

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ROSI LENY MOROKAWA

**DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE:  
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DEFINIÇÃO DE ARTE EM MONROE BEARDSLEY**

CURITIBA

2018

ROSI LENY MOROKAWA

**DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE:  
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DEFINIÇÃO DE ARTE EM MONROE BEARDSLEY**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Filosofia, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof.º Dr. Breno Hax Junior

CURITIBA

2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR -  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS , MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584  
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Morokawa, Rosi Leny

Definição estética de arte: experiência estética e definição de arte em Monroe  
Beardsley / Rosi Leny Morokawa. - Curitiba, 2018.  
90 p.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia.  
Orientador: Prof. Dr. Breno Hax Junior

1. Arte - Teoria e filosofia - Sec. XX. 2. Arte - Conceitos. 3. Beardsley,  
Monroe C. I. Hax Junior, Prof. Dr. Breno . II. Título. III. Universidade Federal  
do Paraná.

CDD 709.04001


## TERMO DE APROVAÇÃO


Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de ROSI LENY MOROKAWA intitulada: DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE: EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E DEFINIÇÃO DE ARTE EM MONROE BEARDSLEY, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação. Curitiba, 08 de Março de 2018.

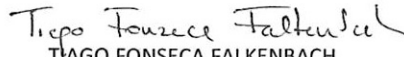
| Integrantes da Banca Examinadora                                    | Notas |
|---|-------|
| VIVIANNE DE CASTILHO MOREIRA Presidente da Banca Examinadora (UFPR) | 9,5   |
| RICARDO NASCIMENTO FABBRINI Avaliador Externo (USP)                 | 9,5   |
| TIAGO FONSECA FALKENBACH Avaliador Interno (UFPR)                   | 9,5   |
| Média Final   | 9,5   |
| Conceito  | A     |

Os examinadores atribuem nota em escala de zero a 10 (dez), sendo considerado aprovado o mestrando que obtiver como nota final, a média aritmética superior a 7 (sete). No parecer emitido por ocasião da defesa, constará a nota e o critério: **CONCEITO**. Os examinadores devem registrar no corpo da dissertação/tese as correções sugeridas.



  
VIVIANNE DE CASTILHO MOREIRA  
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

  
RICARDO NASCIMENTO FABBRINI  
Avaliador Externo (USP)

  
TIAGO FONSECA FALKENBACH  
Avaliador Interno (UFPR)

§ 1º - Será considerado aprovado o aluno que lograr os conceitos A, B ou C.

A = Excelente = 9,0 a 10,0

B = Bom = 8,0 a 8,9

C = Regular = 7,0 a 7,9

D = Insuficiente = zero a 6,9

À memória de meus pais

Para Rosa, minha filha

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais (*in memoriam*), Rosa Toki Morokawa e Kossiro Morokawa, que pela simplicidade de suas vidas me ensinaram as coisas mais importantes. Às minhas irmãs Mari, Rosemeri e Mayara, pelo apoio e motivação. Ao Welyngton Dal Prá, por ter feito eu querer ser uma pessoa melhor. Ao Alisson Martins, Michelle Rodrigues, Dani Machado, Natália Oshiro, Pétersson Bem, Sandro Wambier, Márcio Palmares e Jean Gandin, pela amizade e apoio nos momentos difíceis. A todos os meus ex-colegas da graduação e aos colegas da pós-graduação, pelo bom convívio, amizade e companheirismo. À minha filha Rosa, pela imensa compreensão, apoio, carinho e por ser o motivo de eu prosseguir sempre.

Ao meu orientador professor Breno Hax Junior, especialmente, em primeiro lugar por ter me apresentado a um texto de Monroe Beardsley sobre definição de arte, o que tornou possível esta Dissertação. E em segundo, por ter se disposto a me orientar e ter confiado na minha capacidade de aprender. À Aurea Junglos e Marianne Nigro, pela prestatividade na secretaria da pós-graduação. Aos professores do Departamento de Filosofia da UFPR, por terem contribuído para a minha formação e, em especial, aos que fizeram eu gostar mais de filosofia. Aos professores Alexandre Noronha Machado e Walter Romero Menon pelas contribuições na minha banca de qualificação. À professora Vivianne de Castilho Moreira, por gentilmente aceitar presidir a banca de defesa de Dissertação. E finalmente, aos professores Ricardo Nascimento Fabbrini e Tiago Fonseca Falkenbach, pela honra de tê-los em minha banca de defesa de Dissertação.

À CAPES, cujo financiamento foi determinante para que eu desenvolvesse e concluísse esta pesquisa. À UFPR, pela minha formação e por ser uma Universidade pública, gratuita e de qualidade, o que sempre defendi e pelo qual sempre lutei.

“Proteja-me do que eu quero”  
Jenny Holzer, da série *Truísmos*

## RESUMO

O tema desta dissertação é o problema da definição de arte. O que conduz esta pesquisa é saber se a questão “O que é arte?” pode ser respondida com uma definição estética de arte. Para tal, a definição de arte de Monroe Beardsley é a definição centralmente analisada. Uma definição estética é aquela que inclui uma condição estética entre as condições que algo deve satisfazer para ser arte. Ao contrário de definições até então propostas, que abandonam o estético como condição para se definir arte, Beardsley propõe que uma obra de arte é algo feito com a intenção de ser capaz de satisfazer um interesse estético. O primeiro objetivo desta dissertação é defender que a definição estética de arte de Beardsley não precisa negar os *ready-mades* de Duchamp ou obras de conceituais como casos de arte, e que, além disso, pode incluir uma boa parte deles. Muitas objeções às definições estéticas centram-se no argumento de que elas excluem estes casos de arte e que eles seriam, portanto, contraexemplos às definições estéticas. No entanto, pretende-se mostrar que a definição estética de arte de Beardsley pode responder a estas objeções. O segundo objetivo desta dissertação é defender que a definição estética de Beardsley é razoavelmente defensável porque consegue dar uma resposta para a questão “O que é a arte?” que não se restringe à arte produzida no século XX.

Palavras-chaves: Estética, teoria da arte, definição de arte

## ABSTRACT

The subject of this work is the problem of the definition of art. This research aims to assess whether the question “What is art?” can be answered with an aesthetic definition of art. In order to achieve such purpose, Monroe Beardsley’s definition of art will be centrally analyzed. An aesthetic definition is one that includes an aesthetic condition among the conditions that must be satisfied for something to be defined as art. Contrary to previously proposed definitions, which dismiss the aesthetic as a condition for defining art, Beardsley proposes that a work of art is something done with the intention of being able to satisfy an aesthetic interest. The first goal of this work is to argue that Beardsley’s aesthetic definition of art need not deny Duchamp’s ready-mades or conceptual works as art cases, and that, moreover, it may include many of them. Many objections to aesthetic definitions are centered on the argument that they exclude these cases of art and that they would therefore be counterexamples to aesthetic definitions. However, this work intends to show that Beardsley’s aesthetic definition of art may respond to these objections. The second goal of this work is to argue that the aesthetic definition is reasonably defensible because it can provide an answer to the question “What is art?” which is not restricted to the art produced in the twentieth century.

Keywords: Aesthetics, art theory, definition of art

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| FIGURA 1 – Marcel Duchamp, <i>Fonte</i> , 1917 (réplica).....                                       | 16 |
| FIGURA 2 – Andy Warhol, <i>Brillo Box</i> , 1964.....   | 28 |
| FIGURA 3 – Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919.....  | 55 |
| FIGURA 4 – On Kawara, <i>I Got Up</i> , 1977.....   | 62 |
| FIGURA 5 – On Kawara, <i>Date Painting</i> , 1978.....  | 64 |
| FIGURA 6 – Marcel Duchamp, <i>Fonte</i> , 1917 (original fotografada por Alfred Stieglitz)<br>..... | 75 |

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 12 |
| <b>1 DEFINIÇÃO DE ARTE</b> .....  | 17 |
| 1.1 DEFINIÇÃO .....   | 17 |
| 1.2 MORRIS WEITZ E A IMPOSSIBILIDADE DA DEFINIÇÃO DE ARTE.....                  | 21 |
| 1.2.1 Objeções à tese de Weitz.....   | 23 |
| 1.3 A DEFINIÇÃO DE ARTE DE ARTHUR DANTO .....                                   | 24 |
| 1.3.1 Obras de arte e objetos reais .....                                       | 25 |
| 1.3.2 O papel da teoria artística: tornar a arte possível.....                  | 28 |
| 1.3.3 Ser sobre algo e significados incorporados .....                          | 29 |
| 1.3.4 A objeção de Noël Carroll.....  | 32 |
| 1.3.5 Essência da arte e história.....  | 33 |
| 1.4 GEORGE DICKIE E A DEFINIÇÃO INSTITUCIONAL DA ARTE.....                      | 35 |
| 1.4.1 A Teoria Institucional da Arte .....                                      | 35 |
| 1.4.2 A objeção de Richard Wollheim.....  | 38 |
| 1.4.3 A reelaboração da teoria.....   | 40 |
| 1.5 A CRÍTICA DE BEARDSLEY À TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE .....                 | 41 |
| <b>2 A DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE DE MONROE BEARDSLEY</b> .....                 | 44 |
| 2.1 POR QUE UMA DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE? .....                               | 44 |
| 2.2 ATIVIDADES ARTÍSTICAS E OBRAS DE ARTE .....                                 | 45 |
| 2.3 A DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE .....  | 46 |
| 2.3.1 A intenção na produção de obras de arte.....                              | 47 |
| 2.3.2 O interesse estético na recepção de obras de arte .....                   | 48 |
| 2.4 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA DEFINIÇÃO DE ARTE.....                            | 49 |
| <b>3 OBJEÇÕES À DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE E RESPOSTAS ÀS OBJEÇÕES</b><br>..... | 53 |
| 3.1 A OBJEÇÃO DA ARTE NÃO-ESTÉTICA.....   | 54 |
| 3.1.1 Resposta à objeção .....  | 58 |
| 3.2 A OBJEÇÃO DA CIRCULARIDADE .....  | 64 |
| 3.2.1 Resposta à objeção .....  | 67 |
| 3.3 A OBJEÇÃO DA AUSÊNCIA DE INTENÇÕES ESTÉTICAS .....                          | 69 |
| 3.3.1 Resposta à objeção .....  | 71 |

|  |           |
|--|-----------|
| 3.4 A OBJEÇÃO DAS VÁRIAS FUNÇÕES DA ARTE NAS SOCIEDADES SEM O<br>NOSSO CONCEITO DE ARTE..... | 76        |
| 3.4.1 Resposta à objeção .....   | 78        |
| 3.5 OUTRAS OBJEÇÕES ANTECIPADAS POR BEARDSLEY E RESPOSTAS .....                              | 80        |
| <b>4 CONCLUSÃO</b> .....   | <b>82</b> |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | <b>86</b> |

## INTRODUÇÃO

O tema desta dissertação é o problema da definição de arte. O que se quer saber é se a questão “O que é arte?” pode ser respondida com uma definição estética de arte. Ou se é possível que uma definição estética de arte seja razoavelmente defensável. E ainda, como uma definição estética pode responder aos casos de arte contemporânea.<sup>1</sup>

Para responder a estas questões a definição estética de arte de Monroe Beardsley é a definição centralmente analisada, embora existam outras definições estéticas de arte. Uma definição estética é aquela que inclui uma condição estética entre as condições que algo deve satisfazer para ser arte. Esta condição estética pode ser tanto a existência de propriedades estéticas em uma obra de arte, quanto a experiência estética que ela possa proporcionar. Uma definição de arte que envolva a noção de experiência estética pode ser de um tipo que afirma que algo é uma obra de arte se e somente se algo proporciona uma experiência estética. Ou pode ser de outro tipo, que afirma que algo é uma obra de arte se e somente se é algo intencionado a proporcionar uma experiência estética (HOLT, 2010, p. 77). A definição de Beardsley é uma definição estética do segundo tipo, que define arte como algo que envolve uma intenção de proporcionar uma experiência estética.

