre a natureza do ouro, mas culturalmente temos acesso a natureza de coisas como solteiros e arte. A arte e os

solteiros são criados por nós e não poderiam existir independente de nós³⁵ - dependem de um estatuto que é publicamente atribuído dentro de uma cultura.

Neste sentido, a arte é entendida pela teoria institucional de Dickie como uma noção cultural inserida em relações culturais subjacentes. Weitz falou em reconhecer a arte comparando obras de arte via suas características evidentes. Já Dickie amplia este escopo apontando que também as características evidentes não são suficientes para identificar a arte. Sendo assim, são as características subjacentes que devem ser investigadas para que se possa chegar a uma definição capaz de dar conta das obras de arte, dadas no mundo - características subjacentes investigadas dentro de uma perspectiva relacional.

E sendo os antropólogos os cientistas que investigam fenômenos culturais, caberia a eles descobrir a relação cultural entre obras de arte e a natureza da arte, chegando enfim numa definição adequada. Os especialistas designados para o fim de investigar os comportamentos ditos artísticos seriam os assim chamados, segundo Dickie, de *antropólogos culturais*. Isso porque se a arte realmente puder ser entendida como um fenômeno cultural comum às diversas culturas, sua natureza teria de comportar todos os tipos de arte que existem. E a figura do antropólogo cultural surge para não haver arbitrariedades. O antropólogo cultural seria responsável por identificar as práticas artísticas, seu uso linguístico e suas características gerais.

“Com “arte”, teremos de chegar a uma extensão preliminar razoável e então procurar uma prática cultural que esteja subjacente a essa extensão preliminar ou a algum subconjunto significativo dela.”³⁶

³⁵ DICKIE, 2008.

³⁶ “With ‘art’ we will have to winnow our way down to a reasonable preliminary extension and then look for a cultural practice that underlies this preliminary extension or some significant subset of it.” (DICKIE, 2001, p.26)

Neste sentido, seriam os antropólogos culturais os responsáveis por inicialmente delimitar o escopo de investigação da natureza da arte. Veremos mais detalhadamente o que significa identificar a arte como *cultural-kind* no capítulo dedicado à teoria institucional de Dickie.

Infelizmente, pouco se pode extrair do texto de Dickie sobre o papel dos antropólogos culturais dentro do processo investigativo sobre a arte. Isso porque em sua literatura os antropólogos culturais pouco aparecem, sendo citados superficialmente somente no artigo “Intensão e Extensão” - não havendo dados suficientes para delimitar precisamente o papel do antropólogo. A nós, parece que, sendo a arte encarada por Dickie enquanto fenômeno cultural, seria preciso detalhar com maior parcimônia este item, pois tudo indica que é de fundamental importância para a própria teoria institucional. Fica assim, a ressalva que o ponto sobre os antropólogos culturais carece de maiores informações para ser melhor incorporado dentro da teoria.

A partir deste ponto do texto será apresentada uma breve retrospectiva de algumas teorias contemporâneas que marcaram a história da filosofia da arte no que concerne à nossa questão “o que é arte?”. Como exemplos serão citados alguns pensadores paradigmáticos que aparecem em diferentes momentos nos principais textos de Dickie. Falaremos adiante de R. G. Collingwood, Morris Weitz e Arthur Danto. Algumas outras teorias serão citadas no decorrer do desenvolvimento dos capítulos.

2. TEORIAS CONTEMPORÂNEAS: TRÊS CAMINHOS DISTINTOS DE INVESTIGAÇÃO DA ARTE

A seguir apresentaremos três teorias contemporâneas também voltadas para a pergunta “o que é arte?”, tal qual a teoria institucional de George Dickie. Cada uma das teorias aqui abordadas escolhe investigar soluções para a possibilidade da definição do conceito de arte por caminhos específicos. Em comum, podemos considerar que a arte é encarada neste cenário como uma forma de alterar e até aprimorar nossas percepções da realidade, no sentido mesmo de nos desenvolver. Assim, se entendermos melhor sua natureza talvez possamos compreender também suas influências e estímulos em nossa intuição, imaginação e entendimento³⁷. Falaremos adiante, em ordem cronológica, de R. G. Collingwood, Morris Weitz e Arthur Danto.

R.G. Collingwood será aqui abordado enquanto representante de um olhar mais tradicional, que busca entender a arte sob uma perspectiva essencialista, interessada em caracterizar a arte dentro de condições intrínsecas. Morris Weitz é apresentado neste capítulo por ousar defender que arte não possui características intrínsecas que lhe possam ser identificadas, no sentido se servirem à sua definição. Em outras palavras, que a arte não possui uma essência definidora como se pensava até então. Weitz rompe com uma investigação da arte voltada para sua essência. Apesar de tão intensa defesa sua proposta não arquivou o problema da investigação sobre a arte. Em contrapartida abriu novos horizontes de estudo, que veremos detalhadamente a seguir.

³⁷ GARDNER, 2007.

E, por fim, falaremos de Arthur Danto, responsável por embasar uma nova ideia sobre a identidade da arte, onde para entendê-la temos de nos voltar para o uso do termo arte já existente dentro da cultura - bem como, para as práticas já executadas. Weitz abriu espaço para as investigações se voltarem para as obras de arte já executadas a fim de reconhecer a arte. Danto solidificou o espaço para na prática artística abarcarmos a definição da arte. Neste sentido, Danto é de suma importância para o posterior desenvolvimento deste texto, pois, em sua proposta comunga a visão de Dickie da arte ser um fenômeno cultural, que só pode ser compreendido quando encarado de dentro de suas práticas.

2.1 R. G. Collingwood:

Os artistas imprimem suas marcas nas obras de arte

Na contemporaneidade, Benedetto Croce exaltou a expressão da emoção do artista durante sua produção como um dos aspectos fundamentais na investigação sobre a natureza da arte³⁸. Leão Tolstói³⁹ também empregou a importância dos sentimentos em sua teoria sobre a arte. Para ele a arte era uma maneira de comunicar emoções de uma pessoa (o artista) para outra pessoa (o espectador). Porém, tal comunicação não era passiva. Na verdade toda a teoria considera vital para a arte que haja transmissão de conhecimento de uma pessoa para outra. O espectador não pode apaticamente receber aquilo que o artista buscou transferir em sua obra. Ao contrário, tem de se deixar contaminar. A arte é vista como uma via de comunicação. Só existe verdadeira arte se houver transmissão de informação através das emoções vividas por ambas as partes. O espectador tem de ser capaz de compreender aquilo que o artista propôs comunicar. Por exemplo, se o artista sentiu medo ao produzir a obra e queria comunicar tal medo, o público deve sentir o mesmo medo ao entrar em contato com sua arte. Assim, sucessivamente com qualquer outro sentimento, sendo sempre a emoção o canal usado para a comunicação. Por isso este gênero de teorias ficou marcado como expressionismo ou expressão de emoção⁴⁰.

Contudo, no expressionismo não há diferenciação entre qualquer outro momento de emoção daquele vivenciado quando do contato com obras de arte. Vamos usar o mesmo exemplo acima. Não se distingue o medo que uma criança sente ao ficar num quarto escuro do medo que

³⁸ CARROLL, 2005, p. 61.

³⁹ TOLSTOI, 1997, p. 164-176.

⁴⁰ CARROLL, 2005, p. 61.

o artista quis empregar em sua arte. Eis o que cremos ser um dos principais problemas do expressionismo: Por que o medo decodificado pelo artista torna sua obra genuína e o medo expresso pela criança não é arte? Afinal, tanto um quanto o outro transmitem emoções e comunicam alguma coisa. Ainda assim, o expressionismo é relevante dentro deste seguimento por atender a uma demanda que considera a arte, mesmo que intuitivamente, sempre vinculada às emoções. Por isso, vejamos a posição de R.G.collingwood.

R. G. Collingwood também foi um importante expressionista. Ansiava por uma definição da arte que envolvesse os sentimentos do artista enquanto uma marca registrada que contivesse a propriedade identificadora da natureza da arte. Podemos dizer que sua teoria buscava uma definição intrínseca, apontando um denominador comum que servisse como uma essência de toda arte. Também desejava distinguir a verdadeira arte, chamada por ele de *art proper*, de demais objetos considerados arte, que por ventura não possuíam o toque da emoção do artista como atributo necessário e suficiente.

Para vincular o artista à obra, Collingwood amarrou todo o processo de produção da arte às emoções peculiares que, crê-se, vivencia todo aquele que se propõe a fazer arte. O processo de produção de uma obra implica que o artista traga à tona para sua consciência um sentimento que estava velado e mal compreendido. Tudo começa em seus estados mentais de intensa carga emocional. O artista impelido pela força de algo que não consegue nominar, mas que precisa conhecer para ter maior domínio sobre si mesmo – afinal, ninguém gosta de ter algo intenso em mente que não compreenda e que de certa forma o angustia – inicia seu processo produtivo. Trata-se do pressuposto expressionista por excelência: precisamos partilhar informações de qualidade⁴¹. E conhecer nossa consciência ou adquirir maiores informações sobre si mesmo,

⁴¹ COSTA, 2005.

enquanto ser humano que sente, é informação de qualidade. O autoconhecimento tem valor inestimável desde a antiguidade. E, parece-nos, que R.G. Collingwood procura vincular a identificação da arte à qualidade de informações que as emoções conseguem comunicar.

Enfim, a verdadeira arte é aquela que torna as emoções do homem, antes desconhecidas, numa expressão cognitivamente esclarecida⁴². Conforme o artista produz sua obra, vai se inteirando ou conhecendo sua própria consciência, suas formas de perceber o mundo, seus mistérios. Produzir uma obra de arte verdadeira é refinar, clarificar e articular uma informação contribuinte para o conhecimento de todos através das emoções⁴³. Conforme a obra vai ficando pronta é que se desvela aquilo que ela pretende, nada é planejado, todo o processo é autêntico e espontâneo.

Como dissemos, há embutida nesta concepção a idéia de que arte para ser genuína tem de ser autêntica e carregar a marca registrada do artista. Tanto é assim, que a teoria destaca a diferenciação entre arte e ofício (*craft*)⁴⁴. Ofício envolve planejamento e execução, o que implica distinção entre meios e fins. Ofício é aquilo que resulta de uma concepção pré-definida em sua produção e possui um objetivo definido. Ou seja, é um produto e não arte. E nos produtos: “Idealmente, as emoções são dirigidas para ações socialmente apropriadas”⁴⁵.

Collingwood não compreende uma arte desconectada do artista, produzida para outros fins distintos do refinamento da consciência e da aquisição de conhecimento. A arte tem de resultar das emoções humanas e não pode ter um propósito pré-estabelecido. O artista até pode usar de técnica que facilite sua capacidade de expressar emoção, mas não pode determinar

⁴² COLLINGWOOD, 1958, p. 109-110.

⁴³ COSTA, 2005.

⁴⁴ Entendida aqui como aquilo a que erroneamente se chama arte ou uma tentativa fracassada de fazer arte.

⁴⁵ WARBURTON, 2007, p. 65.

anteriormente uma função para sua produção artística. Se fizesse isso, estaria corrompendo todo o processo de autoconhecimento, de transmitir informação de qualidade. Isso configuraria manipulação e não refinamento do saber e ampliação do autoconhecimento humano.

Os dois exemplos que Collingwood apresenta de ofício são a *arte mágica* e a *arte de entretenimento*. Tanto um quanto o outro foram criados com o intuito de evocar emoções determinadas e isso as torna um produto. Para Collingwood aquilo que é feito com um propósito definido não pode ser genuinamente arte, pois não pressupõe espontaneidade.

Como arte mágica, deve-se compreender algo que foi feito para ser útil a algum outro fim que está além de si mesmo. São, por exemplo, desde os rituais religiosos até as cerimônias patrióticas⁴⁶. Ou quaisquer formas utilitárias de arte. Já a arte de entretenimento, aquela que existe como corrupção da consciência por empenhar-se em promover prazeres descomprometidos, é toda arte com objetivo de provocar deleite no espectador e neste sentido estão presentes as mídias como um todo (rádio, cinema, televisão). Trata-se daquele tipo de arte que provoca fruição e evoca emoções de caráter hedonista. Segundo o próprio Collingwood, a arte de entretenimento é uma descarga de emoções que não expressa nada, tratando-se de uma ação inconsciente⁴⁷. Numa sociedade, o excesso de arte mágica e arte de entretenimento desvelam decadência moral por parte da comunidade, pois implicam, em certa medida, que o público não é capaz de sentir ou viver a emoção que o artista desvela em seu processo criativo – absorvendo conhecimento e ampliando suas percepções de mundo. Mas que para tal público o

⁴⁶ COLLINGWOOD, 1958, p. 65.

⁴⁷ DICKIE, 2008, p. 105.

que importa na arte é anestesiar-se da realidade e divertir-se – numa relação artificial e superficial com a obra⁴⁸.

Como nem tudo que expressa emoção é arte, e nem toda arte é exclusivamente expressão de emoção, segundo Dickie, Collingwood acabou excluindo da história da arte várias de suas obras mais paradigmáticas, chegando a afirmar que as obras do escritor inglês William Shakespeare nunca foram arte⁴⁹. Ao que tudo indica sempre que a arte fica a mercê de grupos sociais muito grandes, verdadeira massa, que com ela interagem de forma intempestiva, abrupta e descartável, trata-se de não-arte. As obras de Shakespeare eram encenadas para o grande público, duravam horas as suas apresentações, talvez por isso sejam classificadas por R. G. Collingwood como arte de entretenimento. Na realidade, se levarmos a cabo a posição de Collingwood sobre a verdadeira arte, muitos casos paradigmáticos da história serão entendidas como tentativas fracassadas de produzir arte ou mesmo obras produzidas para fins distintos do autoconhecimento - portanto, *craft*.

Fica-nos a questão do por que R. G. Collingwood estabelece como condição necessária para ser arte a ampliação da consciência e o autoconhecimento? Nem toda arte é necessariamente uma fonte de conhecimento sobre nós mesmos, existem exemplos atuais e significativos da arte que não implicam conscientização. Existem obras classificadas como estritamente estéticos, por possuírem um colorido intenso, ou somente formas fixas de tendência geométrica, por abusarem de ícones da cultura *pop* como, por exemplo, a imagem de Marilyn Monroe. Ao que tudo indica não foram obras feitas para implicarem autoconhecimento, contudo, são arte e considerados pela opinião pública como bons exemplos de arte. O que a definição do termo arte ganharia em

⁴⁸ CARNEIRO, 2009, p. 49-63.

⁴⁹ DICKIE, 2001, p. 95.

excluir de sua história tais obras? Neste caso, o que a ampliação do nosso universo emocional tem de tão significativo e porque esta é necessariamente a função da arte para Collingwood? E em que sentido a verdadeira arte pode prevenir ou regenerar a corrupção da consciência?⁵⁰

A posição de Collingwood parecia ser tão instigante. Quem, ao problematizar a natureza da arte mesmo que intuitivamente, não a associou diretamente ao artista? Quem nunca apelou para as emoções ao tentar entender a arte? Como veremos, o próprio Dickie considera importantíssimo o aspecto que liga a obra àquele que a produz e suas intenções. Porém, nosso autor não lhe atribui peso determinante na identificação da arte, pelo menos não quando encarado isoladamente.

Se, após analisarmos a teoria da expressão da emoção, cremos que a arte não é necessariamente uma marca registrada dos sentimentos do artista, pelo menos não nos moldes apontados por Collingwood, deveríamos desistir de investigá-la? Afinal, será possível definir arte? Houve quem pensasse que não seria mesmo uma tarefa possível, não nos moldes que achávamos que dominávamos. Ou seja, não se olharmos a arte sob a perspectiva essencialista que busca características intrínsecas. Na próxima seção veremos o caminho investigativo defendido por Morris Weitz. Caminho este que descarta a possibilidade de conceituar a arte intrinsecamente, seja por inferências, seja por alguma característica física. Weitz entende que a arte só pode ser reconhecida via comparações de características evidentes das obras de arte já executadas. Tal inovação abre espaço para a arte ser entendida através das obras em seu uso prático. E a prática da arte iria render boas perspectivas a partir de então. Mas antes vejamos o que Weitz tem a nos acrescentar.

⁵⁰ COSTA, 2005.

2.2 Morris Weitz:

Há um denominador comum a toda arte?

Pensadores como Paul Ziff e Morris Weitz⁵¹ são apontados por George Dickie como teóricos da semelhança por defenderem que a arte deve ser reconhecida num processo comparativo das semelhanças e similaridades presentes nas obras de arte. Morris Weitz, mais especificamente, apontou todo um novo olhar sobre a definição da arte, afirmando que se trata de algo indefinível. Mas para entendê-lo temos de nos voltar para como começa este ponto de vista.

Ao encarar a questão “o que é arte?” comumente buscava-se uma definição essencialista que contivesse as condições necessárias e suficientes, não apontando propriedades banais para sua identificação. Na concepção de Weitz o que se pretende na finalidade é um conceito fechado de arte, que identifique os constituintes fixos e estritos da nossa concepção quando acreditamos saber o que ela é.

A grande inovação de Weitz é justamente defender que *arte* é um *conceito aberto* e não fechado. Um conceito aberto não estipula condições necessárias nem suficientes para algo ser alguma coisa⁵². Em outras palavras, significa dizer que não há um conteúdo correspondente que restrinja a extensão daquilo que se quer definir. Portanto, algo com uma natureza sem um escopo fixo de delimitação. Neste sentido, para que buscar uma definição que somente geraria contradição, nunca correspondendo à produção artística pertencente à realidade? Assim, em

⁵¹ WEITZ, 2007.

⁵² WEITZ, 2007. Para compreender conceito aberto temos de contrapô-lo à noção de conceito fechado. Aquele que determina com precisão as especificidades do que se deseja conhecer. Fizemos esta diferenciação no capítulo anterior (ver nota 32).

casos cujos objetos que se quer identificar mudam constantemente ou continuamente, não adianta procurar um conceito fechado como definição de sua natureza.

Para Weitz este era o caso de arte. Dada sua heterogeneidade, a busca por uma definição estrita torna-se controversa. Se definir arte implica achar um conceito fechado, então é impossível definir arte. Inclusive, além de considerar logicamente impossível definir arte, Weitz também acrescentava que um conceito fechado também poderia ferir a criatividade do artista. Limitaria o exercício de seu talento, podando suas iniciativas.

A posição de Weitz, sobre a impossibilidade de encontrar-se uma essência para a arte, nasce originalmente de Ludwig Wittgenstein⁵³ - que apontou certos termos como sendo indefiníveis⁵⁴. No sentido de que alguns termos possuem subconceitos amplos e mutáveis que os torna impossíveis de definir. O exemplo apontado é o termo *jogo*. As propriedades que envolvem os jogos (competição, pontuação, jogadores, prazer, vitória, fracasso, equipe, superação, esporte, etc.) não são fixas e nem são comuns a todos os diferentes tipos de jogos possíveis no mundo. Podemos afirmar que *vôlei* e *gamão* são jogos, mesmo sabendo que aquilo que determina um e outro é incompatível. O termo jogo seria assim um conceito aberto.

Em contrapartida, o termo água é um conceito fechado. Podemos definir o termo *água* como H₂O. Isso é possível em qualquer estado em que a água se encontre. Água sempre será H₂O e H₂O sempre será água. Ser H₂O é uma condição necessária e suficiente para algo ser água. Mas de acordo com Weitz os termos *arte* e *jogo* não são semelhantes à *água*⁵⁵. Como o termo

⁵³ WITTGENSTEIN, 1989.

⁵⁴ RAMME, 2009, p. 197-212.

⁵⁵ No início deste texto, a definição de *água* como H₂O foi usada como exemplo para diferenciar naturezas físicas, investigadas empiricamente através de características intrínsecas, de naturezas culturais, investigadas através de aspectos relacionais, como é o caso dos termos *solteiro* e *arte*. Agora novamente o exemplo do termo água é

jogo, arte também possui variados subconceitos (romances, óperas, filmes de terror, esculturas, instalações, etc.).

O ponto defendido por Weitz é que não existem especificidades fixas em arte que sirvam para defini-la. Se insistirmos nisto não estaremos falando mais de arte. Assim sendo, se não há como definir um conjunto de características comuns entre todas as obras de arte já produzidas e que permita prever aquilo que ainda está por vir, então não há uma definição de arte. Porém, podemos encarar a arte como um conceito aberto, e neste caso investigar tudo a que ela se aplica, através de comparações entre suas semelhanças⁵⁶. E para fazer tais comparações temos de nos voltar para as características evidentes das obras de arte já existentes, descartando a possibilidade de haver entre todos os tipos de arte uma característica intrínseca definidora.

“As teorias da arte formuladas pelos teóricos tradicionais são facilmente refutadas por contraexemplos em função da imensa diversidade de obras de arte, que fornecem exemplos da falta de uma propriedade específica definidora conforme desejam as teorias tradicionais.”⁵⁷

Weitz passa assim a buscar uma definição de arte em toda classe de objetos a qual o termo arte poderia ser significativamente aplicado. As investigações começaram a levar em conta similaridades e semelhanças evidentes entre os diferentes tipos de obras de arte. Este caminho tratava das semelhanças experimentadas para delas construir um escopo de aplicação de arte.

citado, mas desta vez para diferenciar aquilo que pode ser definido porque apresenta características evidentes fixas daquilo que não pode ser definido, por não apresentá-las, como o caso dos termos *arte* e *jogo*. É importante que não se confunda os momentos distintos em que o mesmo exemplo foi usado.

⁵⁶ DICKIE, 2008, p. 115.

⁵⁷ “The theories of art formulated by the traditional theorists are easily refuted by counterexample because the immense diversity of artworks furnishes many examples works of art that lack the properties specified as defining by the traditional theories.” (DICKIE, 2001, p. 57)

Obras de arte deveriam, portanto, ser identificadas como filhos do mesmo pai e da mesma mãe dentro de uma família. Os filhos são parecidos entre si sem que exista uma característica comum que os determine. Quando se olha para um filho se vê um traço semelhante ao pai, no outro, traços semelhantes à mãe. Num terceiro filho há traços semelhantes a um dos irmãos, mas nunca há uma exclusividade. A tais semelhanças chamam-se *semelhanças de família*, e são defendidas como o máximo que se pode encontrar enquanto padrão para uma possível definição.

Com arte acontece o mesmo, só se tem acesso às semelhanças. Para classificar uma nova obra de acordo com as semelhanças de família, basta compará-la às obras pré-existentes e os subconceitos já existentes se alargam para comportar a novidade. Neste sentido é preciso comparar obras e verificar os traços semelhantes evidentes que as unem para reconhecer aquilo que pertence à arte daquilo que não pertence.

A solução de Weitz é que se quisermos saber se uma nova obra inusitada e controversa ou algo a que temos dúvidas se de fato é arte, devemos compará-la com aquelas pré-existentes. Uma possível objeção a este olhar é considerar que não fica claro em seu artigo qual grau de semelhança se deve considerar entre duas ou mais obras de arte que possa identificá-las como pertencentes a uma mesma família. E resta saber também como deveríamos ter agido quando em face da primeira obra de arte no mundo, à qual nada havia de ulterior que servisse de comparação.

Podemos também refutar a proposta de Weitz no que diz respeito à defesa de que um conceito fechado limitaria a criatividade artística. Será mesmo que uma definição de arte impediria aos artistas surpreender o público? Ou quem sabe brincar com o conceito (ridicularizando-o ou até com ele improvisando)? A criatividade humana é tão ilimitada, já

produzimos coisas tão impensadas. Por que achar que em algum momento ela se acalmaria e se contentaria com obras repetidas e paradigmáticas? Isso não ocorre nem com as ciências, nem com a filosofia, por que aconteceria com a arte?

Um dos primeiros pensadores a questionar a arte como conceito aberto foi Maurice Mandelbaum. Ele afirmou que a teoria de Weitz só considerava aspectos patentes das obras de arte, mas que existem aspectos relacionais menos óbvios que podem servir de critérios à identificação da arte⁵⁸. No caso das semelhanças de família, usadas pelo próprio Weitz, o DNA seria um padrão fixo de identificação a todos os filhos de um mesmo pai e de uma mesma mãe capaz de refutar sua posição. Não se trata de um padrão evidente a olho nu, mas existe. Assim, a falta de características comuns na qual Weitz se pautou para apresentar seu argumento do conceito aberto não é de fato uma falha.

Outro aspecto que se pode levantar sobre a posição de Weitz é que ao enfatizar que arte é não precisa de definição e ao salientar que só precisamos reconhecê-la através de semelhanças e similaridades, ele coloca em segundo plano o problema do qual estamos tratando aqui, entender à natureza da arte. Como vimos na introdução, apesar de não ser vital, este é um problema denso, sério e intrigante que, direta ou indiretamente, nos afeta. Sobrepujar o problema da natureza da arte substituindo-o por como devemos classificar os diversos tipos de obras de arte em classes diversificadas não o arquiva. Será que a arte é realmente impossível de ser definida ou será que somos nós que a estamos tentando definir de modo equivocado?

⁵⁸ DICKIE, 2008.

É exatamente este o ponto de vista que Dickie aborda. A natureza da arte pode envolver diversas dimensões correlacionadas⁵⁹. Mas Dickie não chegou a esta conclusão sozinho. Primeiro ele deparou-se com Arthur Danto e seu *mundo da arte*. O impacto se fez sentir de forma tão intensa que desencadeou uma teoria inteira pautada em como os aspectos em que a arte está inserida podem vir a ser determinantes em nosso entendimento de sua natureza e identidade.

Weitz abriu espaço para que as investigações sobre a possibilidade de um conceito de arte saíssem do termo propriamente dito e se voltassem para as obras de arte presentes na nossa realidade. Danto parte das obras de arte no mundo e do fazer artístico, encarando-o historicamente, para definir a arte. Estas inovações permitem posteriormente a teoria institucional de Dickie. Mas, por hora, vejamos a perspectiva de Danto.

⁵⁹ GARDNER, 2007, p. 253.

2.3 Arhur Danto:

A arte é uma versão de mundo contextualizada

A partir dos anos 50 e 60 surgem de forma mais clara e demarcada investigações sobre arte que tendem a apostar nos contextos que a circundam a modo de identificá-la. São apostas que a definição de arte pode estar além de estruturas linguísticas, de mecanismos reflexivos e abstratos, e não dependem da existência de uma característica intrínseca. Este olhar inclui práticas diversificadas e informais às investigações, considerando que a arte é mais um setor da vida humana, como tantos outros⁶⁰.

“Estas práticas produzem e modificam os significados de maneira escancarada e explícita através de decretos, votos, decisões judiciais, e seus semelhantes, que são impostas sobre os membros do grupo organizado pela prática.”⁶¹

Arthur Danto escreveu sua teoria sobre arte dentro destas mudanças teóricas da segunda metade do século XX. Uma de suas preocupações era diferenciar os objetos corriqueiros tão polêmicos neste período daquilo que se poderia encarar como verdadeiras obras de arte. O que não significa que sua teoria só possa ser aplicada à arte contemporânea. Na verdade sua teoria problematiza a natureza da arte a partir de obras contemporâneas, não estando limitada somente a elas. Parece que Danto desejou de alguma forma salvar *ready-mades* e afins, esta iniciativa parece-nos legítima considerando que ele estava rodeado de casos de fronteira.

⁶⁰ DICKIE, 2001.

⁶¹ “These practices produce and modify meanings in an overt and explicit manner with edicts, votes, judicial decisions, and the like and these are imposed on the members within the group organized by the practice.” (DICKIE, 2001, p. 102)

Mas não é a preocupação com casos de fronteira que nos chama atenção em Danto. Ao buscar respostas para a questão “o que é arte?” ele acaba voltando nosso olhar para aquilo que prevalece como arte dentro da sociedade⁶². Ao invés de investigar aspectos que estejam comumente presentes em todos os tipos de arte - como uma propriedade definitiva - ele se volta para como as obras de arte caracterizam uma época, seu tempo e seu povo. Trata-se de uma investigação que prioriza o caminho da prática e não mais a estratégia essencialista.

“Seja o que for que Danto pretende dizer, o seu discurso sobre a acerquidade e a interpretação tem implicações interessantes. A acerquidade aponta na direção do *artista* como o autor da intenção de que a obra seja acerca de algo e a interpretação aponta na direção de um *público* como intérprete. Assim, a(s) sua(s) perspectiva(s) sugere(m) que o papel do artista e o papel do público fazem parte do contexto produtor de arte, embora não o afirme especificamente.” (DICKIE, 2008, cap. 07)

Danto aponta que a arte é como uma linguagem que para ser compreendida precisa ser decifrada e decodificada. Isso exige que ao seu redor exista um contexto, bem como uma teoria a fim de identificar seu espectro de produção e interpretação⁶³. Neste sentido, a diferença entre *A Fonte*, de Marcel Duchamp, e um urinol numa loja de materiais de construção é o contexto em que *A Fonte* se encontra e a forma como é encarado. Para Danto, Duchamp colocou *A Fonte* dentro de um contexto artístico ao deslocá-lo para dentro de um museu e, portanto, trata-se de uma obra de arte e não mais de um urinol qualquer.

O historiador Heinrich Wölfflin, em seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, também aponta a arte como uma construção histórica e social. O que quer dizer isso? Esta visão, que antecede e comunga com a de Danto, implica que a arte é resultado de como os

⁶² DICKIE, 2001, p. 6-7.

⁶³ RAMME, 2009, p. 197-212. Este olhar inovador é atraente para Dickie e nele alimenta-se a teoria institucional.

homens são capazes de produzir e entender a arte, limitados pela suas crenças, sua tecnologia e sua cultura, em geral. É como se a arte sempre estivesse atrelada ou talvez limitada ao momento histórico que estamos inseridos. A arte é resultado de nosso desenvolvimento e evolução, enquanto espécie humana⁶⁴.

Então, para ser uma obra de arte, é preciso ter um conteúdo de arte sobre alguma coisa e também apresentar-se de forma que tal conteúdo tenha o seu sentido⁶⁵. A isso Danto intitula *mundo da arte*: aquilo que está ao redor da arte ou que a circunda - também a explica, identifica e digere⁶⁶.

“Ver qualquer coisa como arte requer uma coisa que o olho não pode discernir - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.” (DANTO, 2006, p. 20)

Devemos pensar o mundo da arte como um nicho histórico que permite aos homens produzir e compreender a arte⁶⁷. Não se trata de pensar a arte como uma expressão genuína de um único homem que busca se comunicar com o mundo, ou aprimorar seu entendimento, como defendia R. G. Collingwood - a arte não terá mais tamanho enfoque subjetivista. Pelo contrário, obras de arte têm que estar relacionadas com a realidade – aquela acessível a todos que com a arte entram em contato. Deverão ser representações do mundo, produzidas para serem compreendidas, e tudo isso dentro de um espectro contextualizado. Este ambiente de arte chamado mundo da arte será responsável por identificar tudo a que lhe pertence⁶⁸. Isso

⁶⁴ WÖLFFLIN, 2000, ver conclusão.

⁶⁵ RAMME, 2009, p. 197-212.

⁶⁶ DANTO, 2006 a, p. 217.

⁶⁷ RAMME, 2009, p. 197-212.

⁶⁸ DANTO, 2006 a, p. 215.

possivelmente deixaria Collingwood com uma intensa sensação de que Danto incorporou todo tipo de *craft* à sua teoria.

Portanto, dentro desta visão inovadora não cabe mais pautar a definição da arte numa característica intrínseca, seja ela possível ou impossível de ser encontrada. Toda arte para ser arte será, antes de qualquer coisa, uma teia de relações. Para compreendê-la teremos de compreender sua teia. Isso inclui ir além de semelhanças patentes como pensou Weitz.

A maneira de Danto considerar que a identidade da arte esta vinculada a uma teoria, como uma linguagem que representa o mundo num determinado momento histórico, capaz de ser interpretada lembra em certa medida a proposta simbolista de Nelson Goodman. Indicar obras de arte como símbolos permite a Danto dizer que tudo pode vir a ser arte – no sentido de qualquer objeto poder ser encarado de forma representacional. Parece que Goodman, posteriormente, também dá mesmo caráter representacional a todo tipo de objetos artísticos⁶⁹.

Nossos problemas com tal postura sinalizam que poder representar ou, no caso simbolizar, é diferente de ser de fato. Parece assim que, segundo Danto, a arte não faz parte da realidade humana, somente simboliza a realidade enquanto linguagem contextualizada. Se o mundo da arte é parte viva da sociedade, e diz-se dele que é real e historicamente localizado, como poderia a arte ser encarada como representações da mesma? O mundo da arte é simultaneamente real e simbólico? Parece haver um conflito aqui. E porque obras de arte devem necessariamente ser representações da realidade, cujas interpretações lhes são vitais?⁷⁰ Há muita arte que expressa conteúdos mentais do artista – como pensava Collingwood - outras artes são abstratas e não possuem correspondentes na realidade. Um quadro de Pollock, por exemplo, pode ser encarado como resíduo de gestos, que não representam nada específico da realidade objetiva

⁶⁹ Que trataremos com mais afinco no capítulo 4.

⁷⁰ RAMME, 2009, p.197-212.

à qual temos acesso pelos sentidos. Nem por isso deixam de ser arte obras de tão importante artista - não ficando claro para nós o porquê deveria a história da arte excluí-las.

Além disso, Dickie critica Danto no sentido de que cada sociedade tem seu correspondente para aquilo que nós ocidentais consideramos arte. Contudo, a forma como nós ocidentais lidamos com a arte e as obras de arte é própria do nosso desenvolvimento social. Outras culturas podem não ter elementos como os nossos para contextualizar sua história como nós fazemos. Poderíamos arrogantemente alegar que isso implica que tais culturas não têm expressões artísticas? Que não produzem obras de arte? Nelas “qualquer coisa” não pode ser considerada arte, pois não há teorização como a nossa? Dickie defende que a arte existe muito antes dos primeiros estetas e sua definição não pode estar vinculada às teorias estruturadas e formais⁷¹.

Mas o que nos interessa em Danto é que Dickie empresta dele a noção de mundo da arte e a emprega em sua teoria. Ele faz isso por comungar com Danto a idéia da arte estar sempre inserida num contexto que implicará como a identificamos. No sentido mesmo da arte ser uma criação humana, e não possuir uma existência ou natureza independente de nós.