A definição estética de arte de Beardsley pode dar conta dos *ready-mades*<sup>2</sup> e casos da *Arte Conceitual*<sup>3</sup> como casos de arte? O primeiro objetivo desta dissertação é defender que a definição estética de arte de Beardsley não precisa negar estes casos e que, além disso, pode incluir uma boa parte deles. Muitas objeções às definições estéticas centram-se no argumento de que elas excluem estes casos de arte e que eles seriam, portanto, contraexemplos às definições estéticas. No entanto, pretendo mostrar que a definição estética de arte de Beardsley

<sup>1</sup> Segundo Ricardo Fabbrini (2002), há teóricos que trabalham com a expressão “arte contemporânea” para se referir a arte que surgiu após as vanguardas das décadas de 1960 e 1970. A expressão será utilizada aqui de maneira mais ampla, de modo a incluir as obras dessas décadas, dado que muitos dos filósofos aqui analisados a utilizam para se referir a arte contemporânea a eles.

<sup>2</sup> “Ready-made” foi um termo utilizado por Marcel Duchamp para chamar suas obras compostas por objetos manufaturados que escolhia, segundo ele, sem critérios estéticos. A *Fonte*, um urinol invertido, com a inscrição “R. Mutt”, enviado ao Salão dos Independentes de Nova Iorque em 1917, é um dos seus *ready-mades* mais conhecidos. Cf. READY-MADE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em: 19 de nov. 2017. Verbete da Enciclopédia.

<sup>3</sup> O artista Sol LeWitt foi o primeiro a usar a expressão “arte conceitual” em “Parágrafos sobre a arte conceitual”, publicado na revista *Artforum* em 1967. O artista defendeu que “[n]a Arte Conceitual, a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra”. Cf. WOOD, 2002, p.37. Anteriormente, o termo “arte conceito” foi utilizado em 1961 pela primeira vez por Henry Flynt, músico e escritor, para se referir às atividades do grupo *Fluxus* em Nova York. Alguns anos depois, em uma publicação de 1963, Flynt definirá “arte conceito” como uma arte em que os materiais utilizados são acima de tudo, “conceitos”. Assim, como os conceitos se vinculam a linguagem a “arte conceito” seria uma arte cujo material é a própria linguagem. Cf. WOOD, 2002, p. 8. A Arte Conceitual como um movimento artístico foi defendida por Lucy Lippard (1973).

pode responder a estas objeções. O segundo objetivo desta dissertação é defender que a definição é razoavelmente defensável porque consegue dar uma boa resposta para a questão “O que é a arte?” e que não se restringe à arte produzida no século XX.

Para iniciar este percurso, o primeiro capítulo desta dissertação é dedicado ao tema da definição de arte, mais especificamente às posições que antecedem a definição estética de arte de Beardsley. A primeira seção é uma breve apresentação da terminologia e algumas possíveis classificações de definição. A segunda seção trata da posição de que a arte não pode ser definida, que chamarei de posição “não-definicional” da arte. Nesta seção apresento a proposta de Morris Weitz que, entre outros filósofos, defendeu uma posição não-definicional da arte. Esta posição exerceu grande influência por um período após sua apresentação, até que novas propostas de definições surgissem. Até hoje esta posição está presente na filosofia e fora dela. Muitos acreditam que uma definição de arte não é importante e que vivemos bem sem uma definição ou ainda, que podemos apenas identificar a arte, mas não a definir. Apesar de outros filósofos atualmente defenderem esta posição, analisaremos somente a posição de Weitz.

As seções seguintes do primeiro capítulo são destinadas à apresentação de duas definições que surgiram como resposta à posição não-definicional de Weitz, a saber, a de Arthur Danto e a de George Dickie. As propostas de Danto e Dickie ajustam-se bem à arte da segunda metade do século XX. Danto é impressionado pela *Pop Art* quando elabora o problema dos indiscerníveis, em que temos dois objetos com as mesmas propriedades perceptuais, mas apenas um deles é uma obra de arte e o outro é um objeto comum. Apresento três momentos de sua teoria: o primeiro, em que ele propõe que são as teorias que tornam a arte possível; o segundo, em que ele defende que uma obra de arte é algo que possui significados incorporados; e o terceiro, em que ele defende que a arte possui uma essência que se revela por meio da história. Dickie, assim como Danto, parte do contexto das obras de arte para propor sua definição institucional da arte. Apresento as duas versões mais conhecidas da teoria institucional de Dickie. Na primeira versão ele defende que uma obra de arte é um artefato ao qual foi conferido um estatuto de candidato à apreciação por representantes do mundo da arte. Na reelaboração da teoria, Dickie retira da definição de arte a condição de conferência de estatuto e a condição de candidatura à apreciação presentes na primeira versão da teoria. Dickie apresenta sua versão reelaborada da teoria institucional em cinco definições de noções articuladas entre si, em que define obra de arte como um artefato de um tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte. As propostas de Danto e Dickie respondem bem aos casos de arte contemporânea e as práticas que as envolvem, como exposições, curadorias, galerias, críticos,

entre outras. Elas são fortemente influenciadas pela *avant-garde*<sup>4</sup> e dão excessivo valor a estes casos. Isso pode ter desempenhado um papel para que elas negassem que algo deva satisfazer condições estéticas para ser definido como arte. Por fim, a última seção do primeiro capítulo é dedicada à crítica de Beardsley à teoria institucional da arte.

O segundo capítulo desta dissertação é dedicado à apresentação da definição estética de arte de Beardsley. Beardsley dedicou-se a variados temas da estética por cerca de trinta anos. Apesar de ter discutido várias definições de arte que surgiram após meados no século XX, a sua proposta de definição estética de arte surge apenas em seus últimos textos. Beardsley (1983, p. 58) propõe que “[u]ma obra de arte é algo produzido com a intenção de conferir-lhe a capacidade de satisfazer o interesse estético”.<sup>5</sup> Ele busca construir uma definição capaz de distinguir arte de não-arte. Para Beardsley, ao analisarmos qualquer sociedade, com raras exceções, podemos observar que existem alguns objetos que se destacam. As atividades de produção e recepção desses objetos envolvem algum grau de interesse estético. Em vista disso, Beardsley constrói sua definição de arte em duas componentes. Na produção de obras está presente uma intenção do artista em produzir algo que possua a capacidade de satisfazer um interesse estético. E na recepção de obras de arte geralmente há a busca por obter uma experiência estética. A última seção do segundo capítulo é dedicada à noção de experiência estética. De acordo com a proposta de Beardsley (1983, p. 58), uma experiência tem um caráter estético marcado quando tem algumas ou todas as seguintes características: (1) um sentido de liberdade de preocupações sobre questões externas à coisa recebida, (2) um afeto intenso que é, contudo, desligado de fins práticos, (4) o sentido revigorante de exercitar capacidades de descoberta, e (5) a integração do eu (*self*) e suas experiências. Se existe um caráter distinto e marcado da experiência e que podemos chamar de “experiência estética”, podemos identificar um interesse estético entre os interesses humanos. E se esse interesse faz parte da vida das pessoas e é parte importante da vida delas, então vale a pena que uma teoria estética a reconheça e a estude, de acordo com Beardsley (1982b, p. 303). Ele sugere que, ao usarmos o termo “obra

---

<sup>4</sup> O Termo “avant-garde” que em francês significa, literalmente, o que está à frente da guarda de um exército de guerra, foi utilizado a partir do início do século XX para se referir ao que sinaliza uma tendência, o que antecipa o novo nas ciências sociais e nas artes. É utilizado nas expressões “vanguardas artísticas” e “vanguardas históricas” para se referir a produção artística europeia do início do século XX, como os movimentos *Expressionismo*, *Surrealismo*, *Dadaísmo*, entre outros. A expressões “segunda vanguarda” e “neovanguarda” muitas vezes são usadas para se referir a arte produzida na segunda metade do século XX, de caráter mais experimental, conceitual, ou de conteúdo crítico e político. Aqui, optou-se por usar o termo no original, sem tradução, como é utilizado pelos autores estudados nesta dissertação. O termo “avant-garde” será utilizado nesta dissertação para se referir tanto aos *ready-mades* de Duchamp, quanto às propostas conceituais que surgem a partir da década de 1950.

<sup>5</sup> Esta e demais citações foram livremente traduzidas por mim para fins desta dissertação.

de arte” para nos referirmos aos objetos que em qualquer época ou sociedade são feitos para satisfazer este interesse estético, faremos uma distinção de significado teórico considerável.