Mas o ponto de vista de Dickie é mais antropológico que o de Danto, pois não se ocupa tão intensamente em separar obras de arte de outros objetos, optando por investigar as relações humanas com a prática de executar e absorver obras de arte. E nem em formalizar a instituição do mundo da arte dentro de teorias sistematizadas, como se elas fossem linguagens a serem interpretadas historicamente. Danto inicia sua investigação a partir de casos de fronteira, Dickie não tem tal referência e nem pretende (pelo menos inicialmente) separar objetos corriqueiros de obras de arte, sendo seu mundo da arte pontualmente apresentado como instituição

⁷¹ Dickie, 2008.

necessariamente informal⁷². Dizemos que Dickie é mais comportamental no sentido de sua maior preocupação ser investigar as práticas e comportamentos tidos como artísticos pela cultura, incluindo uma nova proposta que permita falar em má arte e em arte medíocre sem o menor tom depreciativo.

Vimos neste capítulo três teorias com a intenção única de colocar o leitor a par de alguns pontos de vista sobre a investigação da natureza da arte feita na tradição em que George Dickie está inserido. Vejamos enfim no próximo capítulo sua perspectiva institucional, o ponto de vista que nos parece mais adequado e promissor para identificar a arte no mundo. E isso, independente de estarmos ou não num momento de tensão, rodeados de casos de fronteira na nossa atual história da arte.

⁷² As contradições do uso *instituição informal* serão devidamente tratadas no próximo capítulo.

3. A TEORIA INSTITUCIONAL DE GEORGE DICKIE

A solução encontrada por George Dickie para a questão “o que é arte?” foi considerá-la uma prática social construída pelos homens ao longo do tempo e vinculada às suas noções culturais. Dickie considerou, em meados dos anos 60, que investigações intrínsecas sobre a arte estavam demasiadamente presas na linguagem e não se pautavam na realidade prática. E mesmo as iniciativas de buscar uma composição física da arte, feitas pelos discípulos dos atomistas, não funcionariam dado que a arte não é um organismo vivo cuja constituição física possa ser analisada. Os teóricos da semelhança também tentaram em vão reconhecer a arte através de características evidentes. Contudo, obras de arte envolvem mais elementos do que aquilo que nos é evidente. Uma boa teoria da arte, segundo Dickie, tinha de abarcar sua diversidade, possibilitar a criatividade e permitir um espectro real de identificação de obras de arte no mundo.

O caminho mais adequado seria a investigação das relações que envolvem a arte, porém não aquela voltada para a constituição física da arte, nem aquela ocupada com características evidentes das mesmas como, pretendia Weitz. Mas uma investigação pautada nas características subjacentes que envolvem a arte, priorizando a figura do artista, criador de obras de arte e por isso motor que desencadeia todo um processo artístico. Entusiasmado com a inserção da arte em contextos culturais, Dickie afirma que a natureza da arte é institucional e desenvolve sua teoria para provar esta afirmação. A ideia que inicialmente parecia simples gerou inúmeros equívocos. Muitos deles envolvem o uso do termo *institucional*. Por isso Dickie fez três tentativas de esclarecer tais equívocos, até chegar à sua quarta e definitiva estrutura teórica.

A primeira tentativa de explicar a natureza institucional da arte foi em 1969. Dickie afirmou na ocasião que “uma obra de arte é um artefato cuja sociedade ou um subgrupo da sociedade conferiu *status* de candidato à apreciação”⁷³. Quando se lê esta afirmação parece que toda a importância fica a cargo do subgrupo social que dá o título de arte àquilo que bem entende. Ou seja, é uma versão que torna toda estrutura da teoria arbitrária e tendenciosa. E isso é um equívoco que Dickie precisava reverter.

Além disso, esta versão inicial era problemática porque não deixava clara a importância do artista como desencadeador de todo o processo produtivo. É o artista que ao criar arte emprega em sua criação o *status* de candidato à apreciação. Esta perspectiva precisava ser melhor formulada para clarificar toda a proposta. Por isso a necessidade de novas versões mais bem acabadas.

Na segunda tentativa, em 1971, Dickie afirma que uma “obra de arte é, no sentido classificativo, um artefato que uma ou mais pessoas, atuando por trás de uma instituição social (o mundo da arte), conferiu *status* de candidato à apreciação”⁷⁴. E, em 1974, ele reescreveu esta mesma definição com uma pequena alteração: “uma obra de arte, no sentido classificativo, é um artefato ao qual foi atribuído o *status* de candidato à apreciação por uma ou mais pessoas, atuando por trás de certa instituição social, chamada de mundo da arte”⁷⁵.

O papel da segunda e terceira versão da teoria é de consertar um possível mal entendido sobre quem confere *status* de candidato à apreciação a uma obra de arte. Dickie não desejava que o mundo da arte – se entendido como instituição formal - ficasse compreendido como responsável por intitular arte. Em outras palavras, tanto na segunda versão quanto na terceira

⁷³ DICKIE, 1969, p. 253-256.

⁷⁴ DICKIE, 1971, p. 98-108.

⁷⁵ DICKIE, 1974, p. 204.

parece que o mundo da arte se reúne e em conjunto determina o que é ou não é arte – atuando como criadores autoritários da história da arte. E não é este o mundo da arte ao qual Dickie quer se referir. Sua proposta revitaliza a perspectiva de Arthur Danto - do mundo da arte enquanto atmosfera que circunda a produção artística e sua apresentação pública. Diferente de Danto, Dickie não exige que para haver arte seja necessário uma teoria formal que a identifique social e historicamente⁷⁶. Mas em acordo com Danto, Dickie vê a arte como uma produção vinculada às práticas humanas.

As três tentativas de definição da teoria institucional foram consideradas confusas, pouco informativas e elitistas. Trataremos tais críticas na próxima seção deste capítulo. Em suma, por hora, o termo institucional e a ideia de mundo da arte pareciam impor que por trás de obras de arte existia uma instituição formal, de caráter jurídico, que determinava arbitrariamente o que poderia ou não ser considerado arte. Tudo indicava se tratar de um poder muito grande concentrado nas mãos de poucas e privilegiadas pessoas.

Para superar o mal entendido, Dickie escreve, em 1984, o livro *The Art Circle* onde apresenta sua versão final da teoria institucional. Nesta versão fica claro que a instituição social do mundo da arte é informal. Ao leitor é apresentado um conjunto de cinco afirmações interconectadas que fundamentam toda a teoria. O argumento central desta versão definitiva é que “uma obra de arte é um artefato do tipo criado para ser apresentado ao público do mundo da arte”⁷⁷. E o conjunto das cinco afirmações concentra de maneira bem clara todas as informações

⁷⁶ DANTO, 2006.

⁷⁷ DICKIE, 1984, p. 80-82.

relevantes sobre a natureza institucional da arte à qual este argumento pretende estabelecer. Explicaremos a seguir passo a passo cada uma das afirmações⁷⁸.

1. Um artista é uma pessoa que participa com entendimento na *produção* de uma obra de arte.

O artista é uma pessoa consciente do comportamento que caracteriza seu estilo de vida e tem conhecimento de técnicas e meios para a criação de uma obra de arte. Também é importante que a pessoa que se propõe como artista dentro da sociedade tenha noção do que é uma obra de arte. Em outras palavras, o artista deve ter intenção de criar arte para o público, consciente de sua ação e com um domínio básico de meios para a execução deste propósito. Dickie defende que esta consciência criativa tão natural nos artistas ao produzirem suas obras é resultado de um processo de aculturação contínuo. Para este primeiro ponto ser compreendido dentro da teoria, é preciso vinculá-lo aos demais que se seguem. Esta seria uma condição necessária para a existência de obras de arte, mas ainda não se trata de uma condição suficiente, se tratada isoladamente.

“Ser artista é um modo de comportamento que se aprende de uma forma ou de outra através de uma cultura. Segundo, há uma compreensão dos meios ou modos artísticos particulares que um indivíduo usa.”⁷⁹

Mas será que toda obra de arte tem de ser apresentada ao público conforme o ponto 1 acima expõe? Sim. Mas e os casos de obras de arte que nunca foram exibidas? Nestes casos,

⁷⁸ A partir deste ponto todo o texto deste capítulo tem por referência o livro *The Art Circle* e segue a risca o desenvolvimento proposto pelo próprio George Dickie.

⁷⁹ “Being an artist is a mode of behavior that is learned in one way or another from one’s culture. Second, there is the understanding of the particular artistic medium or media that an individual is using.” (DICKIE, 2001, p. 58)

segundo Dickie, há uma dupla intenção do artista. Primeiro, a intenção de criar algo para ser apresentado e segundo, de não ter a verdadeira vontade de realizar tal propósito. E isso pode acontecer por diferentes motivos. Por exemplo, o artista pode não querer apresentar a obra porque a considera somente um exercício prático, ou o resultado não foi o esperado, ou ainda, o artista se sente muito exposto pela obra em questão. Enfim, para Dickie, nenhum destes exemplos prova que a obra não tenha sido pensada com o propósito de ser apresentada. O que ele defende na verdade é que não há possibilidade de uma obra ser acidental. Toda obra de arte é intencional e direcionada para o fim de ser uma obra de arte. Pode até existir casos em que o artista não tem grandes ambições sobre sua obra e não acredita que ela seja vista universalmente, mas por mais humilde que seja a perspectiva do artista, toda obra é feita intencionalmente.

A ação intencional de criar obras de arte para este fim envolve deliberação e motivação. Trata-se de um mecanismo psicológico que impossibilita as obras de arte de serem produtos acidentais. E, neste sentido, Dickie afirma que a intenção de tal ação pode dar-se por dois caminhos, considerando que ambos resultam da *aculturação do artista*. Os pensamentos que geram tal ação intencional podem ser de dois tipos: conscientes ou inconscientes.

“Nós não aprendemos sobre arte nas teorias e definições dos filósofos; suas observações seriam ininteligíveis se já não soubéssemos o que é arte. Nós aprendemos sobre arte de diferentes maneiras, e invariavelmente fazemo-lo em tenra idade. Crianças aprendem frequentemente sobre arte ao serem ensinadas sobre como expor seus trabalhos: ‘Agora desenha uma imagem agradável para levar para sua mãe ou para expor no nosso quadro’. Alguns podem ser introduzidos de forma mais abstrata, através de uma palestra do tipo: ‘Estes são retratos pintados por um homem que viveu há muitos anos para serem colocados em igrejas.’ Instruções sobre arte como os exemplos citados são tipicamente precedidas por observações, que preparam a criança, do tipo: ‘Este é o jeito que desenhamos um rosto’, que ajudam a criança a compreender a representação. Eu não quero sugerir pelo meu exemplo que o conhecimento da

representação é necessário para um subsequente conhecimento da arte, mas que ele está quase sempre envolvido nos primórdios dos ensinamentos sobre arte – pelo menos quando tratamos de Arte Ocidental.”⁸⁰

Os pensamentos conscientes refletem o momento em que o artista sabe que está criando e conhece o propósito de tal criação. Os pensamentos inconscientes são resultados de uma exposição à história da arte e seus inúmeros exemplos, que pode ter sido imperceptível. Ambos envolvem algum tipo de compreensão dos elementos que constituem a instituição da arte. Esta influência recíproca de elementos culturais entre grupos de indivíduos ao longo do tempo gera no artista mecanismos de criação. Estes mecanismos são imprescindíveis para a existência desta instituição da arte, sendo a criação de obras dentro desta também responsável por sua manutenção.

2. Uma obra de arte é um artefato de um tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte.

Um artefato é algo que, em geral, foi manipulado pelas mãos humanas com um propósito. Este propósito é em geral utilitário. Dickie prefere considerar artefato àquilo que de alguma forma foi manipulado pela perspectiva humana. Esta definição permite dizer que os *objet trouvé* encontrados em qualquer local quando deslocados para dentro de um contexto artístico se tornam obras de arte. Um caso emblemático de *objet trouvé* salvo por esta definição é o do tronco de

⁸⁰ “We do not learn about art from the theories or definitions of philosophers; their remarks would be unintelligible if we did not already know about art. We learn about art in different ways, but we invariably do so at a tender age. Children are frequently taught about art by being shown how to make works for display: “Now draw a nice picture to take home to your mother or to put up on the board.” One may be introduced to art in a more abstract, lecture-like way: “These are pictures done by some men who lived a long time ago to be put up in churches.” Art instruction such as the foregoing are typically preceded by remarks which prepare a child for it: “This is the way we draw a face”, which helps a child come to understand representation. I do not mean to suggest by my example that a knowledge of representation is necessary for the subsequent understanding of art, but it is almost always involved in the beginnings of teaching about art – at least with Western art.” (DICKIE, 1984, p. 83)

madeira encontrado à deriva na areia de uma praia, que ao ser deslocado para dentro de um espaço especializado se tornou arte. Isso ocorre pois, de alguma forma, o tronco foi manipulado pelo olhar humano.

Precisamos de um parêntese neste ponto da explicação. O tronco de madeira achado na areia da praia e deslocado para um museu é um caso emblemático quando abordarmos o aspecto das obras de arte enquanto artefatos⁸¹. Por exemplo, Weitz defende que para algo ser arte não precisa necessariamente ter sido feito pelas mãos humanas, e neste caso o tronco de madeira a deriva na areia da praia por si só pode ser encarado como uma obra de arte. Todavia uma obra de arte feita pela natureza, como um belo pôr-do-sol ou uma paisagem montanhosa esplendorosa, quando intacta na natureza não tem vínculo nenhum com o fazer humano e, portanto, não é um artefato. Do que se trata este ponto de vista? Parece-nos que Weitz não associa a produção de obras de arte à mente humana.

Sobre o mesmo tronco de madeira Dickie afirma que ele é mesmo uma obra de arte, mas não uma obra de arte quando está solto na natureza⁸². Torna-se uma obra de arte se for transferido para um espaço especializado, se for fotografado sob determinada luz, ainda se for pintado por alguém. O que Dickie defende é que ser arte implica, sim, ser artefato. E ser artefato artístico não necessariamente significa ter sido produzido em sua totalidade pelas mãos humanas. Tudo o que de alguma forma tiver sido manipulado pela perspectiva humana passa a poder ser considerado arte. Esta condição isolada não cria obras de arte, mas conectadas às demais condições de Dickie é necessária para haver arte. Ou seja, toda arte é um artefato, mas nem todo artefato é arte.

⁸¹ RAMME, 2009, 197-212.

⁸² WARBURTON, 2007.

Num segundo momento, porém, Dickie vai além de sua própria visão de artefatos artísticos. Ser um artefato do tipo obra de arte é mais que ter sido manipulado pela perspectiva humana, é ter sido criado com o propósito de ser apresentado a um público que o compreenda ou capaz de compreendê-lo como arte. Eis um problema claro nesta definição: objetos industriais e listas telefônicas não são arte, apesar de serem criados para serem apresentados a um público. Dickie considera este questionamento e soluciona-o ao afirmar que para ser uma obra de arte, o artefato além de ter sido criado intencionalmente para um público, também tem que ser pensado para um público que o compreenda ou capaz de compreendê-lo como arte⁸³. Ou seja, ao criar, o artista já deve ter em vista de alguma forma a recepção de sua criação pelo público. Isso é plausível porque fica difícil pensar em um artista que faça uma obra com o intuito expresso de ninguém ser capaz de compreendê-la. Ainda assim, mesmo que isso seja possível, se considerarmos este segundo ponto conectado com os demais, seu sentido fica limitado à consciência do artista sobre aquilo que cria.

3. Um público é um grupo de pessoas cujos membros estão preparados até certo ponto para compreender um objeto que lhes é apresentado.

Este público é somente um conjunto de pessoas com conhecimento e entendimento mínimo sobre arte. Quando Dickie fala em conhecimento mínimo sobre arte, ele está se referindo à capacidade intelectual de compreender a proposta do artista. Tal compreensão também inclui sensibilidade para vivenciar ou ter vivenciado alguma experiência com arte. E nenhum destes requisitos implica anos de estudos especializados em história da arte dentro de alguma centenária

⁸³ DICKIE, 1984, p. 36.

universidade européia. Nem se espera que todo o público da arte tenha tido acesso fácil aos maiores e mais famosos museus de arte do primeiro mundo.

Pelo contrário, experiências como rabiscar uma folha em branco ou tentar reproduzir feições humanas em trabalhos escolares já configuram de alguma maneira contato suficiente com uma noção de arte. Todo mundo em algum momento ouviu música, desenhou, manipulou tintas, visualizou cartazes, tentou dar forma ao barro ou à argila, enfim, teve contato com alguma classe de arte. Dickie insiste que a arte é um aspecto da vida humana. E como em todos os setores da vida humana existem pessoas com conhecimentos específicos a respeito de determinados assuntos - desempenhando papéis no desenrolar destas práticas - e pessoas com conhecimentos básicos - porém, capazes de também participar de suas práticas. Por que com arte não aconteceria o mesmo?