O terceiro capítulo desta dissertação é dedicado às principais objeções à definição estética de arte e às respostas a estas objeções. O que a maioria das objeções contra as definições estéticas têm em comum é que elas tomam como central os casos de arte do século XX, especialmente os *ready-mades* de Duchamp e algumas propostas da *Arte Conceitual*. Quando Beardsley apresenta sua definição estética de arte, prevalece no cenário artístico e teórico a tentativa de se desvincular a arte da estética. As expressões “antiarte”, “arte antiestética”, “arte não-estética”, por vezes aparecem se referindo a questões muito próximas. Analiso neste capítulo quatro objeções à definição estética de arte. A primeira delas é a objeção da arte não-estética, em que analiso a proposta de Timothy Binkley (1976, 1977). Binkley propõe centralmente que não há nenhuma condição estética necessária que algo deva satisfazer para ser arte. Sua concepção de estética considera apenas as características perceptuais de uma obra. Ele sugere que possa haver, até mesmo, obras puramente conceituais, não perceptuais. Em seguida, na segunda seção analiso a objeção da circularidade das definições estéticas. Embora considere que esta objeção não afeta a definição estética de Beardsley, ela foi mantida porque ela é elaborada tanto por Stephen Davies (1991) quanto por Noël Carroll (1999) visando atingir a proposta de Beardsley. A terceira seção é dedicada à objeção da ausência de intenções estéticas. A objeção é apresentada por Carroll e é centrada especialmente nas obras da *avant-garde*, que segundo a objeção não foram feitas com intenções estéticas. A quarta seção é dedicada ao problema das múltiplas funções que a arte tem cumprido ao longo da história e de que podemos estar impondo nosso conceito de arte a sociedades que não o possuem quando atribuímos aos objetos produzidos por elas o termo “arte”. Também avaliamos a possível posição da não existência da arte sem um conceito de arte. Finalmente, na quinta seção apresento algumas outras objeções antecipadas e respondidas por Beardsley (1983). Ele comenta os seguintes assuntos: que é uma consequência de sua definição que crianças e falsificadores podem fazer arte; que somente a intenção do artista de fazer uma obra de arte não cria uma obra de arte; que não existem obras não intencionais; que a definição pode incluir objetos de mau gosto ou avaliados como má arte.

Concluo defendendo que Beardsley consegue responder de forma satisfatórias a estas objeções.

FIGURA 1 – Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917 (réplica)



Fonte: Commons Wikimedia<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontaine\\_Duchamp.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fontaine_Duchamp.jpg)>

## 1 DEFINIÇÃO DE ARTE

O debate sobre a definição de arte se intensifica após meados do século XX. A discussão é fomentada, por um lado, porque a possibilidade da definição de arte, em termos de condições necessárias e suficientes para que algo seja arte, é negada por filósofos influenciados pelas ideias de Ludwig Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas* (1953).<sup>7</sup> Cabe aqui frisar, que não pretendo analisar se estas propostas estão de acordo com o defendido por Wittgenstein e nem analisar os textos deste filósofo. Para esta dissertação, apenas me interessa a posição de Morris Weitz (1956), que chamo de não-definicional.

Por outro lado, uma produção contemporânea da arte que não mais corresponde às teorias da arte até então elaboradas instiga filósofos a novas elaborações.<sup>8</sup> Nos referimos aqui à produção artística que se inicia em meados do século XX, algumas com influência de Marcel Duchamp e que mais tarde se tornaram conhecidas como *Fluxus*, *Novo Realismo*, *Minimalismo*, *Arte Pop*, *Arte conceitual*, *performances*, *happenings*, entre outras.

As principais teorias da arte formuladas na segunda metade do século XX tentam responder à posição não-definicional da arte ao mesmo tempo em que elas propõem a inclusão dos novos casos da arte.

Neste capítulo, inicialmente apresento uma breve discussão sobre a terminologia de definição, tipos e classificação.<sup>9</sup> Em seguida, apresento a tese da impossibilidade da definição de arte, proposta por Weitz. Nas seções seguintes, apresento duas das mais conhecidas propostas de definições de arte em resposta à posição não-definicional de Weitz, a definição de Arthur Danto e a de George Dickie.

### 1.1 DEFINIÇÃO

O termo “definição” é usado na literatura filosófica, em sentido genérico, para se referir às explicações conceituais, como a decomposição de um conceito complexo em suas partes constituintes, a explicação das condições de aplicabilidade do conceito, a transformação de um

---

<sup>7</sup> Uma das mais conhecidas posições é a de Morris Weitz em “The Role of Theory in Aesthetics” (1956). Weitz apresenta uma proposta sobre a impossibilidade da definição de arte, em termos de condições necessárias e suficientes, elaborada a partir de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* (1953). Por este motivo, as posições de Weitz e de outros filósofos são chamadas de “neowittgensteinianas”. Aqui, optei por chamar a posição de Weitz de “posição não-definicional da arte”.

<sup>8</sup> Teorias como a da imitação, a formalista ou a da expressão da emoção.

<sup>9</sup> Cabe aqui duas observações: a primeira, que muitas destas classificações não são consensuais entre os filósofos; a segunda, que algumas classificações não são excludentes entre si.

conceito vago num conceito mais exato, entre outras. Em sentido específico, seu uso se encontra na lógica. (GREIMANN, 2015, p. 1).

O significado do termo “definição” vem de *definitio*, que em latim significa delimitação. Em uma definição, chamamos de *definiendum* ao que está sendo definido e de *definiens* ao que está sendo usado para definir o *definiendum*. Em muitos casos o *definiendum* é um conceito, concebido como o sentido de um predicado. Em outros casos, o *definiendum* e o *definiens* não são conceitos, mas expressões linguísticas que são partes de uma fórmula (GREIMANN, 2015, p. 2).

O método padrão utilizado para explicitar o *definiendum* consiste na explicação das condições necessárias e suficientes de aplicabilidade do conceito. Uma condição necessária para algo cair sob o conceito F é aquela que deve ser satisfeita para algo pertencer a extensão daquele conceito. Mas não basta satisfazê-la para que F se distinga de outras coisas que não são F. Por exemplo, ser grego é uma condição necessária para ser ateniense, mas não é uma condição suficiente, pois não basta ser grego para ser ateniense. Uma condição suficiente para algo cair sob o conceito G garante que tudo que satisfaz esta condição pertence à extensão de G, mas não garante que tudo que é G satisfaça esta condição. Por exemplo, ser ateniense é uma condição suficiente para ser grego, mas não é necessária, já que se pode ser grego sem ser ateniense. Uma condição necessária e suficiente é aquela que garante que tudo que é F é G e vice-versa. (BRANQUINHO, 2006, pp. 163-164).

Uma definição, *grosso modo*, especifica a natureza de algo. Quando queremos saber o que algo é, de modo geral, estamos perguntando sobre sua natureza, sobre aquilo que o faz ser o que é e o distingue de outras coisas. A questão “O que é arte?”, de um ponto de vista metafísico, requer uma resposta sobre a natureza ou essência da arte. A mesma questão também pode ser respondida de um ponto de vista semântico, quando o que se quer saber é o significado do termo “arte”.

Podemos assim distinguir entre definições nominais e reais.<sup>10</sup> Uma definição nominal é aquela cujo *definiendum* é um termo (nome). Ela especifica o significado do termo. As definições de dicionários, que são chamadas de definições lexicais, são definições deste tipo, elas explicam o significado de um termo. Por outro lado, uma definição real é aquela em que o *definiendum* é a coisa designada pelo termo. Por exemplo, a definição de ouro como “elemento de número atômico 79” é uma definição real, visto que, apresenta uma propriedade que todas as coisas que são denotadas pelo termo possuem.

---

<sup>10</sup> Uma antiga distinção feita por Aristóteles, retomada pelos filósofos medievais e depois por John Locke.

Outra distinção que pode ser traçada de acordo com o *definiendum* é aquela entre definições extensionais e intensionais. A extensão de um termo é a classe de objetos que compartilham as características comuns aplicadas corretamente pelo termo. A intensão de um termo é o conjunto de características definidoras compartilhadas por todas as classes de objetos aos quais podemos aplicar o termo. Definições extensionais são aquelas cujo *definiendum* é a extensão do termo. As definições intensionais são aquelas cujo *definiendum* é a intensão (sentido) de um termo. (GREIMANN, 2015, p. 3).

As definições explícitas são aquelas classificadas quanto à forma da definição. Ela apresenta uma equivalência entre *definiendum* e *definiens* ou mostra como podemos substituir um pelo outro. A definição tem a forma “a=b” quando o *definiendum* é um termo singular “a” (sua extensão ou sua intensão). Se o *definiendum* é um predicado “x é F”, a definição tem a forma de uma bicondicional, “x é F se e somente se x é G” (GREIMANN, 2015, p. 5). Neste tipo de definição, define-se algo por meio de condições necessárias e suficientes (BRANQUINHO, 2006, p. 231). As definições explícitas podem ser definições analíticas quando têm por objetivo tornar explícito o sentido de um *definiendum*. Podem ser definições essencialistas quando o que se quer definir é a essência de algo. Ou ainda, podem ser definições extensionais, quando se procura algo em comum em todas as ocorrências de um termo ou conceito. (BRANQUINHO, 2006, p. 231). Normalmente, para definir conceitos fundamentais da filosofia, este tipo de definição é a mais desejada por ser mais informativa e por buscar aquilo que é mais importante ou fundamental em algo.

Também podemos definir algo sem recorrer a condições necessárias e suficientes. Chamamos a esse tipo de definição de definições implícitas. Por exemplo, quando apontamos para algo e dizemos “isto é um cachorro” estamos definindo algo ostensivamente. Usamos um gesto demonstrativo, o de apontar para algo, e assim explicamos o *definiendum* por meio de exemplos paradigmáticos. Podemos definir um termo ou a natureza de algo ostensivamente. Normalmente, ela está presente no início de uma investigação sobre a definição de algo, pois apresenta um espécime, um exemplar.

Definições, classicamente, buscam apresentar aquelas características que fazem algo ser aquilo que é e se distinguir de outras coisas. Para Aristóteles, a definição dá a essência de uma coisa (GUPTA, 2015). Em concepções aristotélicas, para que haja o fenômeno da mudança em uma entidade, algumas propriedades deixam de ser instanciadas, estas são suas propriedades acidentais ou contingentes. Mas, para que a entidade, apesar da mudança, continue a existir, é preciso que ela preserve sua natureza ou essência. Uma propriedade essencial é uma propriedade que a entidade não poderia deixar de ter e ainda existir. A essência torna uma

entidade a coisa que ela é, constitui assim, a identidade dessa entidade (MOTLOCH, 2014, p. 1).

Quando falamos de uma essência da arte, nos referimos às condições que necessariamente algo precisa satisfazer para ser arte. As definições essencialistas da arte são aquelas que expressam as propriedades essenciais das obras de arte, propriedades que algo deve ter para ser uma obra de arte. Elas não se preocupam somente com as obras como a classe de coisas delimitada pelo conceito de arte. Abordagens mais recentes da discussão sobre a essência nos permitem localizar que definições essencialistas da arte tratam das possibilidades da existência da arte, uma vez que elas buscam mostrar as propriedades essenciais que necessariamente uma obra de arte precisa ter para ser o que ela é em todas as situações possíveis de sua existência.

Sem propriedades essenciais, nada seria arte, pois não haveria especificamente algo que fosse arte. Todas as propriedades seriam contingentes, não havendo nenhuma propriedade em comum entre as obras de arte. Uma tentativa de defender a posição de que não existem propriedades essenciais para algo ser arte é a de Morris Weitz (1956). Ele alega que não existe uma essência da arte e, assim, que a arte não pode ser definida. Parece que “arte” neste caso é aplicada sem uma razão. Ela não é aplicada porque todas as obras de arte possuem uma propriedade em comum. Mas porque alguém tenha visto uma semelhança cá, outra semelhança lá e criou-se uma palavra-cobertor “arte” para todas essas coisas semelhantes. No fundo, podemos considerar que a proposta de que há uma palavra-cobertor e nenhuma propriedade essencial é uma proposta de definição nominal.

Muitas definições de arte foram elaboradas em resposta à tese antiessencialista de Weitz. As definições de Arthur Danto e George Dickie em um primeiro momento pretendem mostrar que é possível definir arte abrangendo os casos como a *Fonte* de Duchamp. Danto e Dickie parecem estar mais preocupados em como explicar como a palavra “arte” se aplica a estes casos. Danto não apresenta de forma clara uma definição de arte em “O Mundo da Arte” (1964). É somente em *Transfiguração do Lugar Comum* (1981) que ele apresentará duas condições necessárias que algo deva satisfazer para ser arte. Dickie (1974), afirma que a arte possui uma essência institucional, mas não apresenta como uma condição necessária de sua definição a propriedade de ser institucional. Ambos defendem a existência de uma essência da arte, seja uma essência histórica da arte, como para Danto (1996), ou uma essência institucional da arte, como para Dickie (1984). Podemos considerar que Danto e Dickie defendem definições essencialistas contra a posição antiessencialista de Weitz. Veremos melhor as elaborações destes três filósofos nas próximas seções. Também consideramos que as definições de Danto,

Dickie, e Beardsley são definições reais, que buscam apresentar a natureza ou essência da arte, independentemente de que eles tenham ou não deixado isto claro. Deste modo, consideramos as definições reais como definições essencialistas.

Segundo Kathleen Stock (2010, p. 231), contemporaneamente os filósofos concordam que definições de arte em termos de propriedades intrínsecas tendem a fracassar, assim como as definições em termos de propriedades como a beleza, a imitação ou a expressão. Para ela, as definições funcionalistas, as históricas e as institucionais, são definições relacionais. De acordo com Stock, definições relacionais definem a arte a partir de suas relações com a função que ela exerce na vida das pessoas, com a história da arte, ou ainda, com as instituições da arte. Deste modo, as definições de Beardsley, Danto e Dickie, são exemplos de definições relacionais.

Por fim, a distinção entre definição funcional (*functional*) e definição procedimental (*procedural*) foi proposta por Stephen Davies (1991). Definições funcionalistas são as que definem a arte de acordo com a função ou funções que elas exercem nas atividades humanas, como por exemplo a função de proporcionar uma experiência estética gratificante. A definição de Beardsley, segundo Davies, é uma definição funcionalista. Definições procedimentalistas, por outro lado, definem a arte de acordo com certas regras e procedimentos pelos quais ela é criada. Este tipo de definição inclui as definições institucionais, como a definição de Dickie, cuja a condição de obra de arte é atribuída por meio de um procedimento.

## 1.2 MORRIS WEITZ E A IMPOSSIBILIDADE DA DEFINIÇÃO DE ARTE

Morris Weitz apresenta sua tese sobre a impossibilidade da definição de arte em “The Role of Theory in Aesthetics” (1956). Ele usa a noção de “conceito aberto” e o tratamento dado por Wittgenstein ao conceito de jogo para explicar o conceito de arte. Além disto, Weitz apresenta uma proposta de identificação da arte por “semelhança de família” como alternativa às definições.

Para Weitz (1956) o papel da teoria na estética desde Platão foi o da busca por uma definição que capture a essência da arte, uma definição que possa enunciar propriedades necessárias e suficientes do que é arte. No entanto, segundo Weitz, as várias teorias que propuseram uma solução para a questão “Qual a natureza da arte?” não nos aproximaram de uma resposta à questão.

As grandes teorias da arte falharam na tarefa de definir arte por se proporem a encontrar uma propriedade genuína definidora da arte, de acordo com a análise de Weitz. Dois exemplos destas teorias analisadas por Weitz (1956, pp. 28-29) são: a teoria formalista da arte e a teoria

da arte como expressão da emoção. A teoria formalista, defendida por Clive Bell e Roger Fry, defende que a propriedade definidora da arte é a “forma significante”. A arte para os formalistas é definida em termos de organização plástica, ou seja, um conjunto de características físicas da obra de arte que suscitam uma reação. Por outro lado, a teoria da expressão da emoção, defendida por Leon Tolstói e Curt Ducasse, define a arte como a expressão da emoção em um meio sensível, o público.<sup>11</sup> Cada uma destas teorias tenta afirmar uma propriedade definidora da arte e, assim, deixa de fora o que a outra considera ser a propriedade essencial. Para Weitz, isso mostra que nenhuma das teorias encontrou a propriedade definidora da arte e que nenhuma delas foi e nem poderia ser testada empiricamente.

De acordo com Weitz (1956, p. 30), a teoria estética “é uma tentativa logicamente vã de se definir o que não pode ser definido, de determinar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não possui tais propriedades”. Assim, Weitz considera que as futuras teorias que se proponham a encontrar a essência da arte estão fadadas ao fracasso, porque tal essência não existe.

Weitz defende que a questão “O que é arte?” deve ser substituída pela questão “Que tipo de conceito é ‘arte’?”. A análise da aplicabilidade do conceito de arte, segundo Weitz, mostra que o conceito de arte é um conceito aberto. Weitz defende que, (1956, p. 30), “[u]m conceito é aberto se as suas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis”. As condições de corrigibilidade do conceito de arte fazem com que ele esteja sempre sujeito aos novos casos de arte. Diante de novos casos para análise, podemos escolher alargar o conceito ou subconceito (pintura, escultura, literatura ou desenho) para abrangê-los ou então, podemos criar um novo subconceito que abranja as novas características. Por exemplo, um móbile de Calder deve ser incluído dentro do subconceito de escultura ou em outro subconceito?

Para Weitz quando tentamos definir arte em termos de condições necessárias e suficientes fechamos o conceito e, além de cairmos no problema das grandes teorias da arte citadas anteriormente, excluimos as condições de criatividade e expansividade na arte. Podemos entender que, segundo a tese de Weitz, caso houvesse uma essência esta seria imutável, o que não condiz com o caráter criativo da arte. E, se encontrássemos uma característica comum às obras de arte, ela seria uma propriedade acidental e não essencial, o que talvez tornou possível sustentar algumas teorias por um certo período.

---

<sup>11</sup> O filósofo Robin George Collingwood (1889 – 1943) foi um dos grandes defensores da arte como expressão dos sentimentos em *The Principles of Art* (1938). Embora não seja citado no artigo é possível entender que as críticas de Weitz também se dirigem à teoria de Collingwood.

O argumento de Weitz é elaborado a partir de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* (1953). Wittgenstein afirma:

Tenho em mente os jogos de tabuleiro, os jogos de cartas, o jogo de bola, os jogos de combate, etc. O que é comum a todos estes? – Não diga: “*Tem que* haver algo que lhes seja comum, do contrário não se chamariam ‘jogos’” – mas *olhe* se há algo que seja comum a todos. – Porque, quando olhá-los, você não verá algo que seria comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, aliás, uma boa quantidade deles. (WITTGENSTEIN, 1953, p. 51)

Para Wittgenstein, podemos saber o que o conceito de jogo é sem termos uma definição dele, apenas observando uma teia de similaridades entre o que é designado pelo termo “jogo”. Se “olharmos” e “vermos” o que incluímos na extensão do termo “jogo”, não encontraremos uma única propriedade comum entre os variados tipos de jogos que possa ser uma propriedade definidora, apenas uma rede de semelhanças que torna possível reconhecer o que é um jogo. Assim como entre os membros de uma família não há uma única propriedade comum a todos eles que possa definir os membros da família, mas cada dois membros têm ao menos uma propriedade em comum.

De acordo com Weitz, podemos saber o que é arte sem termos uma definição real de arte tal qual acontece com o exemplo do conceito de jogo dado por Wittgenstein. Para Weitz,

O problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos neste aspecto: se olharmos e vermos ao que chamamos de “arte”, também não iremos encontrar nenhuma propriedade comum — apenas teias de similaridades. Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos “arte” em virtude de certas similaridades. (WEITZ, 1956, p. 31).

A semelhança entre os conceitos de jogo e arte, para Weitz, é a “textura aberta” destes conceitos. Segundo o filósofo, quando analisamos os casos paradigmáticos de arte conseguimos saber algumas condições sob as quais o conceito de arte é aplicado corretamente. E assim, podemos reconhecer a arte por semelhança de família entre novos casos de arte e casos paradigmáticos de arte.

### 1.2.1 Objeções à tese de Weitz

A tese de Weitz sobre a impossibilidade da definição de arte gerou muitas objeções.

A objeção apresentada por Dickie (1984) é a do problema da primeira arte. Diante de uma definição recursiva em termos de semelhanças temos “X é uma obra de arte se se assemelha

a obras de arte do passado”. Isso implica em uma regressão até chegarmos às primeiras peças de arte. Esta regressão até a primeira obra de arte nos impõe a questão de saber ao que recorrer, uma vez que não existem obras anteriores para se assemelhar. Se a primeira arte não se assemelha a uma outra arte anterior a ela, não seria arte segundo o critério da semelhança de família. Consequentemente, se a primeira não for arte, todas as demais que a sucederam também não serão. Seria preciso ter um critério diferenciado para explicar as primeiras obras de arte. Ao não apontar esse critério, Weitz deixa sua proposta suscetível a esta objeção.

Uma crítica feita por vários filósofos é a de que a proposta de Weitz é vaga na delimitação do que pode ser classificado como arte, uma vez que quase tudo pode se assemelhar a tudo. As semelhanças que existem entre obras de arte existem também entre elas e outros objetos que não são arte, sejam eles artefatos ou naturais. Assim, somente a semelhança de família não distingue arte de não-arte (DAVIES, 1991).

O próprio exemplo de família pode nos levar na direção contrária do que Weitz defende. Em uma família podemos ter características semelhantes entre um membro da família e outras pessoas que não fazem parte daquela família. Além disso, as características genéticas em comum entre os membros da mesma família nem sempre são características perceptíveis. Deste modo, segundo Mandelbaum (1965), Weitz não mostrou que não existem propriedades essenciais comuns entre as obras de arte. Mas a tese de Weitz deixa a questão aberta para a possibilidade de que existam propriedades comuns não manifestas das obras de arte. Assim, ainda poderiam haver propriedades relacionais, comuns às obras de arte. Algo que Weitz está tentando rejeitar.