4. O mundo da arte é uma totalidade de todos os sistemas do mundo da arte.

O mundo da arte é uma construção cultural da própria sociedade ao longo do tempo. O mundo da arte envolve não só o artista, sua criação e o público que o aprecia. Ele envolve todas as pessoas que desempenham algum papel mediador entre artista e público. Inclui, por exemplo, historiadores da arte, estetas, curadores, diretores de museus, intérpretes, repórteres, críticos, assessores, aprendizes, etc. Espera-se destas pessoas que entendam a posição que ocupam dentro desta estrutura, e também que sejam engajados e comprometidos com seus papéis. Enfim, que sejam pessoas capazes de compreender a arte em sua totalidade.

Todavia, isso não impede que existam dentro do mundo da arte pessoas despreparadas e incompetentes para suas funções. Afinal, isso também é possível em todas as outras instituições

sociais. O mundo da arte não implica perfeição. Ele é, como todas as outras instituições da cultura, reflexo das pessoas que o compõem. Pode ser que esta construção tenha sido arbitrária em alguns momentos da história, mas isso também não foge da normalidade se pensarmos no desenvolvimento de outros setores da sociedade.

“Estes papéis culturais são, creio eu, inventados muito cedo nas sociedades primitivas e persistem através do tempo para dentro de todas as sociedades estruturadas. Então, quando ouvimos ‘artista’ e ‘obra de arte’ não ficamos perplexos como nas vezes em que ouvimos ‘forma significativa’ e ‘emoção estética’. Quando um adulto ouve ‘artista’ e ‘obra de arte’, ele escuta palavras cujo significado domina há muito tempo.”⁸⁴

É neste sentido amplo e todo correlacionado que Dickie afirma, no final do desenvolvimento de sua teoria, que:

5. Um sistema do mundo da arte é uma estrutura para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte.

O sistema todo ou o conjunto destas declarações é circular de propósito. Mais que circular, diríamos que é espiralado. Circular nos levaria sempre de volta ao mesmo ponto. Porém, quando se pensa numa imagem espiral se visualiza algo que se autocontorna, mas a cada nova volta nos direciona para uma nova posição – que é próxima à anterior, contudo, acrescentando-lhe um nível a mais em cada rodada. Neste sentido cada uma das afirmações de Dickie implica a posterior e sustenta a anterior. Todas juntas dão suporte à teoria institucional da arte.

⁸⁴ “These cultural roles are, I believe, invented very early on in primitive societies and persist through time into all structured societies. So, when we hear ‘artist’ and ‘work of art’ we are not baffled in the way that we are when we hear ‘significant form’ and ‘aesthetic emotion’. When an adult hears ‘artist’ and ‘work of art’, they hear words that they have know the meaning of for a very long time.” (DICKIE, 2001, p. 61-62)

Infelizmente, muitas críticas foram feitas recorrendo à circularidade. Parte delas teve por referência a circularidade da teoria de Clive Bell. Esta de fato é circular, pois retorna sempre ao mesmo ponto.

Bell centrou sua teoria nas artes visuais e na necessidade das obras de arte em produzirem experiência estética no espectador. Sua tese central afirma que se algo produz experiência estética num espectador é arte. E o elemento determinante na identificação de obras de arte é a presença de forma significativa. Este enfoque na forma desvenda um momento importante da história da arte, quando a imitação da realidade sofre os impactos do surgimento da fotografia. Trata-se de um processo capaz de captar as formas com maior precisão⁸⁵. Eis que surgem na história da arte as pinturas abstratas de grande apelo às formas visuais. Neste contexto histórico, Bell baseia sua teoria na presença de forma significativa, um elemento compreendido no *design* das obras. A definição de forma significativa como aquilo que produz experiência estética é ligada à definição de experiência estética como aquilo produzido pela forma significativa. Ou seja, toda obra de arte que possui forma significativa produz necessariamente experiência estética. Forma significativa e emoção estética são definidas uma em função da outra. E é neste sentido que a teoria é circular.

Bell tem outros aspectos interessantes em sua teoria, como por exemplo, que obras de arte não podem revelar de forma alguma nada sobre o artista que as produziu, excluindo completamente a importância do artista no resultado da criação. Ou seja, por fundamento o formalismo tende a rejeitar referências artísticas externas à obra. Mas o ponto que desejo chamar a atenção é que a teoria de Bell realmente é circular e pouco informativa, contudo, a de Dickie,

⁸⁵ CARROLL, 2005, p. 108.

não. Dickie explica o tempo todo que seu sistema do mundo da arte é altamente informativo, pois trata-se de uma estrutura articulada. Em suma, pode ser encarada em uma nova imagem – espiralada, por não ser viciada⁸⁶.

“Há um ideal de definição não-circular segundo o qual se presume que o significado dos termos usados numa definição não devem levar-nos de volta ao termo originalmente definido, mas, ao invés, deve ser mais básico ou conduzir-nos a termos mais básicos. (...). A circularidade das definições mostra a interdependência das noções centrais. Estas noções centrais são *inflectidas*, isto é, assentam, pressupõem e apoiam-se umas nas outras. O que as definições revelam é que a produção de arte envolve uma estrutura intrincada, correlativa, que não pode ser descrita do modo direto e linear concebido pelo ideal de definição não-circular.” (DICKIE, 2008, p. 147)

Todas as cinco declarações de Dickie, depois de explicadas separadamente, fornecem a medida exata da afirmação de que a arte é de natureza institucional. Cada uma delas é uma condição necessária para algo ser arte, e todas juntas se tornam um conjunto de condições suficientes para algo ser arte. E como anunciamos, trata-se de um resultado alcançado através da investigação extensional das relações que a arte estabelece dentro da cultura ao longo do tempo – vinculada às práticas humanas e delas totalmente dependente. E isso mesmo sendo o termo institucional controverso. Como já foi dito, seu uso levantou algumas questões interessantes. Na próxima seção colocaremos algumas destas em pauta.

⁸⁶ DICKIE, 1984, p. 77.

3.1 Objeções e respostas

Conforme indica o subtítulo desta seção, apresentaremos as principais críticas feitas à teoria institucional pelos contemporâneos de Dickie, explicando como ele as responde. Preocupamo-nos em apresentar somente aquelas que Dickie cita diversas vezes, uma vez que tal fato sugere que sejam as mais centrais. Em geral, todas têm um ponto em comum: a má interpretação da natureza institucional da arte. Vamos começar esta seção com Richard Wollheim, depois Stephen Davies e Noël Carroll, deixando para o final aquele de maior destaque dentro da literatura de Dickie, Monroe Beardsley.

Richard Wollheim, na década de 80, acusou Dickie de elitizar a arte ao restringir o julgamento de certos objetos, candidatos à apreciação, a um grupo pequeno e fechado de pessoas chamado de mundo da arte⁸⁷. Se o rótulo de arte é determinado por um mundo da arte, não há mais nada a discutir sobre sua natureza. Basta que tal grupo fechado e arbitrário aponte o que é arte e nós o saberemos classificar de igual modo. Oras, para Wollheim isso não tem o menor cabimento. A arte é, antes de qualquer coisa, uma atividade livre e criativa⁸⁸.

E pior, este mundo da arte concebido por Dickie não apresenta em quais razões se pauta para determinar que certa obra é de fato arte. Se sequer os critérios de inserção na arte são apresentados, como identificá-la? Em quais fundamentos baseia-se este mundo da arte? Como determinam que algo é arte? Quem o faria? Existiriam revisões periódicas deste tipo de titulação?

⁸⁷ WOLLHEIM, 1994; WOLLHEIM, 1987.

⁸⁸ WOLLHEIM, 2002, p. 17.

Se existissem revisões, elas seriam feitas de quanto em quanto tempo? A estes questionamentos Wollheim acrescenta que sendo o mundo da arte uma instituição arbitrária, provavelmente suas determinações seriam tendenciosas priorizando sempre a boa arte⁸⁹.

Tudo indica que Wollheim pautou-se na primeira versão da teoria institucional para desenvolver sua crítica. Isto porque a versão final da mesma deixa bem clara a importância da informalidade do mundo da arte e ressalta que quem confere *status* de candidato à apreciação é o artista e não o mundo da arte. A produção artística somente será aceita como arte se o mundo da arte assim a reconhecer e incorporar. Mas, frisa Dickie, tudo começa no artista. Ele faz questão de esmiuçar que todo seu ponto de vista baseia-se na arte ser uma produção humana - vinculada às práticas humanas – e que somente com este olhar poderemos um dia chegar a uma definição plausível do que ela é. Portanto, a arte não é livre. Pelo contrário, esta presa dentro do nosso olhar e delimitada pela cultura. E ressalta que a teoria não engloba somente a boa arte, ela permite também falar em má arte ou arte ruim.

Quando Dickie defende o mundo da arte, se refere a um artefato, resultado de um trabalho criativo intencional proposto como arte, que circula em certas instâncias – galerias, museus, coleções, exposições públicas, acervos, etc. E que também passa por certas pessoas – curadores, *marchands*, críticos, colecionadores, etc. Esta teia de relações endossa sua especificidade em contrapartida a outros objetos, que por não apresentarem-se da mesma maneira, não são arte. E no que diz respeito a valores, tudo também dependerá de como tais

⁸⁹ “Does the art-world really nominate representatives? If it does, when, where, and how, do these nominations take place? Do the representatives, if they exist, pass in review all candidates for the status of art, and do they then, while conferring this status on some, deny it to others? What record is kept of these conferrals, and is the status itself subject to revision? If so, at what intervals, how, and by whom? And, last but not least, Is there really such a thing as the art-world, with the coherence of a social group, capable of having representatives, who are in turn capable of carrying out acts that society is bound to endorse?”. (WOLLHEIM, 1987, p. 15)

obras serão absorvidas pelo contexto em que se inserem, sendo até possível avaliá-las – ou seja, o mundo da arte pode vir a incorporar obras ruins, identificando-as como tal⁹⁰.

Wollheim também entende que a teoria institucional de Dickie visa somente incorporar novos casos de fronteira à história da arte como, por exemplo, o urinol de Duchamp. Neste sentido a empreitada seria desnecessária, pois *ready-mades* e outras novidades da arte contemporânea são só casos especiais que dispensam maiores atenções - não passam de um modismo e não há porque incluí-los em nenhuma teoria⁹¹. Este ponto de vista exclui obras paradigmáticas da história da arte, principalmente da história mais recente. Na década de 80, quando Wollheim faz suas críticas a Dickie, as obras de Duchamp e Andy Warhol já estão devidamente incorporadas pela história da arte. E Wollheim parece escolher deliberadamente ignorar este fato. Além disso, a teoria institucional não foi pensada pautando-se em casos de fronteira. Ela permite englobá-los, mas Dickie não parte do problema dos casos de fronteira com o intuito exclusivo de solucioná-los. Um indício a favor desta afirmação é que a teoria permite afirmar que certos *ready-mades* não são arte, caso não preencham os requisitos fundamentais do sistema do mundo da arte. Como qualquer outra obra de arte, os *ready-mades* e os casos de fronteira enquanto artes devem, segundo Dickie, se adequarem à sua rede de definições.

Já Stephen Davies⁹² considera que o ingrediente fundamental para uma teoria institucional é explicar o que é conferir o *status* de arte a alguma coisa. E, para ele, Dickie não conseguiu explicar como se faz isso, apresentando somente uma teoria circular e vazia de sentido. Se Dickie não explica, então Davies conclui que conferir *status* de arte é um ato autoritário exercido pelos membros do mundo da arte.

⁹⁰ Princípios avaliativos serão posteriormente discutidos no capítulo 4.

⁹¹ DICKIE, 2001, p. 63-65.

⁹² DAVIES, 1991, cap. Dickie's Institutional Theory of Art.

Ao que tudo indica, o incômodo de Davies perpassa a idéia de que atitudes autoritárias não combinam com o que se espera da arte, suas obras e relação com o público. Intuitivamente nos parece que arte é algo que, mesmo sem uma identificação definida, não pode estar associada a propostas hierárquicas e regras tendenciosas. Vimos acima que se trata de uma visão semelhante à de Wollheim.

Em resposta a Davies, Dickie afirma que teorias tentaram em geral descobrir a essência da arte se ocupando em investigar o termo arte e não a produção artística propriamente dita. Este caminho não lhe interessa. Seu foco é outro: a cultura humana e sua construção histórica. Ele não vê nenhum problema em sua teoria ser circular, desde que não seja viciada. Sugerimos na seção anterior que a ideia de teoria circular seja substituída pela imagem espiralada, pois facilita o entendimento da proposta de Dickie. Todos os elementos do sistema do mundo da arte se auto-implicam, dando assim sustentação e manutenção a cada um dos argumentos. Portanto, não se trata de uma teoria vazia de sentido.

O sistema do mundo da arte é uma organização social completamente informal e pública. Por isso também não faz o menor sentido, para Dickie, quando Davies fala em autoridade. A autoridade existe em um único sentido dentro da teoria institucional: o artista tem autoridade para dizer quando a obra está terminada e para fazer com ela o que bem entender. Dickie entende duas formas de autoridade no mundo: a autoridade legitimada por um sistema legal e a autoridade por conhecimento e habilidade. Ele não fala em autoridade em sua teoria institucional, mas o sentido implícito que quer indicar é que o mundo da arte, por conhecimento e sensibilidade, reconhece o propósito artístico por trás das obras de arte criadas com esta finalidade. Mas Davies parece pensar em autoridade dentro de um sentido legal que remete a

cargos oficiais, como os de juízes e ministros. E isso é um equívoco de Davies, pois a teoria institucional foi reformulada quatro vezes de forma que sua informalidade ficasse patente.

Davies também usa a perspectiva histórica defendida por Jerrold Levinson⁹³ para acusar a teoria institucional de invalidar a dimensão histórica da arte. Levinson defende que algo só é arte se for proposto como tal, mas não se trata aqui da visão de Dickie do artista que produz arte intencionalmente. A esta condição Levinson acrescenta que obras de arte genuínas devem estar vinculadas a tudo que já existia enquanto arte, no passado. E Davies usa este ponto para lembrar Dickie de que nem sempre existiram sistemas culturais organizados que servissem de moldes para submetermos a arte. Se toda a teoria depende de um referencial social histórico, como explicar a primeira obra de arte no mundo?⁹⁴

No que diz respeito à primeira obra de arte do mundo, Dickie afirma que a história deve ser vista como resultado consciente de uma atividade cultural. Neste sentido, a primeira obra de arte da história foi aquela que pela primeira vez foi identificada como tal, na primeira manifestação histórica da estrutura do mundo da arte.

“Arte pode ter emergido (e sem sobre de dúvida emergiu) através da evolução de suas próprias técnicas (...). No início estas técnicas devem ter sido, sem dúvida, mínimas e seus produtos (...) brutos e em si mesmos desinteressantes. Com o passar do tempo as técnicas se tornaram mais refinadas e surgiram especialistas cujos produtos passaram a apresentar características que despertaram interesse.”⁹⁵

⁹³ LEVINSON, 2002, p. 367-379.

⁹⁴ DICKIE, 2001, p. 40-41.

⁹⁵ “Art may have emerged (and no doubt did emerge) in an evolutionary way out of the techniques (...). In the beginning these techniques would have been no doubt minimal and their products (...) crude and in themselves uninteresting. With the passage of time the techniques would have become more polished and specialists have come to exist and their products would have come to have characteristics of some interest (to their creators and others).” (DICKIE, 1984, p. 56)

Segundo Noël Carroll, Dickie não apresenta nada realmente informativo sobre como identificar a arte, pois, não usou as regras tradicionais para definir arte e por isso não conseguiu fazê-lo. De acordo com Carroll, para algo ser arte é preciso que existam certas conexões significativas entre o objeto em questão com a arte do passado – conexões que podem ser de repetição, amplificação ou repúdio. Neste sentido, Dickie não compreende nem identifica a arte, pois não especificou suas próprias características, categorizando-as e unificando-as num mesmo gênero. O que fez foi envolver arte numa narrativa dispersa de relações consideradas por ele relevantes, mas que na verdade são insatisfatórias, pois não captam o que é determinante para algo de fato ser arte⁹⁶.

O que são exatamente as regras tradicionais às quais Dickie deveria seguir? Para identificar o que algo é, somente existe o caminho essencial e explícito... Como já citamos nos capítulos anteriores, Dickie considerou sim outras possibilidades de investigação da identidade das coisas antes de defender sua posição subjacente e contextual. Sua defesa de uma definição contextual não impede que a arte tenha feições próprias que determinem seu gênero específico – desde que encarado como resultado da nossa própria aculturação – enfim, não precisa ser tradicional para ser relevante e consistente. Falar em características subjacentes não invalida que em certos momentos da história a arte apresente características patentes necessárias para certo objeto ser assim classificado, como ocorria, por exemplo, na arte egípcia, com seu estilo rígido e cheio de regras de representação⁹⁷.

⁹⁶ CARROLL, 1993, p. 313-326; CARROLL, 1994, p. 3-38.

⁹⁷ GOMBRICH, 2000, ver introdução.