O “olharmos e vermos” no argumento de Weitz parece considerar apenas as características perceptíveis de uma obra de arte. Segundo Danto, não explica, por exemplo, os casos em que obras de arte possuem as mesmas propriedades perceptuais que outros objetos que não são arte. Objetos indiscerníveis visualmente de suas contrapartes, conforme afirma Danto com o exemplo da obra *Brillo Box* (1965) de Andy Warhol. No caso da *Fonte* de Duchamp, seria necessário primeiramente considerá-la uma obra de arte. E se a consideramos uma obra de arte, parece difícil encontrar obra de arte anterior ao qual ela possa se assemelhar.

Ao contrário de resolver a questão sobre o problema da definição de arte, a tese de Weitz suscitou um intenso debate e novas tentativas de definições. Veremos a seguir como Danto define arte de modo a incluir estes dois casos de arte, a *Fonte* e *Brillo Box*.

### 1.3 A DEFINIÇÃO DE ARTE DE ARTHUR DANTO

Arthur Danto nos seus primeiros escritos, suscitados pelo advento da *Pop Art*, procura responder à questão: o que torna possível que alguns objetos possam ser considerados obras de arte e outros objetos com as mesmas características perceptuais não? Em um de seus primeiros artigos sobre arte intitulado “O mundo da arte” (1964), a questão do problema dos indiscerníveis é apresentada por Danto.<sup>12</sup> Além disso, Danto defende, como resposta ao problema dos indiscerníveis, que o que torna algo uma obra de arte é uma teoria da arte. O tema da definição de arte será melhor desenvolvido no livro *A transfiguração do lugar-comum* (1981), no qual Danto apresenta duas condições necessárias que algo deve satisfazer para se uma obra de arte, (1) ser sobre algo (*aboutness*) e (2) possuir significados incorporados.<sup>13</sup>

### 1.3.1 Obras de arte e objetos reais

Danto inicia “O mundo da arte” (1964) com uma reflexão sobre a teoria da imitação na arte. Danto não define a noção de imitação, ele a aceita e assim o farei. Nos seus dois exemplos, o de Sócrates e o de Hamlet, a arte é apresentada como uma imagem no espelho. Segundo Danto (1964, p.79), para Sócrates os espelhos refletem o que já podemos ver. Assim, a arte - como imitação da realidade - nos mostraria tudo que podemos ver no mundo, como o reflexo no espelho. Já em sua interpretação de Hamlet, de modo distinto de Sócrates, há uma vantagem cognitiva, o reflexo no espelho pode nos mostrar além do que podemos ver no mundo. O reflexo torna possível ver aquilo que não podemos ver sem ele, a nossa própria aparência e forma, ou seja, a nós mesmos. Para Danto, a argumentação de Sócrates não é correta por um motivo distinto da vantagem cognitiva na interpretação de Hamlet. Se uma imagem no espelho de *O* é realmente uma imitação de *O* e consideramos que a arte é imitação, poderíamos concluir que as imagens no espelho são arte. Todavia, segue Danto, sabemos que uma imagem no espelho não é arte e o exemplo de Sócrates serve mais para refutar do que para ilustrar a teoria da arte como imitação.

Nos tempos de Sócrates, conforme a análise de Danto, os artistas estavam empenhados com a imitação nas artes, o que tornava difícil ver a insuficiência da teoria da imitação. A imitação não pode ser considerada como condição suficiente para que algo seja arte porque nem tudo que imita a realidade é arte. A imitação foi por um longo tempo considerada como essência

---

<sup>12</sup> Danto considera inadequada a proposta de que para separar objetos que são arte dos que não são devemos usar corretamente a palavra “arte”, aplicando a expressão “obra de arte” por meio da análise do uso efetivo do termo “arte”, porque ela apenas expõe aquilo que já sabemos.

<sup>13</sup> Danto, no prefácio escrito em 2005 à edição brasileira do livro, diz que avança para o tema da definição de arte que não havia desenvolvido em “O mundo da arte” (1964).

da arte até que o advento da fotografia mostrasse que ela não é condição suficiente para que algo seja arte. Já a pintura de Wassily Kandinsky e de outros artistas abstratos a negaram enquanto condição necessária (DANTO, 1964, p. 319).

A Teoria da Imitação na Arte (TI), para Danto, explicou grande parte dos fenômenos ligados à arte por um longo período, dando unidade a uma variedade de obras e a valorando segundo o critério da imitação. De acordo com Danto, o surgimento do *Pós-impressionismo* nas artes significou o tipo de episódio que ocorre com as teorias científicas, quando uma teoria bem aceita perde sua coerência pelo surgimento de novos fatos.<sup>14</sup> A pintura pós-impressionista questionou a coerência da TI, e para ser aceita como arte foi preciso uma revisão teórica de grandes proporções.

A produção pós-impressionista, se julgada pela TI, não poderia ser aceita como arte a não ser como arte inepta. Danto chama de Teoria da Realidade na Arte (TR) a uma teoria que fornece um modo diferente de olhar a pintura, não como imitação de formas reais, mas como criação de novas formas. Esta teoria explicaria os pós-impressionistas como genuinamente criativos.

De acordo com Danto, uma obra de arte não concebida para iludir ou como imitação, ocupa um lugar entre objetos reais e fac-símiles de objetos reais.<sup>15</sup> É uma nova contribuição ao mundo. O exemplo dado por Danto é a pintura *Comedores de Batatas* (1885), de Vincent Van Gogh. Para o filósofo os *Comedores de Batatas* são um não-fac-símile de comedores de batatas da vida real, e o quadro como não-imitação pode ser chamado de objeto real tanto quanto os objetos que compõem o quadro. Danto afirma:

Por meio desta teoria (TR), as obras de arte reentraram na densidade das coisas, da qual a teoria socrática (TI) procurou lançá-las para fora: se não *mais* reais do que os carpinteiros o fizeram, elas eram pelo menos, não *menos* reais. O Pós-impressionismo celebrou uma vitória na ontologia. (DANTO, 1964, p. 322).

A “vitória na ontologia”, citada por Danto, faz menção ao grau ontológico dado às artes por Platão. Nos diálogos do livro X da República, Platão, ao se referir às artes, considera a sua teoria filosófica das Formas. Para Platão, existem as Formas, entidades abstratas não espaciais e atemporais. E há no mundo os objetos que imitam as Formas, por exemplo a cama feita pelo

<sup>14</sup> O termo Pós-impressionismo é cunhado pelo crítico britânico Roger Fry (1866-1934) em uma exposição de Manet e os pós-impressionistas, realizada nas *Grafton Galleries*, em Londres, 1910, que incluía pinturas de Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) e Paul Gauguin (1848-1903). Cf. PÓS-IMPRESSIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo891/pos-impressionismo>>. Acesso em: 2 de fev. 2018. Verbete da Enciclopédia.

<sup>15</sup> Do latim *Fac simile* que significa faz igual.

carpinteiro. Em um segundo nível de imitação existem as representações feitas pelos artistas. Como imagens-no-espelho, a pintura de uma cama seria uma aparência da imitação da Forma. O pintor imita a cama do carpinteiro não como ela é, mas como ela aparece. De modo que ele tem sempre apenas um ponto de vista da cama. Assim, sua pintura leva em conta apenas a semelhança superficial da imitação de Forma de cama. Para Danto, desde Platão a produção da arte foi aceita como algo inferior ontologicamente e distinto do real.

A inferioridade ontológica das artes em relação ao real, aceita desde Platão, será questionada pela produção da arte de meados da década de 50. Obras de artistas como Roy Lichtenstein, Barnett Newman, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg podem ser entendidas em termos de TR, segundo Danto. Elas são não-fac-símiles de coisas reais e evidenciam os problemas da relação entre obras de arte e objetos reais, que não são arte.

Podemos interpretar a obra *Bed* (1955) do artista norte-americano Robert Rauschenberg composta por uma cama com respingos de tinta, exposta verticalmente em uma parede, como questionamento acerca do grau ontológico que Platão dá às artes. Claes Oldenburg em sua obra *Bedroom Ensemble* (1963) apresenta uma cama construída como se a perspectiva estivesse no objeto, de modo que ela fique deformada em relação ao retângulo de uma cama normal. Apesar da tinta e da alteração da forma, ambas as camas cumpririam a função de cama caso algum observador não informado sobre a condição de arte destes objetos resolvesse dormir nelas. Tal qual os pássaros tentam comer as uvas na pintura de Zêuxis porque a confundem com a realidade, no exemplo das camas também há uma confusão com a realidade.<sup>16</sup> Mas a questão que surge para Danto é a de que, se as camas são objetos reais, de acordo com a teoria da realidade, a confusão seria entre objetos reais e objetos reais. Então, poderíamos questionar: seria possível confundir a realidade com a realidade?

Danto conclui que a TR não resolve o problema da delimitação entre arte e não-arte. Se obras de arte são indiscerníveis de outros objetos reais, como podemos classificá-las como arte? Danto chama aos objetos comuns de “objetos reais” porque para ele obras de arte não são objetos reais, são de alguma forma representações. É a partir da obra *Brillo Box* de Andy Warhol que Danto formulará a primeira resposta ao problema dos indiscerníveis, que pode ser formulado da seguinte maneira: quando dois objetos possuem as mesmas propriedades perceptuais, mas apenas um deles é uma obra de arte e o outro não, o que faz com que um seja arte e o outro não?

---

<sup>16</sup> Plínio. *História Naturalis*. Livro XXXV. Cf. Lichtenstein, 2004, pp. 73-86.

FIGURA 2 – Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964

### 1.3.2 O papel da teoria artística: tornar a arte possível

A obra *Brillo Box* de Andy Warhol, para Danto, coloca em questão o problema da indiscernibilidade entre um objeto de arte e outro objeto comum, sua contraparte que não é arte. Após ver a exposição de Warhol na *Satable Gallery* em 1964, Danto tenta responder à questão: o que faz com que fac-símiles de caixas de Brillo empilhadas em uma galeria sejam arte e as caixas de Brillo empilhadas no depósito de um supermercado não?<sup>17</sup> Warhol faz seus fac-símiles de madeira compensada e as caixas originais são de papelão, mas isto não altera o fato destes dois objetos, caixas de Brillo e *Brillo Box* de Warhol, serem indiscerníveis perceptualmente. Então, o que faz com que um objeto seja arte e o outro não? Danto afirma que, “podemos esquecer as questões relativas ao valor intrínseco [da obra] e indagar por que o pessoal da Brillo não pode manufaturar arte e porque Andy Warhol não pode fazer nada senão obras de arte” (1964, p. 329). Danto apresenta a seguinte proposta para explicar o que diferencia obras de arte dos objetos comuns,

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição de objeto real que ela é (...). É

<sup>17</sup> “Brillo” é o nome fantasia de uma marca comercial de produtos de limpeza.

claro que, sem esta teoria, é improvável que alguém veja isto como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina. (DANTO, 1964, p. 331).