“Nunca pretendi jogar conforme as regras tradicionais. Primeiro, seguindo Maurice Mandelbaum, eu fui além das características evidentes das obras de arte na procura de condições necessárias e suficientes, que violam as regras de definição conforme concebidas por Weitz e outros. Seguindo Mandelbaum e Danto, procurei características relacionais da arte para situá-la dentro da cultura humana, porque vejo características evidentes usadas pelas teorias tradicionais como sem esperança enquanto características definidoras. Segundo, eu notei a circularidade nas duas versões da teoria institucional; é esta circularidade que diferencia as definições da teoria institucional das definições lineares exigidas pelas regras tradicionais, as quais Carroll chama “definições reais”. Minha opinião é que as condições necessárias e suficientes determinadas na teoria institucional não podem ser entendidas independentemente da instituição da arte – uma instituição por nós incorporada desde a primeira infância. (...) Presumo que uma real definição deve especificar condições necessárias e suficientes que podem ser reconhecidas independentemente da definição do termo ‘arte’.”⁹⁸

Mas nenhum crítico foi mais assertivo à teoria institucional do que Monroe Beardsley. Sua crítica é correta e apesar disso não invalida a natureza institucional da arte. Beardsley defende a criação artística isolada de qualquer instituição social. E, para criticar Dickie, ele primeiro separa as instituições sociais no mundo em dois grandes grupos: as *institution-types* e as *institution-token*. Por *institution-types* ele entende práticas estabelecidas pela cultura como, por exemplo, casamentos, técnicas de trabalho, festas populares, narração de feitos de geração em geração, etc. Por *institution-token* ele entende grandes organizações como, por exemplo, General

⁹⁸ “I have never attempted to play according to the original rules. First, following Maurice Mandelbaum, I went beyond the exhibited characteristics of artworks in looking for necessary and sufficient conditions, which violates the definitional rules as conceived of by Weitz and others. Following Mandelbaum and Danto, I sought relational characteristics of art that situate it within human culture because I regard the exhibited characteristics used by traditional theories as hopeless as defining characteristics. Second, I explicitly noted the circularity in both versions of the institutional theory; it is this circularity that marks the definitions of the institutional theory as different from the linear definitions required by the original rules of what Carroll calls “a real definition”. My view is that the necessary and sufficient conditions specified in the institutional theory cannot be understood independently of the institution of art – an institution that is imbibed from early childhood. (...) I take it that such a real definition would specify necessary and sufficient conditions that can be known independently of the defined term ‘art’.” (DICKIE, 2001, p. 43)

Motors, Columbia Pictures e a Igreja Católica Romana. Onde a autoridade é formal e hierarquizada.

Beardsley acredita que Dickie se refere às *institution-types* quando fala em mundo da arte, porém, toda sua teoria usa termos específicos de *institution-tokens*. Isso implica que, se a instituição da arte é uma *institution-type*, ela não tem autoridade para conferir *status* de arte a nada e nem se pode falar em agir por trás dela. Afinal, trata-se de uma prática informal. E práticas informais não podem oficializar nada, não têm como legitimarem ações e *status*. Conferir *status* ou legitimar ações são práticas típicas de organizações oficiais como as *institution-tokens*.

É neste sentido que Beardsley acusa Dickie de usar uma terminologia errada na apresentação de sua teoria, refutando assim a possibilidade da arte ter natureza institucional. E Beardsley tem razão, o próprio Dickie aceita isso. A terminologia usada na teoria institucional de Dickie está errada. Os termos escolhidos para explicar a natureza institucional da arte são termos formais que destoam do caráter informal que caracteriza o mundo da arte. Parece que somente Beardsley conseguiu identificar com precisão os equívocos que praticamente toda a crítica especializada encontrou na teoria institucional de Dickie.

Contudo, aceitar que a terminologia usada na apresentação do sistema do mundo da arte está errada não significa necessariamente que a natureza da arte não seja institucional. O interessante na crítica de Beardsley é que apesar da terminologia errada, ele compreendeu perfeitamente o que Dickie quis dizer. Ou seja, mesmo usando uma terminologia inadequada, Dickie consegue passar para o leitor exatamente o que significa a natureza da arte ser institucional. E Beardsley entendeu tão bem o que significava dizer que o sistema do mundo da

arte é informal que foi o único a acusar com clareza a inadequação da terminologia. Ou seja, usar a terminologia errada não necessariamente invalida o fato da natureza da arte ser institucional e do sistema do mundo da arte ser uma organização social informal. O próprio Dickie assume, a partir da crítica de Beardsley, que seria interessante no futuro a descoberta de uma terminologia mais adequada para caracterizar a prática da arte como setor informal da cultura. De qualquer maneira, o ponto chave da teoria institucional permanece intacto: mesmo que, conforme quer defender Beardsley, a criação da arte seja isolada de qualquer instituição social, a arte propriamente dita não pode negar sua própria prática. Ou seja, *a arte nunca será isolada da própria instituição da arte.*

“Por outro lado, nenhuma obra de arte, não importa quão incomum seja, pode escapar de suas próprias relações com seu próprio contexto cultural.”⁹⁹

E pensamos ser este o ponto alto de qualquer objeção direcionada à Dickie. Uma obra de arte, proposta como tal e assim compreendida, sempre estará inadvertidamente enraizada no fazer cultural de seu grupo social. A definição do termo arte não pode excluir o uso prático da arte na instância de seu próprio fazer real. Pode ainda não haver uma descrição precisa deste fazer da arte, mas ele não pode ser excluído, nem desconsiderado.

O próximo capítulo enfoca o problema do valor da arte, que faz parte da filosofia da mesma. O tema, apesar de não acrescentar muito a tudo que já foi dito da teoria da arte como natureza institucional, é tratado dentro desta dissertação porque faz parte da perspectiva de Dickie sobre a arte. Ele separa o problema da natureza da arte do problema do valor da arte e cria

⁹⁹ “On the other hand, no artwork, no matter how unusual, can escape its relations to its cultural context.” (DICKIE, 2001, p. 57)

diferentes formas de encará-los. Deixa claro também que o fato de existirem duas teorias não significa que ambas não possam caminhar juntas. Mas será que a teoria do valor da arte de Dickie é compatível com sua identificação institucional da natureza da arte? Até que ponto ambas as propostas são pertinentes? Veremos a seguir os fundamentos da teoria sobre o valor da arte de Dickie mais detalhadamente.

4. O VALOR DA ARTE:

UMA TENTATIVA DE AVALIAR OBRAS DE ARTE

Ao tratar o problema do valor da arte, nos colocamos frente a perguntas do seguinte gênero: “qual é o valor das obras de arte?”, “em que reside o valor de uma obra de arte?”, “o valor da arte está nos aspectos plásticos de uma obra, em seu conteúdo ou em algum outro aspecto?” e “por que é comum a expressão ‘isto é uma obra de arte’ referenciar objetos que merecem destaque e reverência?”¹⁰⁰.

Tais perguntas expressam aspectos diferentes do valor da arte - que às vezes estão relacionados, mas não necessariamente. Em algumas destas perguntas há uma tentativa de descobrir qual é o valor da arte sob um olhar definitivo, fixo e essencial – “qual é o valor da arte?”. Ou seja, qual seria o valor de toda a arte e se há algo que faça a arte ter valor em qualquer mundo. Caso isso seja possível, o que seria tal valor? Outro caminho de investigação do valor da arte seria mapear critérios de avaliação das obras de arte. Ou seja, identificar como atribuir valor às obras de arte – “existem aspectos na arte que podem ser avaliados?”, “se existem, quais seriam?” e “como avaliá-los?”¹⁰¹.

George Dickie admite que culturalmente a arte tornou-se no decorrer do tempo algo precioso impregnado de *status* positivo. A própria expressão *obra de arte* envolve, em geral,

¹⁰⁰ Naturalmente tendemos a nos encantar e nos atrair para certo objeto, de forma a apreciá-lo se por ventura cremos que ele tem algum valor. Mas como fazemos para saber com precisão os critérios que nos levam a crer que certa coisa tem valor ou como determinamos o que faz algo ter valor?

¹⁰¹ A partir deste ponto do capítulo todo o texto tem por referência o livro *Art and Value* e segue a risca o desenvolvimento proposto pelo próprio George Dickie.

sentido de destaque e reverência - como quando afirmamos ao ver um lindo pôr-do-sol “que espetáculo! Isso é uma verdadeira obra de arte”. Porém, Dickie não se ocupa em investigar sobre como e por que a arte adquiriu no tempo tamanho *status* positivo. Seu intuito é provar que não há necessidade entre este tipo de pensamento e a realidade. Ele não acredita que as obras de arte tenham necessariamente *status* positivo, mas sim que são artigos passíveis de avaliação. A teoria do valor da arte de Dickie tem uma meta clara: substituir nossa noção de *valor necessário* por uma noção de *avaliável*.

“(…) – uma obra de arte não é *necessariamente* valiosa em nenhum grau específico, mas é o tipo de coisa que pode ser avaliada.”¹⁰²

Para desenvolver esta perspectiva - da arte ser avaliável - Dickie ressalta três aspectos de abordagem do valor da arte como caminho:

- (i) A defesa do valor *instrumental* da arte. No sentido das obras produzirem experiência de valor – e não necessariamente de valor positivo
- (ii) Busca por uma forma de mensurar a qualidade das obras de arte, facilitando assim sua valoração
- (iii) Crítica a idéia de que a mensuração de obras de arte está restrita às suas propriedades estéticas. O valor da arte não é necessariamente estético

Trataremos cada um deles isoladamente em nossa explicação, indicando para cada um dos pontos abaixo um subitem isolado, afim de que cada uma das explicações fique o mais clara o quanto for possível ser.

¹⁰² “(…) – a work of art is not *necessarily* valuable in any particular degree but is the kind of thing that is subject to evaluation.” (DICKIE, 2001, p. 106)

4.1 O valor da arte só pode ser instrumental

Quanto ao ponto (i) da arte ter valor instrumental, trata-se de um pressuposto teórico de Dickie. Ser instrumentalista é ver obras de arte como meios para se obter algo além da obra propriamente dita. No valor instrumental considera-se a arte como ferramenta para se chegar a outro fim que não a própria obra. Isso significa - usando o mesmo sentido do termo instrumental – que a arte é encarada como um instrumento¹⁰³.

Os hedonistas, por exemplo, defendem que a arte deve servir ao fim de promover prazer e divertimento. Já os cognitivistas defendem que a arte deve instruir os homens alargando seus conhecimentos¹⁰⁴. No caso de Dickie, ser instrumentalista significa defender que as obras de arte *produzem* experiência de valor. Uma experiência à qual é atribuída valor conforme os contextos que a circundam.

Este ponto nos parece interessante, pois Dickie se destaca dos demais pensadores por não fixar um padrão específico de experiência que determine o valor da arte. Quando defende que a arte produz experiência de valor e alia tal valor ao contexto da arte, está na verdade nos dizendo que o valor da arte muda de tempos em tempos e é determinado por cada cultura, em cada época. O mundo da arte entendido como o contexto que envolve tudo o que diz respeito à arte é também responsável por de tempos em tempos estabelecer parâmetros para que possamos considerar uma obra boa ou ruim. Porém, tais parâmetros não serão nunca imutáveis. Pelo contrário, se

¹⁰³ O valor instrumental diferencia-se do valor intrínseco. O primeiro atribui-se a algo usado como meio para um fim que tenha valor. Já aquilo que tem valor em si mesmo tem valor intrínseco. Poderíamos dizer que o dinheiro tem valor instrumental no sentido de servir para aquisição de outros bens de valor. E podemos dizer que a felicidade tem valor em si mesma ou valor intrínseco, pois é algo que tem valor sem a necessidade de promover algo diferente dela mesma – diz-se que é um valor inerente.

¹⁰⁴ ALMEIDA, 2005.

modificam sempre que o contexto da arte sentir necessidade de atribuir novos valores, conforme surgem novas obras e expande-se a história da arte.

O valor da arte não poderia ser intrínseco. Isso contrariaria toda a posição instrumentalista de Dickie. Como poderia a arte ter um valor genuíno e próprio, autocontido dentro de uma perspectiva institucional? Se a identidade da arte depende, segundo Dickie, de suas relações subjacentes, consequentemente seu valor não pode ser intrínseco. E parece-nos que exatamente por não haver um valor fixo (intrínseco) para a arte, que Dickie decide montar um mecanismo de avaliação de obras de arte passível de ser usado em qualquer época, sob quaisquer condições e em qualquer cultura. Um mecanismo de avaliação objetivo, imparcial e atemporal. Resta-nos agora saber se é possível compreender e aplicar o modo com o qual Dickie pretende valorar a arte.

4.2 Como identificar a arte boa e a arte ruim?

Quanto ao ponto (ii) da possibilidade de avaliação e mensuração das obras de arte, Dickie considera que como os demais setores da vida humana em certas ocasiões a arte será positiva, em outras, medíocre e noutras negativa. Isso porque há artistas excelentes, outros medianos. Há também obras paradigmáticas e repetidas. Porém, toda obra de arte, por pior que seja, terá algum valor mínimo. Afinal, todos os membros de todas as classes de obras de arte merecem algum tipo de contemplação. Dickie desconsidera que obras de arte medianas ou ruins devam ser necessariamente execradas da sociedade, maltratadas e extirpadas do mundo. Ele não tem perfil tão radical. Se existem tais obras é porque existe lugar para elas, é porque de alguma forma estão sendo produzidas dentro da sociedade e há quem com elas se relacione. Ou seja, há alguém que a propõe como arte, tornando-a pública e apresentando-a a um público, que absorve de alguma maneira esta obra. Mesmo que seja um valor mínimo, alguma experiência elas promovem. E tal experiência pode ser encarada, nem que seja para melhor reverenciar outras obras, considerando-as de melhor qualidade.

Assim sendo, para avaliar obras de arte devemos encarar as obras em seus valores variados e independentes - dado que a experiência de valor à qual ele se refere é variada e depende tanto das propriedades da obra, quanto da relação da arte com suas práticas e público. Para Dickie, uma boa teoria sobre este tema tem de considerar formas claras de diferenciação daquilo que é bom ou ruim. Sua grande aposta está em propriedades independentes que com diferentes valores devem ser avaliadas uma a uma, em comparação com outras do mesmo gênero.

A teoria do valor da arte de Dickie se ocupa mais em modos de avaliação das obras do que necessariamente em atribuir um valor fixo a toda arte. A saída foi incentivar a comparação entre obras para, após uma análise minuciosa de suas propriedades, concluir qual conjunto final fica em melhor posição avaliativa. Mas como se faz isso de comparar obras e suas propriedades?

Bom, é neste ponto que seremos apresentados às matrizes avaliativas de George Dickie. Uma proposta muito ousada que descarta de vez a possibilidade de discussão de um possível real valor da arte. Tal proposta será detalhada ainda neste capítulo.

4.3 O valor da arte não pode ser necessariamente estético

No que diz respeito ao ponto (iii) sobre aquilo que se deve avaliar nas obras *não* ser exclusivamente suas propriedades estéticas, Dickie observa que por muito tempo as teorias do valor da arte se ocuparam exclusivamente com critérios avaliativos que somente visavam avaliar propriedades estéticas como, por exemplo, a beleza. Isto porque o valor da arte não estava em seu conteúdo, nem mesmo em seu contexto – mas em suas características formais e no impacto que estas causam no público. Por trás deste comportamento, tido como comum por anos a fio, havia a defesa de que propriedades estéticas são relevantes por promoverem bem-estar naqueles que com elas entram em contato¹⁰⁵. Em outras palavras, que são relevantes porque intrinsecamente promovem experiência de valor – isso porque naturalmente lhes atribuímos valor. Contudo, não se justificava o porquê de lhe atribuirmos valor. Inclusive, sequer explica-se por que certas propriedades estéticas têm mais valor que outras¹⁰⁶.

Este debate, pensa Dickie, está em aberto porque obras de arte podem tanto ter propriedades estéticas relevantes quanto irrelevantes. Existem coisas no mundo esteticamente gratificantes que não são arte como, por exemplo, o Grande Cânion ou um conversível 1950

¹⁰⁵ Teorias consideradas por Dickie como mais tradicionais (por exemplo, a Teoria do gosto e a Teoria do belo) reforçavam a idéia de que coisas belas são detentoras de mérito próprio.

¹⁰⁶ DICKIE, 2001, cap. 06. São exemplos de propriedades estéticas a harmonia, o equilíbrio, a proporção, a elegância, a simplicidade, a complexidade, a unidade e o ritmo. Mas será mesmo que qualidades estéticas, como a beleza, possuem valor intrínseco? Para Dickie afirmar que características formais estéticas, fomentam, por si mesmas, experiências de valor - no sentido de produzirem bem-estar em quem com elas entram em contato, sendo naturalmente justificadas porque tendemos a lhes atribuir valor – é um equivoco. Argumentar que: gostamos de certas propriedades estéticas porque elas geram em nós bem-estar - isso porque naturalmente tendemos a apreciá-las, e as apreciamos porque reconhecemos nelas qualidades intrínsecas - trata-se, para Dickie, de um argumento viciado.

MG¹⁰⁷. Portanto, para Dickie o valor da arte pode não ser necessariamente estético¹⁰⁸, podendo estar nas propriedades estéticas ou não. Talvez por isso ele encare o valor da arte em toda sua gama de propriedades com valores diferenciados, que produzem experiências artísticas igualmente diversificadas. É preciso abrir espaço dentro do mundo da arte para mecanismos que avaliem obras medíocres e ruins, tornando as propriedades estéticas somente mais um dos elementos possíveis de avaliação¹⁰⁹.