Uma certa teoria da arte é o que faz com que a obra adquira o direito de participar do mundo da arte. Para que alguém possa ver algo como parte do mundo da arte precisa dominar um certo conhecimento da teoria e da história da arte. Consequentemente, *Brillo Box* não poderia ter sido arte há cinquenta anos atrás porque não havia uma teoria que a fizesse ser vista como tal. (DANTO, 1964, p. 231).

Com a produção de arte contemporânea podemos não saber que nos encontramos em um terreno artístico, tal qual o observador desinformado que dormisse nas camas de Rauschenberg ou Oldenburg, se não dispomos de uma teoria que torne isto claro. Danto defende que, um “terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo que um uso de teorias, além de nos ajudar a discriminar a arte do resto, consiste em tornar a arte possível” (DANTO, 1964, p. 320).

### 1.3.3 Ser sobre algo e significados incorporados

No livro *A transfiguração do lugar comum* (1981), Danto não segue defendendo que as teorias da arte tornam a arte possível, como defendeu em “O Mundo da Arte” (1964). Ele ainda defende que uma obra de arte só pode ser uma obra de arte em uma determinada época histórica e não em outra. As diferenças entre objetos de arte e outros objetos apontam para aspectos contextuais. Neste ponto, podemos ver uma ligação entre as duas elaborações, mas na elaboração de 1981 Danto apresenta uma nova resposta ao problema que o instiga desde 1964.

De acordo com Danto (1981), quando uma obra de arte é indiscernível de outros objetos reais, há uma transfiguração que faz com que um objeto seja a obra de arte e o outro, sua contraparte, não. Esta transfiguração se dá por algo exterior ao objeto. O objeto que compõe a obra é indiscernível perceptualmente de outros objetos reais, como camas, ou pneus, ou embalagens de produtos de limpeza. No entanto, o que faz com que haja uma diferença ontológica entre obras de arte e objetos comuns, é que obras de arte não são somente o objeto. Obras de artes são objetos com significados que eles incorporam (*embodied meanings*), e que “presentificam seus significados” (DANTO, 2005, p.18). Esta é a transfiguração que faz com que um objeto seja arte mesmo possuindo as mesmas propriedades perceptuais de outro objeto que não é arte.

A proposta de Danto é tanto para objetos industrializados usados em obras como a cama utilizada em *Bed* de Rauschenberg ou os objetos dos *ready-mades* de Duchamp, quanto para fac-símiles de caixas de produtos industrializados feitas à mão, como as da obra *Brillo Box* de Andy Warhol. Os objetos que as compõem são perceptualmente indiscerníveis de suas contrapartes, os objetos comuns que não são arte (outras camas e as caixas de Brillo no depósito de um supermercado), porém seus significados são diferentes. Somente pelas características perceptuais, portanto, não poderíamos definir o que é arte e o que a difere das outras coisas.

Danto (1981) faz vários experimentos imaginários com obras de arte e objetos perceptualmente indiscerníveis delas, suas contrapartes. Nestes experimentos ele tenta mostrar por que, mesmo sendo perceptualmente indiscerníveis, alguns objetos são obras de arte e outros não. Um destes experimentos imaginários é o das três gravatas. Uma gravata pintada por Picasso, outra pintada por uma criança e uma terceira, pintada por um falsificador da obra de Picasso. As três gravatas, na situação fictícia encontram-se em uma situação de mal-entendido de identidades. A pintura da criança está exposta no *Palais des Beaux-Arts*. Picasso negando a autenticidade da pintura recusa-se a assiná-la, no entanto ele assina a falsificação. Por fim, a gravata que Picasso pintou encontra-se confiscada pelo Departamento de Fraudes. A questão ontológica deste experimento imaginário é diferenciar o que é arte do que não é. As três gravatas poderiam ser visivelmente diferentes, mas não ficaria claro com isto o que permite identificar qual delas é arte. Somente a gravata pintada por Picasso é arte, mas não por Picasso ser um artista. De acordo com Danto, “é preciso haver uma relação causal entre obra e seu criador, seja ele artista ou não” (DANTO, 1981, pp 82-87).

Uma quarta gravata é incluída no experimento imaginário, uma gravata pintada por Cézanne. Danto, então, argumenta que o contexto histórico de Cézanne não permitiria que a gravata pintada por ele fosse arte. Ele usa o termo “mundo da arte” para designar os contextos históricos que envolvem a obra. No caso de Cézanne, a gravata não seria uma obra de arte, mesmo que a pintasse com a intenção de que fosse, porque na época de Cézanne não havia ainda um conceito que tornasse possível esta intenção na arte. Assim como, a pá de neve de Duchamp em *Antecipação de um braço partido* (1915), um objeto industrial comum no início do século XX, não poderia ser arte no século XVIII quando o objeto não existia.<sup>18</sup>

Danto (1981, pp. 91-96) sustenta, como solução ao problema, que o que faz com que apenas uma das gravatas seja uma obra de arte é o “assunto” da gravata, isto é a propriedade de ser sobre algo (*aboutness*). Supondo que a gravata de Picasso tenha um assunto, parte dele é a

---

<sup>18</sup> *Antecipação de um braço partido* é o título de um *ready-made* de Duchamp que consiste em uma pá de tirar neve suspensa em uma parede.

referência à própria pintura, uma vez que as pinceladas são descritas anteriormente como feitas de forma homogênea de modo a eliminar o gestual. O assunto é a arte expressionista abstrata da década de 50, em que a pincelada tinha muita importância para a pintura, era parte de um elemento visível, chamando a atenção para o depósito de tinta sobre uma superfície. A pintura gestual<sup>19</sup> era predominante na arte quando Picasso, no exemplo imaginário, pinta uma gravata com a supressão da marca das pinceladas. Danto então afirma que “O ponto principal deste argumento é que uma pessoa não familiarizada com a metafísica da pincelada não se daria conta do significado da aplicação uniforme de tinta em *La Gravete*”.<sup>20</sup>

Se voltarmos ao caso de Cézanne, segundo Danto, a razão pelo qual a gravata pintada por este pintor não poderia ter o mesmo significado que ela tem para Picasso é que os acontecimentos na história da pintura, relevantes para que tal fato ocorresse, ainda estavam por acontecer. Pela mesma razão, a gravata pintada pela criança, por mais que tenha algo a dizer, não seria algo sobre a história da pintura de meados do século XX. Quanto à falsificação, o assunto da pintura falsificada não é sobre o mesmo assunto que a pintura original de Picasso. A falsificação é uma aspiração de ser a afirmação da pintura de Picasso, esse é o seu assunto e ele é diferente do assunto da pintura original.

A conclusão de Danto ao final do exemplo é a tese de que obras de arte possuem a propriedade de ser “sobre algo”, isto é, possuem um tema ou assunto. Elas fazem comentários cuja relevância é difícil de ser reconhecida para além da classe das obras de arte. Danto afirma:

Meus objetivos eram mais modestos: formular uma definição de arte por meio de um diálogo entre mim e J, (...). O motivo disso era estabelecer uma primeira condição necessária, qual seja, a de que toda obra de arte deve dizer respeito a algo – ter um significado. Ainda que não fosse suficiente, essa condição deveria bastar para justificar a afirmação de que toda arte é representacional, e que por isso mesmo passível de uma espécie de análise semântica, e de que o formalismo é inadequado como filosofia da arte. (DANTO, 1981, p. 18)

Danto concebe representação como algo que envolve um conteúdo semântico, e que por envolver um conteúdo semântico é passível de interpretação. A interpretação é fundamental para que algo possa ser visto como obra de arte. E, como no exemplo das gravatas, é preciso algum conhecimento sobre a história da arte tanto para criar uma obra de arte quanto para interpretá-la como arte. Ele, então, define o exercício da crítica de arte como identificar o

<sup>19</sup> O termo “Action Painting” foi utilizado pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, em 1952, para definir o estilo da pintura que o artista norte-americano Jackson Pollock (1912-1956) realiza a partir de 1947.

<sup>20</sup> Título da obra de Picasso no exemplo fictício.

significado de uma obra e mostrar como o objeto em que o significado está corporificado efetivamente o incorpora.

Danto distingue “obra de arte” de “objeto”. Obra de arte é o objeto com o seu significado incorporado. Assim, a obra *Bed* de Rauschenberg não é só uma cama com respingos de tinta, ela tem o objeto cama como um dos objetos que a compõe. Mas, a obra de arte é mais que este objeto, ela possui um significado incorporado ao objeto, como, por exemplo, um corpo difere de uma pessoa<sup>21</sup>. Danto (1981, p. 18) afirma que “a obra de arte é um veículo de representação que corporifica seu *significado*”. Mesmo que não tenha desenvolvido em suas elaborações o significado de “corporificação”, Danto conclui provisoriamente que as obras de arte possuem significados incorporados. E, que, portanto, os significados incorporados podem ser interpretados. A interpretação de obras de arte exige a explicação de como o objeto traz em si o significado e como o apresenta para o observador.

Para Danto propriedades como as estéticas ou a imitação podem estar presentes nas obras de arte, mas como significados incorporados e não como propriedades essenciais a estes objetos. Desse modo, Danto explica o pluralismo nas artes, em que praticamente tudo pode ser uma obra de arte desde que tenha um significado incorporado, ou seja, um conteúdo semântico que possa ser interpretado.

#### 1.3.4 A objeção de Noël Carroll

Para Noël Carroll (1999, pp 40-47), a proposta de Danto consegue dar uma resposta à diversidade das obras de momentos diferentes, desde a arte imitativa até a abstrata e incluir as mais diversas propostas contemporâneas. Mas Carroll contesta Danto defendendo que nem toda obra de arte possui a propriedade de ser sobre algo. Para Danto, mesmo em algumas propostas contemporâneas em que artistas não querem que sua obra tenha um tema e uma interpretação, estas obras são sobre a própria arte, este é o seu assunto.

Carroll aponta que, perante certos casos de música puramente instrumental ou arquitetura não representacional, poder-se-ia argumentar que estas obras possuem características expressivas e este seria seu assunto. Contra isso, Carroll argumenta que o fato de uma música ser triste, por exemplo, não é o mesmo que a música versar sobre a tristeza. O fato de uma arquitetura gerar uma expressão não faz com que ela tenha como assunto a expressão, e esteja a tratar disso. Carroll questiona, “Será que possuir uma propriedade equivale

---

<sup>21</sup> Exemplo de Peter Strawson usado por Danto.

a ser acerca desta propriedade?”. Insiste Carroll que ser acerca de algo é ou deve ser algo mais do que a simples posse de uma propriedade. Se afirmamos que uma música é triste, essa é uma descrição de uma característica perceptual mais do que uma interpretação. Afirmar que uma música é triste, segundo Carroll, equivale a dizer que a música tem um andamento rápido e não temos que interpretar a música por ser triste ou executada rapidamente. Certas músicas instrumentais, sem temas, e arquitetura não representacional, segundo Carroll, são contraexemplos à definição de que toda a arte é sobre algo.