Vejamos como exatamente Dickie chega a estas discussões e de onde tira modelo para encaminhar-se na defesa de que obras de arte devem ser comparadas umas às outras, dentro de espectros de proximidade, para depois serem devidamente avaliadas.

¹⁰⁷ DICKIE, 2001, p. 96

¹⁰⁸ GARDNER, 2007, p. 252.

¹⁰⁹ Neste sentido, a teoria institucional incorpora a noção avaliativa e ganha uma nova roupagem. Onde uma obra de arte é um artefato *avaliável* do tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte. Esta nova roupagem permite que o sentido valorativo caminhe junto com a classificação da arte, mas sem restringir seu valor a um único aspecto ou elemento.

4.4 Como se chega às matrizes avaliativas?

Uma das teorias do valor da arte mais citadas por Dickie é a de Monroe Beardsley. Ele, provavelmente, cita-a pela defesa de Beardsley de que certas propriedades estéticas são determinantes na avaliação das obras de arte. Tese que Dickie discorda declaradamente. Afinal sua visão prevê que obras de arte só têm valor após mensurarmos suas propriedades e analisarmos seu impacto no público - enquanto objetos que promovem experiência de valor¹¹⁰.

Beardsley defende que obras de arte são valiosas porque produzem experiência *estética* de valor. Esta experiência acontece em dois momentos distintos. Um é objetivo e diz respeito ao objeto obra de arte que está sendo apreciado. Outro é subjetivo e diz respeito ao sujeito que entra em contato com a obra de arte. O que ocorre é que a obra de arte causa no sujeito uma experiência subjetiva. Esta experiência subjetiva *tem que ser estética* para que se considere que de fato a obra de arte seja arte - e pode ter seu valor mensurado. Para medir o valor desta relação entre objeto e sujeito é preciso primeiro que tanto a obra de arte quanto a experiência que ela promove contenham certas propriedades estéticas - e que tais propriedades possam ser avaliadas dentro de graus de qualidade estipulados pelo próprio Beardsley¹¹¹.

¹¹⁰ Dickie cita também outros autores instrumentalistas, como Paul Ziff, Frank Sibley, Nicholas Wolterstorff, David Hume, Bruce Vermazen e J.O. Urmson. Mas os que ele realmente destaca são Monroe Beardsley e Nelson Goodman. Vamos nos focar nestes últimos, com os quais ele de fato estabelece debate.

¹¹¹ Uma propriedade é uma qualidade ou mesmo uma característica que uma coisa possui, porém, pode até não possuir. Não são condições necessárias, segundo Dickie, mas de fato caracterizam algo. Quando Monroe Beardsley fala em propriedades estéticas, está afirmando que existem certas características próprias nas obras de arte que as tornam belas e valiosas – no sentido da beleza e do valor não residirem no gosto pessoal daquele que julga uma obra. Beardsley se refere às características formais, que são objetivas, e podem ser avaliadas por qualquer um. Trata-se de uma visão oposta às perspectivas subjetivistas, em que beleza e valor dependem do referencial de quem aprecia.

As propriedades estéticas relevantes apontadas na teoria de Beardsley são: unidade, intensidade e complexidade. Numa obra de arte, por exemplo, a intensidade diz respeito às cores contrastantes, a unidade significa harmonia entre as cores e a complexidade diz respeito ao número de elementos combinados na obra. Não se trata somente das artes visuais, mas de características formais, presentes objetivamente nas obras de arte. Já na experiência estética provocada no sujeito, a intensidade diz respeito à concentração que afasta qualquer distração mental do indivíduo no momento em que ele contempla a obra e a unidade significa exclusão daquilo que não se encaixa. Os elementos formais da experiência, se coerentes e completos, eliminam no indivíduo quaisquer pensamentos de distração, isolando a obra de seu histórico e contexto. Tem de ser assim porque para Beardsley a verdadeira experiência estética é destacada e isolada de qualquer referencial externo.

A visão de Beardsley é uma crítica às posições subjetivistas – que dão imenso destaque à forma como o sujeito recebe e apreende obras de arte, ficando a atribuição de seu valor à interação de suas faculdades cognitivas com a obra em questão. Já Beardsley é objetivista. Isso implica que o valor da arte não vai residir na percepção do sujeito, mas sim na própria obra e em seus aspectos formais. Ou seja, o valor da arte não possui vínculo algum com o prazer pessoal ou perspectiva individual que uma obra possa vir a desencadear – menos ainda com contextos em que as obras estão inseridas. O valor da obra deve ser encarado na própria obra e em como ela é capaz de absorver o sujeito – desligando-o de tudo ao redor. Através de suas propriedades formais estéticas.

Mas será que somente propriedades estéticas formais servem para serem avaliadas numa obra de arte? Por que, em geral, somente propriedades estéticas são necessariamente qualidades?

Sempre tão valorizadas. Pode haver outros elementos passíveis de serem avaliados? Frank Sibley¹¹² considerou como qualidades estéticas algumas características formais mais tradicionais, como por exemplo, graciosidade e esplendor. Mas também inclui como subconjunto especial de qualidades algumas propriedades expressivas, como por exemplo, a melancolia. Sibley criticou Beardsley afirmando que a unidade em si mesma tem valor, mas ao interagir com outras propriedades pode não ter. O mesmo ocorre com intensidade e complexidade. Enfim, é preciso considerar a interação das propriedades no efeito final de uma obra.

Sibley também não entende porque Beardsley escolheu unidade, complexidade e intensidade como propriedades estéticas determinantes do valor da arte em detrimento de tantas outras. E os problemas desta teoria pioram, segundo ele, no momento de medir os graus de magnitude da experiência estética - pois duas pessoas podem nunca chegar ao mesmo veredicto sobre uma mesma obra e experiência estética de valor.

Outro autor analisado por Dickie que cabe falar aqui por se posicionar de maneira inversa à de Beardsley é Nelson Goodman. Beardsley e Goodman concordam quanto ao valor instrumental da arte, mas são diametralmente opostos no que diz respeito ao valor da experiência estética. Enquanto Beardsley defende propriedades estéticas e aquilo que elas causam no sujeito como fonte de valor da arte, Goodman aposta em símbolos para avaliar obras de arte¹¹³. Símbolos para Goodman são tudo aquilo que representa e transmite algum tipo de informação e não há arte que não seja símbolo, tal é seu pressuposto teórico. Isso sendo que as representações dos símbolos podem migrar dependendo de seus aspectos circunstanciais.

¹¹² SIBLEY, 1959, 421-450.

¹¹³ Goodman aposta que obras de arte devem ser entendidas como uma linguagem – que devem ser interpretadas – por isso valor não se restringe às características formais. “<<Símbolo>> é usado aqui como um termo muito geral e neutro. Compreende letras, palavras, textos, imagens, diagramas, mapas, modelos e muito mais, embora não implique o oblíquo e o oculto.” (GOODMAN, 2006, p.11)

“Salientei que uma característica proeminente da simbolização é poder aparecer e desaparecer. Um objeto pode simbolizar coisas diferentes em momentos diferentes, e nada noutros momentos. Um objeto inerte ou puramente utilitário pode vir a funcionar como arte, e uma obra de arte pode vir a funcionar como objeto inerte ou puramente utilitário. Em vez de arte ser perene e a vida curta, talvez ambas sejam transitórias.” (D`OREY, 2007, p.133)

O que nos chama atenção para Goodman é sua ênfase no contexto em que os símbolos são compreendidos. A diferença significativa entre os dois pensadores é que Beardsley não aceita experiências estéticas engajadas em contextos externos à relação entre obra de arte e sujeito. Já Goodman aposta que toda experiência da arte é necessariamente relacionada com elementos externos à obra e ao sujeito que a percebe.

Tanto Goodman quanto Beardsley interessam-se por teorias fundamentadas em argumentos simples e enxutos. Um alega estar o valor na arte em processos de interpretação de seus significados, enquanto linguagem simbólica. Outro assume que todo o valor da arte fixa-se em características formais que provocam certas sensações quando apreciadas. Esta maneira enxuta de encarar o valor da arte, segundo Dickie, não funciona – arte é de natureza relacional e, portanto, complexa, pois envolve uma gama diversificada de elementos. Portanto seu valor não vai estar restrito nem à sua interpretação, nem às suas características formais e seus impactos. O valor da arte reside num conjunto interconectado de relações que envolvem propriedades formais e não formais com seus contextos.

“Tanto Beardsley quanto Goodman sofrem da paixão do filósofo pela limpeza teórica e simplicidade. Cada um quer uma explicação teórica para o valor da

arte que envolva apenas um tipo de recurso: a *possessão* no caso de Beardsley, e ao *ato de referenciar* no caso de Goodman.”¹¹⁴

Ainda assim, a visão de Goodman de ver o mundo através de uma perspectiva interpretativa, mesmo não sendo historicista, é positiva para Dickie. Goodman concluiu em meados do século XX que há outros tipos de valores a se considerar que não somente o valor estético quando avaliamos obras de arte. Alertou também que muitos casos de experiência da arte não são necessariamente destacadas e isoladas de referencial externo, como acreditava Beardsley. Por isso, sua teoria simbolista começa com a recusa em aceitar a noção histórica de experiência estética desinteressada e a defesa de que a experiência estética é ativa, sendo o espectador intérprete dos símbolos da arte ao vivenciá-la. Para ser possível fazer isso, Goodman desenvolveu uma teoria como uma legenda a fim de explicar tudo aquilo que todas as artes referenciam e como o fazem.

“Uma tradição persistente retrata a atitude estética como uma contemplação passiva do imediatamente dado, uma apreensão direta do que é apresentado, não contaminada por qualquer conceptualização, isolada de todos os ecos do passado e de todas as ameaças e promessas do futuro, dispensada de todos os afazeres. Através de ritos de descomprometimento e desinterpretação purificadores vamos procurar uma visão do mundo prístima, imaculada. Dificilmente preciso enumerar os defeitos filosóficos e absurdos estéticos de uma perspectiva destas, até alguém ir ao ponto de defender seriamente que a atitude estética apropriada perante um poema equivale a olhar fixamente para a página impressa sem a ler.” (GOODMAN, 2006, p. 227)

¹¹⁴ “Both Beardsley and Goodman suffer from the philosopher’s passion for theoretical neatness and simplicity. Each wants a theoretical explanation for the value of art that involves only one kind of feature: *possession* in Beardsley’s case and *referentiality* in Goodman’s case.” (DICKIE, 1988, p. 112.)

No simbolismo, toda símbolo artístico ou não, faz referência a algo. Goodman, curiosamente, não considerou a possibilidade de a experiência poder também se autoreferenciar. Mas o interessante do simbolismo para nosso texto é deslocar a investigação da questão “o que é arte?” para “quando há arte?”. Isto marca um olhar diferenciado sobre a investigação da arte, pois ao mudar o foco do questionamento, Goodman aponta que para entender, identificar e valorar a arte é preciso olhar para sua prática, para as obras de arte no mundo e principalmente para aquilo que as cerca. Ou seja, ele busca entender tudo o que diz respeito à arte e aquilo a que as artes se aplicam, chamando isso de sintomas da arte. A proposta é que “(...) as obras e formas de arte sejam analisadas em termos de categorias lógico-linguísticas como significação, referência, denotação e regras sintáticas e semânticas”¹¹⁵. Isto porque Goodman vê a arte como uma linguagem exatamente como o são as ciências. Arte é uma forma de comunicação que usa símbolos para se expressar e para organizar sua versão de mundo, visando ordenar e classificar as coisas. A principal diferença entre ciências e artes é o uso de linguagens e símbolos diferentes. Sabe-se que as ciências usam linguagem matemática e o intuito de Goodman é exatamente decodificar como funciona a linguagem que as artes usam e quais são seus símbolos.

Neste sentido, o instrumentalismo de Goodman é cognitivo, pois ele crê que os símbolos da arte transmitem informações de valor sobre o mundo. Denotar, exemplificar, representar, descrever, expressar, aludir, citar, entre tantas outras formas, são casos de referência informativa, que são apreendidas através da sensibilidade.

“(...) Num lado colocamos a sensação, percepção, inferência, conjectura, toda a inspeção e investigação fria, fato e verdade; no outro, prazer, dor, interesse, satisfação, desapontamento, toda a resposta afetiva tonta, gostar e detestar. De

¹¹⁵ GARDNER, 2007, p. 256.

uma forma muitíssimo eficiente, isto impede-nos de ver que na experiência estética as emoções funcionam cognitivamente. A obra de arte é apreendida pelos sentimentos e também pelos sentidos. A insensibilidade emocional é neste caso tão definitivamente incapacitante, se não tão completamente, quanto a cegueira ou a surdez. (...). A emoção na experiência estética é um meio para distinguir as propriedades que uma obra tem e exprime.” (GOODMAN, 2006, p. 232)

É no sucesso em transmitir informações que reside o valor da arte, de acordo com Goodman. Contudo, ele não explica como devemos medir o grau de valor das inúmeras combinações possíveis de referências. E isso é para Dickie um problema. Afinal, tudo o que ele deseja enquanto valoração da arte é encontrar um meio de distinguir os diferentes valores das obras de arte. Goodman também não explica a natureza do valor da experiência cognitiva proporcionada pela arte, evitando questões de comparação e medição da experiência cognitiva. Mas, ainda assim, sua teoria é de significativa importância, pois busca mapear a arte que existe, relacionando-a com nossa capacidade cognitiva. Será que toda arte serve para organizar uma versão de mundo? Ou para explicar com uma linguagem específica o mundo?

Como dissemos, apesar de Dickie apreciar as teorias de Goodman e Beardsley, não concorda com eles. Beardsley não soube explicar o porquê da escolha da unidade, intensidade e complexidade, em detrimento de tantas outras propriedades, como sendo as únicas de valor. E Goodman, mesmo focando-se naquilo que circunda a arte, não define caminhos de mensuração das obras de arte – conforme deseja Dickie. Na próxima seção, explicaremos como estas influências permitiram o instrumentalismo de Dickie.

4.5 O Instrumentalismo de Dickie

Dickie vê a arte como uma experiência de valor, mas não necessariamente de valor positivo. Ele também não aceita a idéia do valor da arte residir necessariamente em propriedades estéticas. E acredita que as diferentes propriedades da arte podem ser avaliadas uma a uma, de forma independente, podendo assim calcular os graus de valor da experiência da arte.

O intuito de Dickie é apresentar uma teoria avaliativa a mais precisa o quanto for possível ser. Ele não acredita que uma teoria avaliativa tenha precisão cirúrgica, basta simplesmente que esclareça o público e dê a ele subsídios de avaliação. Para isso, assume ter seguido a idéia de Bruce Vermazen¹¹⁶. Vermazen defende que há propriedades que não precisam estar interligadas a outras, podendo isoladamente ter valor. Muitas delas têm valores independentes e extremamente diferentes. Isso permite que as propriedades tenham valor pela experiência que promovem e não porque possuem valor intrínseco.

Neste caminho, uma boa avaliação da arte deve considerar a existência de valores variados, que permitam obras de arte ruins e medíocres, bem como boas e excelentes. Uma escala de valor deve ser algo muito simples, algo que todo mundo tem em mente. De um lado aquilo que consideramos excelente, do outro, no extremo oposto, aquilo que consideramos ruim. Os extremos devem ser mediados por aquilo que consideramos medíocre. Na avaliação não se pode esquecer-se de considerar certa dose de relativismo. Afinal, os membros do mundo da arte, responsáveis pela absorção das obras tanto quanto pela sua avaliação, são limitados e atribuem valor e desvalor àquelas propriedades que conhecem e dominam. Portanto, o valor artístico vai

¹¹⁶ VERMAZEN, 1975.

depende sempre do valor que a arte produz nas experiências humanas e de como isso vem sendo incorporado pela cultura¹¹⁷.

Dickie, então, esquematiza um sistema de matrizes onde podemos comparar duas ou mais obras de arte, ou obras de arte reais com obras de arte imaginárias, através de variadas propriedades¹¹⁸.

“Se um par de obras tem exatamente a mesma propriedade valiosa e o *ranking* de classificação destes valores são propriedades de certo tipo, então, uma comparação de valores pode ser feita deste par de obras.”¹¹⁹

Esta escala comparativa usada como modelo é assumidamente arbitrária, e usa números para valores e letras para propriedades. Fica aberta a opção para o uso de outra escala, de acordo com a preferência do avaliador. Como exemplo ilustrativo é apresentado o conjunto de três propriedades independentes de uma mesma obra de arte: propriedade **A**, propriedade **B** e propriedade **C**. Cada uma recebe um grau de valor variável entre **1** e **3**, onde **1** é ruim e **3** é excelente. O modelo hipotético da obra de arte que se quer avaliar é **A1, B2, C3**. Pelos valores agregados sabemos que a propriedade **A** é ruim, enquanto a propriedade **C** é excelente. Na Matriz 01 várias obras de arte são representadas pelos trios de propriedades dentro dos parênteses. Aquela destacada em negrito e asteriscos é justamente a que queremos avaliar em nosso exemplo.

¹¹⁷ DICKIE, 1988, p. 158.

¹¹⁸ Veremos minuciosamente as implicações desta posição no próximo item deste capítulo.

¹¹⁹ “If a pair of works have exactly the same valuable properties and the rank values of the valuable properties are a certain sort then a value comparison can be made of the pair of works.” (DICKIE, 2001, p. 78)

Matriz 01

(A3, B3, C3)
(A3, B2, C3) – (A2, B3, C3)
(A2, B2, C3) – (A1, B3, C3)
(A1, B2, C3)
(A1, B2, C2) – (A1, B1, C3)
(A1, B2, C1) – (A1, B1, C2)
(A1, B1, C1)

Acima de todas as obras temos aquela que representa maior excelência: A3, B3, C3. E abaixo de todas as obras apresentadas na matriz 01 aquela que representa o pior valor: A1, B1, C1. Fica claro o valor da obra modelo que queremos avaliar. Trata-se de uma obra mediana.

Para facilitar a leitura da matriz 01 Dickie permite a exclusão das letras que representam as propriedades, deixando em destaque somente os valores que realmente interessam.

Matriz 02

(3, 3, 3)
(3, 2, 3) – (2, 3, 3)
(2, 2, 3) – (1, 3, 3)
(1, 2, 3)
(1, 2, 2) – (1, 1, 3)
(1, 2, 1) – (1, 1, 2)
(1, 1, 1)

A idéia da Matriz 01 permanece a mesma na Matriz 02. Tudo para baixo é pior que tudo para cima¹²⁰. No intuito de facilitar ainda mais a leitura destas matrizes e buscando exemplificar como seria uma discriminação mais refinada, pode-se eliminar os pares de obras que ocupam a mesma linha e manter a alteração da matriz 02, que exclui as letras. Caso também se deseje uma

¹²⁰ DICKIE, 2001, p. 80.

discriminação ainda mais refinada de valores ou mesmo de propriedades, basta acrescentar no modelo inicial mais números e letras. Temos assim a seguinte Matriz 03:

Matriz 03

4, 3
*(**5**, **3**, **2**)*
4, 2, 1
3, 1
2
1

A obra em destaque entre asteriscos e parênteses, não é mais uma obra mediana. Trata-se agora de uma obra de arte boa. Excelente seria uma obra cujas propriedades pudessem ser representadas como 5, 5, 5. Pois neste refinamento descritivo da Matriz 03 fica claro que há uma nova escala de valor, onde 1 continua sendo ruim, mas o padrão de excelência migrou de **3** para **5**. A Matriz 03 ficaria ainda mais clara se acrescentarmos todos os valores de todas as três propriedades discriminadas. Mas friso que Dickie não inclui este acréscimo¹²¹.

Matriz 03

5, 4, 3
*(**5**, **3**, **2**)*
4, 2, 1
3, 1, **1**
2, **1,1**
1, **1,1**

Num primeiro olhar parece que as matrizes avaliativas de Dickie nos permitem trabalhar com todo tipo possível de propriedades presentes em obras de arte. Elas podem ser aplicadas da

¹²¹ Ressalto que o uso do destaque em negrito não está presente no texto original.

música até a instalação mais inovadora e ousada. E quando não houver nada ulterior ou mesmo contemporâneo que sirva de comparação para a obra que se quer avaliar, Dickie permite criar uma *obra imaginária* como modelo comparativo, com propriedades semelhantes àquela que se quer avaliar.

“O motivo das matrizes comparativas é oferecer uma gama completa de possíveis obras com as mesmas propriedades avaliáveis independentes de como são representadas.”¹²²

Nesta relação comparativa Dickie julga bastar nomear as propriedades presentes numa obra. Depois considerar estas mesmas propriedades - ou semelhantes - em seu estado mais bem feito e perfeito, dando-lhes valor máximo. Deve-se fazer o mesmo com propriedades mal feitas, dando-lhes valores baixos e irrisórios. Ao comparar propriedades de determinada obra, que se quer avaliar, dentro desta escala - se elas estão mais próximas da excelência ou mais próximas da mediocridade – saberíamos identificar seu valor. Este sistema, alega Dickie, é aplicável em qualquer circunstância e para qualquer obra de arte, de qualquer classe de arte, em qualquer época e sociedade.

Porém, a teoria do valor da arte de Dickie não é concisa como sua teoria institucional. Suas matrizes são interessantes até o ponto em que oferecem uma gama ampla de possibilidades comparativas. Mas se tornam inaplicáveis se realmente considerarmos todos os valores independentes possíveis que um contexto cultural pode agregar numa obra.

Por exemplo, se aumentássemos significativamente o número de propriedades a serem comparadas e se os valores também fossem muito variantes, as matrizes valorativas não

¹²² “The whole point of a comparison matrix is to have the complete range of possible works with the same independently valued properties of a certain sort represented.” (DICKIE, 2001, p. 82)

funcionariam. Considere, por exemplo, uma matriz com 10 propriedades e valores escalados de zero a 10 - sendo 10 o valor máximo - ficaria ilegível. Imagine as seguintes propriedades: (A, B, C, D, E, F, G, H, I, J). Se as apresentássemos com valores muito variados da seguinte forma:

(A4, B8, C3, D9, E10, F2, G7, H5, I8, J6) e (A8, B6, C1, D5, E6, F3, G10, H9, I8, J10)

Não conseguiríamos sequer ler qual das duas obras é melhor ou pior devido ao excesso de valores e propriedades. Torna-se inviável construir matrizes comparativas de valores muito variantes e propriedades muito heterogêneas. Não sei se Dickie considerou que dada a heterogeneidade da arte é possível, e cada vez será mais possível, obras com propriedades muito diversificadas. E se cada uma delas tiver valores independentes igualmente variáveis, nenhuma matriz conseguirá identificá-las.

Toda a teoria instrumentalista fica ainda mais comprometida quando Dickie considera plausível o uso de obras imaginárias - com propriedades e valores imaginários - como modelos comparativos dentro de seu esquema de matrizes. Isto quando não houver obras passíveis de comparação com aquela que desejamos avaliar. Falar em modelos imaginários compromete toda a estrutura avaliativa, deixando-a vulnerável e displicente. Na próxima seção veremos casos de objeções ao instrumentalismo de Dickie.

4.6 Objeções e Respostas

As críticas ao sistema avaliativo de Dickie partiram mais incisivamente, de três autores. Richard Gaskin¹²³, Francis Sparshott¹²⁴ e Cynthia Freeland¹²⁵. Em suas respectivas críticas foram feitos apontamentos parecidos contra a teoria instrumental do valor da arte apresentada por Dickie – sendo as matrizes comparativas aquilo o que mais incomodou a todos. Vejamos cada um deles e seus posicionamentos.

Cynthia Freeland acusou a teoria do valor de Dickie e suas matrizes avaliativas de serem arbitrárias por atribuírem valores imprecisos. Ao estabelecer *rankings* para suas escalas numéricas, Dickie não conseguiu ser preciso – chegando a um padrão absurdo e incoerente. E acusa todo o sistema de tornar a avaliação relativa, pois ao comparar obras com outras obras reais ou possíveis, ligeiramente melhores ou piores, usa-se as mesmas propriedades¹²⁶.

Sobre precisão, Dickie afirma não querer uma teoria precisa, somente aquela o mais precisa possível - afinal sua avaliação da arte é feita em bases comparativas. Diferente de outros teóricos, ele não se ocupa em determinar critérios fixos de avaliação. Para saber se uma obra é boa, má ou média, é preciso comparar suas propriedades com boas, más e medianas. Assim, Dickie não avalia a obra como um todo, pois sua estrutura comparativa considera propriedades isoladas pela qualidade específica que apresentam - ou não apresentam.

¹²³ GASKIN, 1990, p. 367-368.

¹²⁴ SPARSHOTT, 1991, p. 731-733; SPARSHOTT, 2000.

¹²⁵ FREELAND, 1992, p. 486-488; FREELAND, 2002.

¹²⁶ FREELAND, 1992, p. 486-8.

Talvez seja exatamente por isso que Freeland também o acuse de ocupar-se demasiadamente em desvincular o valor da arte das propriedades estéticas - ficando obcecado em contar ou considerar propriedades isoladas, contabilizando-as. Segundo sua crítica, Dickie esquece-se da importância da interpretação numa avaliação, no sentido da obra ser um todo indiscriminado. Sobre isso Dickie responde que não despreza a importância da interpretação de uma obra em sua avaliação, mas considera que a avaliação de suas propriedades deve vir antes da interpretação do corpo da obra¹²⁷.

Já Francis Sparshott começa sua crítica a Dickie afirmando que a questão “por que a arte é avaliável?” nunca é abordada profundamente. E de fato Dickie não consegue explicar o porquê considerar a arte avaliável é mais relevante que investigar seu valor. Mas talvez esta sobreposição deva-se a sua visão institucional de que a arte não possui uma natureza essencial, fixa e delimitada intrinsecamente¹²⁸.

Em sua leitura, Sparshott também considera que Dickie buscou evitar o relativismo na avaliação das obras com suas matrizes, mas não o conseguiu – as matrizes tornam toda avaliação ainda mais relativa do que nunca. Afinal, para ele, Dickie defende que as propriedades entre obras com diferentes e independentes valores se tornam intercambiáveis quando comparadas dentro do sistema de matrizes. E não podemos conceber como verdade a possibilidade de obras de arte serem substituídas umas pelas outras – que uma obra boa possa ocupar o lugar de outra obra boa só porque existem propriedades semelhantes isoladas em cada uma delas¹²⁹.

¹²⁷ DICKIE, 2001, p. 83.

¹²⁸ O que não desconsidera a relevância do posicionamento de Sparshott.

¹²⁹ SPARSHOTT, 1991, p.731-732.

Dickie defende-se afirmando que não quis evitar o relativismo em sua teoria, somente considera que uma teoria adequada do valor da arte deve ter em mente evitar o relativismo, mas que sua teoria especificamente não pretendia isso como pressuposto teórico - novamente afirma que tentou ser o mais preciso quanto é possível ser. E que nunca afirmou que obras de arte são substituíveis umas pelas outras. Tal leitura foi de fato mal feita por parte de Sparshott, pois não há nada escrito quanto a este respeito em seu texto¹³⁰.

Tanto Sparshott quanto Freeland criticam Dickie por não ter citado uma série de pensadores e tradições em seus textos, restringindo sua base teórica a poucos e específicos autores. Eles reclamam leituras de nomes como Hegel, Schelling, autores marxistas e freudianos, Croce, Lukás, Adorno, entre outros.

Em resposta, Dickie afirma ter escolhido como referência filósofos de tradição contemporânea, com o direito de fazê-lo, pois em sua opinião, são os mais contribuintes para a discussão. Podemos acrescentar que trata-se de filósofos que investigam a mesma questão de Dickie “o que é arte?” e que, em geral, consideram seu valor instrumental, exatamente como nosso autor¹³¹. Mas também podemos somar a esta posição o fato de que os filósofos contemporâneos não questionam o princípio de avaliação de obras de arte, o que os torna ainda mais atraentes para nosso autor. Nesta dissertação analisamos a proposta de Dickie para a arte, mas aqui fica-nos a questão sobre se para encontrar o valor da arte devemos de fato medi-la. Entendemos que, sob um olhar contemporâneo, identificar a arte é uma tarefa distinta de avaliar a arte. E que para Dickie o valor da arte - frente à possibilidade genuína e intrínseca - deve ser necessariamente instrumental, para sustentar sua perspectiva institucional. Mas, será que isso

¹³⁰ DICKIE, 2001, p. 85.

¹³¹ DICKIE, 2001, p. 81.

implica que devemos encontrar meios de medir tal valor como se ele pudesse ser esquematicamente equalizado? Obras de arte, mesmo as ruins, não nos parecem ser coisas cujas propriedades possam ser tão facilmente isoladas com o intuito de serem esquematicamente qualificadas.

Há ainda a se considerar a crítica de Richard Gaskin¹³², que semelhante aos demais já citados, não considera plausível as matrizes comparativas de Dickie, pois arte e suas propriedades não podem ser axiomatizadas – afinal, arte é essencialmente uma matéria discursiva. Toda obra é interativa e inclusive todas as propriedades de uma obra precisam interagir com suas propriedades estéticas. Não existem valores independentes nas obras de arte. Em sua posição a teoria de Dickie é incoerente¹³³.

Dickie defende-se afirmando novamente que sua teoria só prova que o valor da arte será sempre aproximado e nunca exato. Nunca foi seu desejo axiomatizar a arte – esta é uma leitura equivocada. Pelo contrário, seu intuito é exatamente mostrar quão diversificadas as obras de arte são, tornando-se limitada qualquer avaliação.

Os três autores apresentados nesta seção têm pontos de crítica comuns. Concordam que a teoria do valor da arte de Dickie é pouco plausível, imprecisa e de difícil aplicação. De fato as projeções de Dickie dão margem a muita discordância, e que podem ser aplicadas de maneira heterogênea quanto maior for a diversidade entre os avaliadores. Um veredito final e idêntico provavelmente se torna improvável. Mas Dickie sabe destes problemas. Ele mesmo não acredita num critério avaliativo uniforme.

¹³² GASKIN, 1990.

¹³³ GASKIN, 1990, p. 367.

“Em geral, minha discussão sobre as matrizes comparativas e avaliações específicas, seguindo Vermazen, mostra quão limitadas e meramente aproximadas são as comparações dos valores da arte e – nada precisas – as avaliações específicas das obras de arte.”¹³⁴

O interessante nesta posição é exatamente a honestidade com que a imprecisão de qualquer avaliação é encarada e assumida. Dickie está ciente de que uma avaliação da arte é, na melhor das hipóteses, uma questão aproximada. Seu *insight* neste quesito não são as matrizes comparativas, mas a defesa de que a arte não é necessariamente valiosa, e sim sempre avaliável. E que somos nós que a consideramos valiosa mesmo antes de avaliarmos as obras de arte. Somado a esta inovação de Dickie temos de considerar outra ainda que a arte seja no máximo aproximadamente avaliável.

O que precisamos nos perguntar a partir disto é se mecanismos de mensuração de obras são realmente relevantes para a compreensão do *status* de reverência e mérito que damos culturalmente à arte. E isso parece-nos que Dickie não conseguiu ou não desejou investigar. Dickie sobrepôs justamente o que é mais intrigante e interessante no valor da arte – “por que valorizamos tanto a arte dentro da cultura?”. Contudo, tal sobreposição não torna o assunto menos interessante. Só aponta um desvio cursado por Dickie que poderia não ter acontecido.

Dickie poderia ter limitado seus apontamentos sobre o valor da arte no quesito da arte ter valor instrumental e deixado as matrizes avaliativas de lado – já que elas não são nada precisas, nem o quanto é possível ser. A melhor opção teria sido uma maior dedicação em discutir nossas

¹³⁴ “In general, my discussion of comparison matrices and specific evaluations, following Vermazen, shows how very limited comparisons of the value of works of art are and how merely approximate – not precise – specific evaluations of works of art are.” (DICKIE, 2001, p. 89)

relações culturais com o valor instrumental da arte. Mas parece que vamos ter de esperar futuras contribuições a este respeito.

Mas cremos que Dickie deixou terreno fértil para posteriores investigações. O que torna sua teoria dialética tal qual deve ser toda a filosofia, incluso a filosofia da arte. Na seguinte conclusão faremos uma análise sobre os caminhos escolhidos por Dickie em suas investigações sobre o tema da arte – em quais pontos são relevantes e em quais pontos deixam a desejar.

5. CONCLUSÃO

Nesta dissertação apresentou-se os pressupostos teóricos fundamentais de duas propostas de filosofia da arte elaboradas pelo mesmo autor, George Dickie. Uma voltada para a solução do problema “o que é arte?” e outra voltada para mecanismos de mensuração do valor da arte, tendo em vista que ele é instrumental por promover experiências de valor. Para dissertar sobre ambas as teorias usamos outros autores, mostrando em quais pontos suas teorias influenciaram Dickie. Optamos inclusive por salientar somente aqueles que o próprio Dickie enfatiza em seus textos, no caso, autores contemporâneos. Nosso propósito foi mostrar que a teoria institucional de Dickie – nossa prioridade - aponta num caminho pertinente à descoberta do que a arte é, embasando uma boa proposta sobre a possibilidade de definição de seu conceito.

Existem problemas nas propostas de Dickie? Sim. Um deles é que a teoria institucional foi elaborada para um cenário ocidental e pode vir a acomodar mal a arte universal. Contudo, consideramos que o capítulo 3 desta dissertação provou que mesmo centrada na arte ocidental, a teoria institucional também pode ser aplicada a outras culturas desde que se considere suas práticas e seus contextos.

Outro problema possível é que como todo sistema começa na intenção que o artista imprime na obra, vem a ser difícil aplicar a teoria às obras desconhecidas de artistas falecidos e produzidas em épocas distantes de nós, cujo conhecimento nos é remoto. Conseguimos entender o mundo da arte como uma organização de práticas sociais informais, sendo o artista o responsável por apresentar sua criação como candidata a apreciação – criação que pode ou não

ser incorporada dentro do mundo da arte. Contudo, fica a dificuldade de entender como pode ser a criação artística intencional tão naturalmente consciente. Dickie afirma que tamanha naturalidade é resultado da aculturação do artista¹³⁵. Aculturação esta que começa nos primeiros anos de nossas vidas, em qualquer cultura.