Por fim, para Carroll, algumas obras não necessitam de interpretação, por exemplo obras para apreciação, ou de decoração. Há obras belas, mas estas não versam sobre beleza, não possuem um assunto a ser interpretado. São obras para serem percebidas e o que apresentam gera apenas sensações perceptuais, sem significados.

### 1.3.5 Essência da arte e história

Em escritos posteriores, entre eles em *After the End of Art* (1997), Danto desenvolve sua posição sobre a essência da arte. Para ele essencialismo acerca da arte é a tese de que há um conjunto de propriedades que são necessárias e suficientes para que algo seja arte (1997, p. 194). Assim, a busca de uma definição em termos de condições necessárias e conjuntamente suficientes é a busca por uma definição essencialista. Neste sentido, sua definição de arte assim como a de Dickie marcam um campo de definições que buscam capturar a essência da arte, independentemente de que elas consigam ou não o que pretendem.

Danto defende que a arte tem uma essência. Ele considera que o problema de filósofos como Platão e outros, não é a defesa de que a arte tenha uma essência, mas sim que o que eles defendem como a essência da arte está errado. Para Danto (1996, p. 284), se *Brillo Box* e *Fonte* podem ser obras de arte, é porque as definições sobre a essência da arte anteriores a estes casos estão erradas. E mesmo que as tentativas resultem em erros, os filósofos estão certos em fazê-las, porque para Danto existe uma essência da arte mesmo que não saibamos ainda qual ela é. Em sua concepção, o fato de ainda não termos encontrado uma definição essencialista correta não significa que definições essencialistas devam ser abandonadas. Por este motivo, Danto diz apresentar uma definição parcial, isto é, ele considera que identificou condições necessárias para que algo seja arte, mas tem dúvidas de que sejam condições conjuntamente suficientes para definir a arte (DANTO, 1996, p. 284).

Para Danto, nós podemos pensar em essência da arte de duas maneiras diferentes, pela sua *extensão* e *intensão*. Quando falamos de extensão, falamos da classe de coisas denotadas

pelo termo. Quando falamos de intensão, falamos do conjunto de atributos que o termo conota. Quando partimos da extensão do termo “arte”, procuramos por propriedades comuns e peculiares aos casos contidos nela, para assim, por indução, chegarmos a uma definição. A heterogeneidade da extensão da arte, como temos na arte do século XX, deu a base para a negação da existência de um conjunto de propriedades definidoras da arte. O que se tornou um lugar comum para as elaborações que utilizavam a “semelhança de família” para identificar a arte. De acordo com Danto, sua contribuição para o debate foi a de não ter se enganado com a heterogeneidade da extensão do termo “arte”. Assim, “ter defendido que uma definição de arte deve ser encontrada e que isto não é inconsistente com a radical disjuntividade da classe de obras de arte, e até mesmo ter explicado como esta disjunção é possível” (DANTO, 1996, pp. 282-285)

Danto encontra em Hegel uma explicação para responder à heterogeneidade da classe de obras de arte. Segundo Danto, a arte simbólica, no esquema hegeliano, teve que parecer diferente da arte clássica, assim como da arte romântica, e que em consequência disto uma definição deveria ser coerente com esta diversidade perceptual. Assim como o Absoluto se manifesta na história para Hegel, há uma essência da arte que se manifesta na história, para Danto. De acordo com Danto (1996, p. 285), “[o] conceito de arte, como essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é indexada historicamente - é realmente como se a essência se revelasse por meio da história”. Destarte, a essência da arte é imutável, ela se revela na história. De acordo com a teoria de Danto, a história da arte diz respeito à extensão e não à intensão do conceito de arte. As tentativas de definição de arte confundiram algumas propriedades da extensão, que eram contingentes, com a essência da arte. Por isto, estas definições se revelaram erradas quando postas à prova de novos casos de arte. Contudo, a essência explica o pluralismo nas artes, não apenas uma narrativa ou estilo.

No livro *A transfiguração do lugar comum* (1981) Danto apresenta uma definição em termos de duas condições necessárias, a obra de arte (1) é sobre algo e (2) incorpora seu significado. Sua definição captura, em sua opinião, parte da essência da arte, e mesmo que não a obtenha por inteiro, ele defende que o conceito de arte é um conceito essencialista. (1996, p. 285).

Devido ao essencialismo sobre arte de sua teoria, Danto não considera que seja arbitrário algo ser uma obra de arte. Este passo, segundo Danto, distingue sua teoria da teoria institucional da arte de Dickie. Para Danto, que a *Fonte* e *Brillo Box* sejam obras de arte é “menos uma questão de declaração do que de descoberta” (1997, p. 195). Danto compara os especialistas da arte com os astrônomos. Os astrônomos dizem o que é uma estrela e quando uma nova estrela

é descoberta. De forma semelhante, os especialistas da arte dizem o que uma obra de arte é e descobrem novas obras. Assim, os especialistas da arte viram que obras como a *Fonte e Brillo Box* “tinham significados que suas contrapartes indiscerníveis careciam e eles viram também o modo como essas obras incorporavam aqueles significados” (DANTO, 1997, p. 195).

Analisaremos a seguir a teoria institucional da arte de Dickie, para assim termos uma melhor compreensão de como ela difere e em que ela se aproxima da proposta de Danto.

#### 1.4 GEORGE DICKIE E A DEFINIÇÃO INSTITUCIONAL DA ARTE

A Teoria Institucional elaborada por George Dickie é apresentada em 1974, em sua versão mais conhecida.<sup>22</sup> A teoria passa por uma reelaboração e é rerepresentada em *The Art Circle* (1984), após algumas críticas, em especial as de Beardsley, que veremos na próxima seção deste capítulo.

##### 1.4.1 A Teoria Institucional da Arte

Dickie (1974, p. 429) reinterpreta a expressão “mundo da arte” de Danto como uma “instituição social alargada onde as obras de arte têm o seu lugar próprio”. Ele fornece, então, uma definição de instituição social como uma “prática estabelecida” e não como algo formal como uma sociedade ou corporação estabelecida. Dickie usa como exemplo o teatro, cujas as instituições associadas a ele têm variado ao longo do tempo. Elas estiveram ligadas à religião e ao Estado com os gregos, à Igreja na Idade Média, e recentemente à iniciativa privada e novamente ao Estado. O que se manteve constante através da história foi o teatro em si enquanto prática, como forma estabelecida de fazer e agir dentro de um sistema teatral em que agem escritores, atores e público (DICKIE, 1974, p. 429). O teatro é apenas um destes sistemas dentro do mundo da arte, cada um tem sua origem e desenvolvimento histórico. Mas todos os sistemas têm em comum a característica de serem “enquadramento para a *apresentação* de obras de arte em particular” (DICKIE, 1974, p. 430). Segundo Dickie,

O mundo da arte consiste em um feixe de sistemas: teatro, pintura, escultura, literatura, música, e assim por diante, em que cada um dos quais proporciona um contexto institucional para a atribuição do estatuto a objetos pertencentes ao seu domínio. (DICKIE, 1974, p. 430).

---

<sup>22</sup> Ela foi inicialmente esboçada em “Defining Art” (1969) na seguinte formulação: “Uma obra de arte no sentido descritivo é (1) um artefato (2) em que alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade conferiu o estatuto de candidato a apreciação”.

Quando avaliamos cada um destes sistemas, de acordo com Dickie (1974, p. 430), podemos ver as propriedades essenciais que eles partilham, a saber, a ação de conferir o estatuto de arte. Esta ação, para Dickie, sempre esteve presente nas artes, mas quando as atenções estavam voltadas para alguma propriedade do objeto (figurativas ou expressivas), os espectadores, críticos e filósofos voltavam suas atenções às propriedades adquiridas pela ação e não para a ação em si. A propriedade não exibida, de atribuição do estatuto de arte, não era percebida como passou a ser quando os objetos dadaístas forçaram as atenções para ela. Os *ready-mades* de Duchamp são exemplos valiosos para a teoria da arte, segundo Dickie (1974, p. 430), porque possibilitam que se veja mais claramente os objetos nos seus contextos sociais, e não somente suas propriedades perceptuais. Deste modo, artistas como Duchamp não inventaram o mundo da arte, apenas utilizaram um “mecanismo institucional” existente e mostraram que a atribuição do estatuto de arte não era até então percebida.

Dickie apresenta sua definição:

Uma obra de arte no sentido classificatório é (1) um artefato (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse atribuído o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte). (DICKIE, 1974, p. 431).

A condição (2) da atribuição é apresentada em quatro noções diversas e interligadas: agir em nome de uma instituição; atribuir estatuto; ser candidato e a apreciação.

Dickie (1974, 430) descreve casos paradigmáticos de atribuição de estatuto fora do mundo da arte para demonstrar em seguida de que forma se assemelham aos do mundo da arte. As ações legais de um Estado como a de um Rei que confere o título de cavaleiro a um súdito ou um júri que condena um réu, são alguns destes exemplos. Há outros exemplos menos formais, como casamentos sem a figura jurídica, ou a atribuição do grau de Doutor por um Reitor de universidade, a declaração de que um objeto é uma relíquia religiosa ou alguém adquirir o estatuto de feiticeiro em uma comunidade. Esta atribuição de estatuto está ligada a instituições sociais que podem ser mais ou menos formais, mas definidas por uma prática social comum. Segundo Dickie (1974, 430), o mundo da arte pode tornar-se formalizado como em alguns contextos políticos, mas o “núcleo fundamental do mundo da arte é um conjunto vagamente organizado” ligado a artistas, produtores, diretores, público, críticos, historiadores, teóricos da arte, filósofos entre outros. O núcleo fundamental, aquele que é necessário, para Dickie é constituído pelo artista, que cria a obra, o apresentador que apresenta a obra e o público

que a recebe. Estes papéis, segundo o filósofo, são institucionalizados e por este motivo têm de ser aprendidos pelos participantes.