Ainda assim, como pode ser a ação criativa intencional do artista uma ação tão natural, fluida e coerente dentro deste processo de aculturação? Sendo intencional, como pode ser ao mesmo tempo tão natural? Entendemos que Dickie queira tirar da produção artística todo caráter acidental, mas acaba por mergulhá-lo de certa forma num perfil misterioso – como se a genialidade artística pudesse ser um dom natural, que se desenvolve em poucas e diferenciadas pessoas. Talvez o que Dickie deseje seja justamente afirmar que algumas pessoas absorvem melhor os elementos artísticos da aculturação a qual todos estão expostos. Então, teríamos de pensar em investigar como os elementos artísticos são incorporados mais por uns que por outros.

Não estamos desmerecendo o fato de o sistema do mundo da arte começar no artista. Ter vinculado à natureza da arte àquele que a produz é muito interessante e um ponto considerável da teoria institucional. Mas, talvez por isso mesmo, fosse um ponto que merecesse maiores investigações. Pode estar nele toda a importância da teoria.

Dickie admite também a possibilidade da arte não ter nem origem natural e nem uma relacional, como defendem os institucionalistas. Mas uma terceira alternativa ainda não foi concebida e, portanto, o próprio autor se exime de discuti-la¹³⁶.

Há ainda o problema do uso inadequado da terminologia na descrição do sistema. Mas o próprio Dickie assume este erro na expectativa de que futuramente alguém consiga elaborar

¹³⁵ Ver nota 80.

¹³⁶ DICKIE, 1984, p. 62-63.

termos mais adequados à informalidade do mundo da arte. Tão enfatizada informalidade pode também vir a ser o calcanhar de Aquiles da teoria. O sistema poderia ser acusado de sustentar tão intensa informalidade que na prática não contribui em nada para uma real identificação da arte, deixando tudo muito vago e desprendido. Contudo, foi provado também que usar a terminologia errada não impede a compreensão da natureza institucional da arte. E pensar a arte ligada a contextos relacionais, não pode ser assim um caminho tão extravagante. Afinal, o argumento de que a arte não pode negar sua própria prática, nunca estando fora de sua instituição, é forte e plausível.

Já a teoria do valor da arte de Dickie parece-nos mais complexa e problemática. Ele diz que o valor da arte é instrumental. Até este ponto trata-se de uma afirmação coerente, dado que ao considerar que a arte não possui uma essência fixa e intrínseca seria de estranhar que seu valor fosse intrínseco. Mas, em seguida, considera que a arte produz experiência de valor e que com mecanismos de mensuração de suas propriedades isoladas poderíamos avaliar os graus de importância da experiência que ela promove em nós. Fica-nos a questão de tentar entender por que métodos de mensuração são tão importantes para valorizar a arte. E por que exatamente Dickie considera que avaliar a arte é mais importante que discutir seu valor? Questões estas as quais Dickie se abstém. A teoria como foi formulada é vaga e inaplicável. Isso mesmo com Dickie defendendo que tentou ser o mais preciso quanto era possível ser. Afinal, se não é possível ser preciso em nada, perde-se a razão de ser.

Admitimos também que é interessante quando Dickie afirma que a arte não é necessariamente valiosa, mas avaliável. Esta é uma questão interessante. O que Dickie está reconhecendo é que chamamos de arte o que ainda não foi avaliado. Nossas práticas culturais não saber debater o valor da arte antes de avaliar a arte positivamente. Em nossas práticas

culturais tendemos a atribuir sempre valor positivo às obras de arte determinando sempre promovem boas experiências. Mas se elas podem ser avaliadas negativamente o que nos garante que iríamos querer vivenciar uma experiência ruim? Por que daríamos créditos a uma arte sem valor e sem relevância? Acho que o que Dickie desejava era defender que o valor da arte não reside em experiências de prazer, e não que a arte não é necessariamente valiosa. E se for isso mesmo, então teríamos um novo aspecto para investigar – por exemplo, como se dão as experiências valiosas da arte a despeito de nossa percepção de prazer.

Portanto, consideramos que a teoria de mensuração da arte proposta por Dickie é problemática e carece maiores debates e investigações. Precisa ser aprimorada e melhor apresentada para que fique claro o que realmente Dickie pretendia com esta proposta. Sua visão da arte não ser necessariamente positiva é atraente, por incorporar arte medíocre e ruim dentro do escopo do mundo da arte, mas ainda necessita amadurecimento.

Optamos assim por investir especificamente na teoria institucional como excelente proponente a uma real definição da arte por tratar-se de uma proposta atual, mais adequada às nossas experiências artísticas contemporâneas e que também nos permite uma leitura mais clara e funcional da prática da arte como a encaramos hoje em dia. Tudo indica que, apesar de a teoria institucional ainda precisar ser aperfeiçoada em seus liames, é aplicável, pertinente e compreensível. E devemos considerar também a possibilidade que cultivarmos também a posição da arte ter valor instrumental - por ser um complemento coerente à posição institucional. Afinal, se aceitarmos como plausível a teoria institucional, temos de considerar que não cabe dentro desta perspectiva um valor intrínseco autocontido, desvinculado de contextos sócio-culturais.

De fato, ao definir que a arte é criada por nós e por isso totalmente vinculada com nossas práticas, Dickie legitima toda a filosofia da arte. Nossas práticas mudam a todo instante - são

dinâmicas. Se a arte depende de nós, isso significa que sua natureza resulta de um processo dialético com a cultura que criamos a cada instante. A natureza da arte dinâmica é também filosófica. A nós parece este ser o ponto mais frutífero da visão de George Dickie.

Permanece aberto o espaço para outras tentativas mais aprimoradas e assertivas de teorização. Mas cremos ter conseguido provar nesta dissertação que a teoria institucional de Dickie é uma candidata significativa de definição da arte sob aspectos relacionais de caráter subjacente, culturais e também históricos.

Pode ser que a teoria institucional não seja a teoria correta para arquivar o problema da identidade e definição do termo arte. Mas, ainda assim, aponta um caminho seguro que pode vir a fomentar outras boas e completas teorias, o que por si só já lhe garante uma posição central dentre as mais importantes neste concorrido campo teórico da filosofia da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Aires. *O Valor Cognitivo da Arte*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005.

BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. New York. Macmillan, 1966.

_____. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis: Hackett, 1981.

_____. “Languages of Art and Art Criticism” in *Erkenntnis*, vol. 12, n° 01, p. 95-118, 1978.

BELL, Clive. “A Hipótese Estética” in *Arte*. Tradução de R. C. Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

_____. *Art*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BESANÇON, Alain. *A Imagem Proibida. Uma História Intelectual da Iconoclastia*. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson G. *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARNEIRO, Ana Augusta. “A Arte de Entretenimento e a Indústria Cultural: reflexões críticas sobre Collingwood e Adorno & Horkheimer” in *Escritos: Revista de Ciências Humanas*, vol. 05, n° 02. Curitiba: Editora Bagozzi, 2009.

CARROLL, Noël. “Historical Narratives and the Philosophy of Art” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, p. 313-326, 1993.

_____. “Identifying Art” in *Institutions of Art*, p. 3-38. The Pennsylvania State University Press, 1994.

_____. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Coleção Routledge Contemporary Introductions to Philosophy. New York-London: Routledge, 2005.

COLLINGWOOD, R.G. “A Arte Autêntica como Expressão” in *Arte em Teoria: Uma antologia de Estética*. Tradução e organização de V. MOURA. Braga: Húmus, 2009.

_____. *The Principles of Art*. New York: Oxford University Press, 1958.

COSTA, Claudio F. “O que é ‘arte’?” in *Arte e Filosofia*, vol.6. Ouro Preto: UFOP, 2009.

_____. “Teorias da Arte” in *Crítica. Revista de Filosofia*, outubro de 2005.

DANTO, Arthur. *A Transfiguração do Lugar-comum*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify. 2005.

_____. *After the End of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus-Edusp, 2006 a.

_____. “O filósofo como Andy Warhol” in *Ars*, n° 4, p. 98-115. São Paulo: ECA-USP, 2004.

_____. “O mundo da arte” in *Arte e filosofia*, n° 01. Tradução Rodrigo Duarte. Ouro Preto: UFOP, 2006.

DAVIES, Stephen. *The Definition of Art*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.

_____. “Weitz Anti-Essentialism” in *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. Tradução Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DICKIE, George. *Aesthetics: An Introduction*. Indianapolis: Pegasus, 1971.

_____. “Art: Function of Procedure – Nature or Culture?” in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 55, p. 25-8, 1997.

_____. *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1974.

_____. *Art and Value*. Massachusetts/Oxford: Blackwell Publishers, 2001.

_____. “Definindo Arte: Intensão e Extensão” in *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. “Defining Art” in *American Philosophical Quarterly*, 1969.

_____. *Evaluating Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1988.

_____. *Introdução à Estética*. Tradução Vítor Guerreiro. Lisboa: Bizâncio, 2008.

_____. “Tale of Two Artworlds” in *Rollins*, p. 76-7, 1993.

_____. *The Art Circle*. New York: Haven, 1984.

D'OREY, Carmo. *O que é arte? A Perspectiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.

FREELAND, Cynthia. *But is it Art? An introduction to Art Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____. “Review of Evaluating Art” in *The Philosophical Review*, p. 486- 488, 1992.

GARDNER, Sebastian. “Estética” in *Compêndio de Filosofia*. 2ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

GASKIN, Richard. “Book Review. Evaluating Art: George Dickie” in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 30, n° 04, p. 367-368, 1990.

GOLDMAN, Alan. “Avaliando a Arte” in *Estética. Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: LTC Editora, 2000.

_____. *A História da Arte*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1998.

GOODMAN, Nelson (1968). *Linguagem da Arte*. Tradução Desidério Murcho e Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006.

LEVINSON, Jerrold. *Aesthetics and Ethics*. New York: Cambridge University Press, 2006.

_____. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Coleção Oxford Handbooks in Philosophy. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. “The Irreducible Historicity of the Concept of Art” in *British Journal of Aesthetics*, vol. 42, n° 4, 2002.

MANDELBAUM, Maurice. *Danto and his Critics*. Oxford: Blackwell, 1993.

MURCHO, Desidério. “Definição de “Definição”” in *A Natureza da Filosofia e o seu Ensino*. Lisboa: Plátamo, 2002.

RAMME, Noelí. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto” in *Arte e filosofia*, n° 05. Ouro Preto: UFOP, 2008.

_____. “É Possível Definir “Arte”?” in *Analytica Revista de Filosofia*, vol. 13, n°01, p. 197-212. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

SAPARSHOTT, Francis. “Review of Evaluating Art” in *Philosophy and Phenomenological Research*, p. 731-733, 1991.

_____. “The Concept of Criticism” in *Cyber Editions*, 2000.

SIBLEY, FRANK. “Aesthetic Concepts” in *The Philosophical Review*, vol.68, n° 04. Durham: Duke University Press, 1959.

TOLSTOI, Leão. “On Art” in *Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1997.

_____. *What is Art? And Essays on Art*. Tradução Almyer Maude. New York: Macmillan Publishing Company, 1985.

VERMAZEN, Bruce. “Comparing Evaluations of Works of Art” in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, n° 01, p. 7-14, 1975.

WARBURTON, Nigel (2003). *O que é a Arte?* Tradução Célia Teixeira. Lisboa: Bizâncio, 2007.

WEITZ, Morris. “O papel da teoria em estética” in *O que é Arte?*. Tradução de Célia Teixeira. Lisboa: Dinalivro, 2007. (Publicado originalmente in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 15, p. 27-35).

_____. *Problems in Aesthetics*. New York: Macmillan, 1959.

_____. *The Opening Mind*. Chicago University of Chicago Press, 1977.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1989.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Tradução de João Azenha Júnior. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Arte e os seus Objetos*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *On Art and the Mind*. Cambridge: Massachusetts Harvard University Press, 1974.

_____. *Painting As an Art*. Princeton, Nj: Princeton University Press, 1987.

Referências

ALMEIDA, Aires; MURCHO, Desidério. *Textos e Problemas de Filosofia*. Lisboa: Plátano, 2006.

ALPERSON, Philip. *The Philosophy of the Visual Arts*. New York: Oxford University Press, 1992

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Guia de história da arte*. 2ª edição. Lisboa: Estampa, 1994.

_____. *Clássico Anticlássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. Lisboa: INCM, 1994.

_____. *Política*. Tradução Roberto Leal. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ARCHER, M. *Arte Contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ASCHENBRENNER, K; ISENBERG, A. *Aesthetic Theories: Studies in the Philosophy of Art*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1965.

BRUN, José Thomaz. “Visões do sublime: de Kant a Lyotard” in *Kant. Crítica e Estética na Modernidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

BUDD, Malcolm. “Artistic Value” in *Aesthetics and the Philosophy of Art: the analytic tradition an anthology*. Malden: Blackweel Publishing, 2006.

_____. *Values of Art*. London: Peguin, 1995.

BUNNIN, Nicholas; TSUI-JAMES, E.P. *Compêndio de Filosofia*. 2ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

COOPER, David (1992). *A Companion to Aesthetics*. Coleção *Blackwell Companions to Philosophy*. Blackwell Publishing, 1999.

DAY, Aidan. *Romanticism*. London: Routledge, 1996.

DESCARTES, René. *Meditações Sobre Filosofia Primeira*. Tradução Fausto Castilho. São Paulo: UNICAMP, 2004.

EATON, Marcia Muelder. *Basic Issues in Aesthetics*. Belmont, CA: Wadsworth, 1988.

ELTON, William. *Aesthetics and Language*. Oxford: Blackwell, 1954.

FEITOSA, Charles. *Explicando a Filosofia com Arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FISHER, J.A. *Reflecting on Art*. Mountain View, Calif: Mayfield, 1991.

FRY, Roger. *Vision and Design*. New York: Meridian, 1956.

GOLDMAN, Alan H. *Aesthetic Value*. Boulder, CO: Westview Press, 1995.

_____. “Avaliando a Arte” in *Estética. Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

GOMBRICH, Ernst. *Para uma história cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994.

_____. *Arte e ilusão*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1995

GRAHAM, Gordon. *Filosofia das Artes: Introdução a Estética*. Tradução Carlos Leone. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *Philosophy of the Arts*. 2ª edição. London: Routledge, 2000.

HANFLING, O. *Philosophical Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1992.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

HIPPLE, W.J. *The Beautiful, The Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetics Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.

HOSPERS, J. *Understanding the Arts*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1982.

KELLY, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

KENNY, Anthony. *História Concisa da Filosofia Ocidental*. Tradução Desidério Murcho. Lisboa: Temas e Debates, 1999.

KIERAN, Matthew. "Value of Art" in *The Routledge Companion to Aesthetics*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2001.

KIVY, Peter. *Estética: Fundamentos e Questões de Filosofia da Arte*. Tradução Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

_____. *Philosophy of Arts*. New York: Cambridge University Press, 1997.

_____. *Speaking of Art*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1973.

_____. *Sound and Semblance*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984.

LANG, Berel. *The Concept of Stile*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987.

LAGEIRA, Jacinto. “Argumentação e Avaliação” in *Seminários Internacionais Museu Vale – Criação e Crítica*, 2009.

LANGER, Susanne. “A Importância Cultural da Arte” in *Ensaio Filosóficos*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *Feeling and Form*. New York: Scribner's, 1953.

LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein Haugorm. *Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

LAMARQUE, Peter. *Aesthetics and the Philosophy of Art: the analytic tradition an anthology*. Malden: Blackweel Publishing, 2006.

LYAS, Colin. *Aesthetics: An Introduction*. Londres: UCL Press, 1997.

MARGOLIS, Joseph. *Art and Philosophy: Conceptual Issues in Aesthetics*. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1989.

MORAIS, Frederico. *Arte e o que Eu e Você Chamamos Arte*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

NEILL, Alex; RIDLEY, Aaron. *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*. New York: McGraw-Hill Inc, 1995.

_____. *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*.
New York: McGraw-Hill, 1995.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação: Ensaio*.
São Paulo: Escuta, 2000.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. Coleção Fundamentos. São Paulo: Ática,
2001.

PAWLOWSKI, T. *Aesthetics Values*. Dordrecht: Kluwer, 1989.

PEACOCKE, C. *A Study of Concepts*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1992.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Jorge Paleikat, 4ª edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

_____. *Íon*. Tradução André Malta. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007.

_____. *O Banquete*. Tradução J. Cavalcante de Souza. 4ª edição. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

_____. *República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Gulbenkian, 1980.

REICHER, M. E. *Introdução à Estética Filosófica*. Tradução de M. Ottermann. São Paulo:
Edições Loyola, 2009.

SALAZAR, Abel. *Que é Arte?* São Paulo: Campo das Letras, 2003.

SHARPE, R.A. *Contemporary Aesthetics*. Brighton Harvester Press, 1991.

STOLNITZ, Jerome. *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*. New York: Houghton
Mifflin Co. 1960.

STRICKLAND, Carol. *Arte Comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

WARBURTON, Nigel (2004). *Elementos Básicos de Filosofia*. Tradução Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2007.

WERHANE, Patricia. *Philosophical Issues in Art*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1984.

WESTON, Anthony. *A Arte de Argumentar*. Tradução Desidério Murcho. Lisboa: Editora Gradiva, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.