De acordo com a definição institucional da arte, um artefato pode adquirir um estatuto de candidato a apreciação no sistema social denominado “mundo da arte”. É necessário um grupo de pessoas para constituir a instituição social do mundo da arte, uma vez que Dickie define instituição como uma prática social compartilhada por um grupo de pessoas, porém, bastaria uma pessoa agindo em nome deste grupo para atribuir o estatuto de candidato à apreciação a um artefato. De acordo com a proposta do filósofo, “nada impede um grupo de pessoas de conferir este estatuto, mas normalmente ele é conferido por uma única pessoa, o artista que cria o artefato” (DICKIE, 1974, p. 432).

Quando o estatuto de um objeto depende de características não exibidas, não identificamos este estatuto olhando o objeto. Segundo Dickie, o que não é perceptual pode ser simbolizado por um sinal exterior às obras de arte, como um título, pois “um objeto pode adquirir o estatuto de arte sem nunca lhe ser atribuído um título, mas dar-lhe um título torna claro (...) que o objeto é uma obra de arte” (DICKIE, 1976, p. 432), como com as obras de Duchamp.<sup>23</sup>

A noção de candidatura da definição não exige que a obra seja efetivamente apreciada. Podem existir obras, de acordo com Dickie (1974, p. 433), que nunca são apreciadas por ninguém, apesar de serem candidatas à apreciação. Este fato não implica em valoração, uma obra não apreciada difere de uma má obra. Por isso, Dickie inicia a definição afirmando que “uma obra de arte no sentido classificatório é (...)”. Outro detalhe da definição é que ela especifica que são alguns aspectos da obra que são candidatos à apreciação, nem todos os aspectos são. Por exemplo, a parte de trás de um quadro normalmente não é um aspecto para apreciação.

A quarta noção, a apreciação, não deve ser entendida como apreciação estética, enfatiza Dickie (1974, p. 433): “não há razão para pensar que existe um tipo especial de consciência, atenção ou percepção estéticas. Do mesmo modo, julgo que não existe qualquer razão para se pensar que há um tipo especial de apreciação estética”.<sup>24</sup> O uso do termo “apreciação”, de acordo com Dickie, é o mesmo uso para o que é arte e o que não é, a diferença esta na “estrutura

---

<sup>23</sup> Segundo Duchamp, “[u]ma característica importante residia na brevidade das frases com as quais ocasionalmente intitulava os *ready-mades*. Com tais frases eu tinha o objetivo de conduzir os pensamentos do espectador para outras regiões mais verbais (literárias)”. Cf. Richter, 1993, p. 117).

<sup>24</sup> Uma crítica neste sentido, de que apreciação na definição de Dickie é em sentido estético e perceptual é feita por Arthur Danto (1981).

institucional em que se integra o objeto artístico, e não a existência de tipos diferentes de apreciação” (BEARDSLEY, 1974, p. 433).

Ted Cohen (1973) critica a noção de apreciação em Dickie, a noção de que para algo ser candidato à apreciação deve se supor que seja possível a sua apreciação. Porque, segundo Dickie, se algo não puder ser apreciado, não pode se tornar arte. Para Cohen, há obras que não podem ser apreciadas, como a *Fonte* de Duchamp. Nesta obra, o único aspecto que pode ser apreciado é o gesto do artista e nada no objeto em si. Dickie (1974, p. 433) responde defendendo que é possível apreciar até mesmo a *Fonte* em seus aspectos físicos, que possuem qualidades como as obras de Brancusi e Moore.<sup>25</sup> Para além desta aproximação da apreciação de obras dadaístas com outras esculturas, ele também defende que é pouco provável que existam coisas que não tenham sequer uma qualidade qualquer apreciável, mas, caso existam, as obras dadaístas não são exemplos delas. No entanto, afirmar que todas as obras de arte possuem um potencial mínimo de apreciação não é o mesmo que afirmar que este fato seja em sentido valorativo. Dickie segue defendendo que sua definição e a noção de apreciação são em sentido classificatório.

#### 1.4.2 A objeção de Richard Wollheim

Para Richard Wollheim (1980), a pergunta essencial para a definição institucional é se existem boas razões para os indivíduos que conferem o estatuto de arte a um artefato fazerem esta conferência. Dado que eles já possuem o estatuto de serem representantes do mundo da arte, é possível mesmo assim que eles tenham boas razões para atribuir o estatuto de arte a um artefato?

Se imaginamos que sim, que possuem boas razões, eles não dependem apenas do seu estatuto de representantes do mundo da arte para fazê-lo. Neste caso, esta exigência deveria ser explícita na definição. Se os representantes do mundo da arte, ao conferirem o estatuto de arte, só podem fazê-lo por possuírem boas razões que justifiquem o fato de escolherem um produto do trabalho humano e não outro como arte, então ser uma obra de arte corresponderia àquelas razões. Nesse caso, os representantes do mundo da arte não atribuiriam o estatuto de arte, eles apenas reconheceriam aquilo que o objeto já possui e que o faz ser arte. Assim, a conferência do estatuto de arte por membros do mundo da arte se mostraria desnecessária em uma definição de arte.

---

<sup>25</sup> Constantin Brancusi (1876-1957) e Henry Moore (1898-1986) foram artistas e escultores modernistas.

É possível que o estatuto de arte seja atribuído porque há boas razões para isto, mas o que torna um artefato obra de arte não seja apenas a existência de boas razões e assim seja necessária a atribuição de um estatuto. Wollheim (1980, p. 145) faz duas observações sobre as boas razões: pode haver boas razões para se dizer que um objeto tem um certo estatuto; e pode haver boas razões para atribuir esse estatuto a um objeto. Para a defesa de que a atribuição do estatuto é essencial para que algo seja uma obra de arte, deveriam ser apresentadas boas razões no sentido do segundo tipo. O que é difícil é imaginar que as razões do segundo tipo, que levam a atribuição de um objeto como arte, não estejam vinculadas às razões do primeiro tipo, que fazem com que algo seja obra de arte. O que é apresentado como algo novo em uma definição de arte, a atribuição do estatuto de arte por representantes do mundo da arte, parece necessitar recorrer a evidências independentes do que os representantes do mundo da arte fazem ou não.

De acordo com Wollheim (1980, p.146), a resposta de um institucionalista à pergunta inicial, ao que tudo indica, é a de negar que haja boas razões para os representantes do mundo da arte atribuírem o estatuto a um artefato. Ele supõe que, para os teóricos da teoria institucional, basta que os representantes tenham o estatuto apropriado e exigir mais equivaleria a uma confusão entre as condições sob as quais algo é ou se torna uma obra de arte e as condições sob as quais uma boa obra de arte é uma boa obra de arte. Basta lembrarmos que Dickie afirma que a sua definição é “em sentido classificatório”, não valorativo e que, portanto, trata apenas das condições sob as quais algo é ou se torna obra de arte.

A resposta institucional, segundo Wollheim, contraria duas intuições. A primeira é a de que existe um vínculo importante entre ser uma obra de arte e ser uma boa obra de arte. E a segunda, que se vincula à primeira, é a de que há algo de importante no estatuto de ser uma obra de arte. Se o estatuto é recebido por atribuição e sem boas razões para isso, parece que a importância do estatuto de arte pode ser questionada e qualquer coisa pode ser arte de forma arbitrária. Para Wollheim, o resultado da proposta institucional não é o esperado de uma teoria preocupada com a essência da arte ou com a definição da arte.

O dilema de Wollheim apresentado à teoria institucional da arte é que

(...) se a teoria optar por uma alternativa [a de que existem boas razões], perderá o direito de se afirmar como uma Teoria *Institucional* da arte; se optar pela outra, torna-se difícil ver como poderá ser uma Teoria Institucional da *arte*. (WOLLHEIM, 1980, p.147).<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Beardsley (1976, p. 135) propõe um dilema parecido para a teoria institucional alguns anos antes de Wollheim (1980). Imaginemos alguém que após exercer atividades não relacionadas à arte, ao se aposentar escreve seu primeiro poema. A questão é: “o poema é uma obra de arte?”. Se seguirmos a teoria institucional da arte, concluiremos que não. Mesmo que o autor aprecie seu poema, por ele não ser um membro do mundo da arte, não poderia agir em nome do mundo da arte e conferir o estatuto de candidato à apreciação ao poema. Então, o poema

Wollheim argumenta que a teoria deveria optar pela primeira alternativa, de que há boas razões, com a implicação de que a atribuição deixaria de ser uma característica essencial da arte e assim fosse eliminada da definição de arte.

#### 1.4.3 A reelaboração da teoria

Na reelaboração da teoria institucional, apresentada em *The Art Circle* (1984), Dickie abandona a condição (2) da formulação de 1974. A atribuição de estatuto de candidato à apreciação por parte de alguém agindo em nome do mundo da arte é retirada da definição. Desse modo, Dickie acaba respondendo à objeção de Wollheim, mesmo que não o cite.<sup>27</sup> Ao retirar a atribuição do estatuto de arte da definição na reelaboração, recai para a criação do objeto a sua condição de ser apresentado a um público.<sup>28</sup> O que agora Dickie (1984, p. 124) designa como teoria institucional da arte é “a visão segundo a qual uma obra de arte é arte por causa da posição que ocupa dentro de uma prática cultural”.

Dickie mantém a condição de artefactualidade e apresenta a sua definição de obra de arte como uma espécie criada para ser exibida a um público do mundo da arte. A nova versão da teoria institucional da arte é apresentada em cinco definições articuladas entre si:

- a) Um artista é uma pessoa que participa, com conhecimento de causa, na produção de uma obra de arte;
- b) Uma obra de arte é um artefato de uma espécie criada para ser apresentada a um público do mundo da arte;
- c) Um público é um conjunto de pessoas que estão preparadas, em certo grau, para compreender um objeto que lhes é apresentado;
- d) O mundo da arte é a totalidade de sistemas do mundo da arte;

---

só poderia se tornar uma obra de arte após ser mostrado para um crítico, um leitor especializado ou um escritor, que em nome do mundo da arte atribuiria o estatuto de arte? Se dissermos que sim, o que faria do poema uma obra de arte não seria o poema ele próprio e sim sua exibição a um representante do mundo da arte; se dissermos que não, descredenciamos a definição proposta por Dickie.

<sup>27</sup> Dickie reconhece parcialmente as críticas de Beardsley (1976), com quem mantém constante diálogo em sua reelaboração, em especial a de que há uma confusão entre dois sentidos de “instituição” em sua teoria. Ele abandona então as noções de “atribuição” e “conferência de estatuto”, consideradas demasiado formais para sua concepção de instituição enquanto prática social.

<sup>28</sup> Quando Dickie (1984) retira de sua definição a “atribuição de candidato à apreciação” feita pelos representantes do mundo da arte, acaba por apresentar algo como a definição de Diffey (1969), de que nada é arte a não ser que passe por uma “exibição pública”.

- e) Um sistema do mundo da arte é um enquadramento para a apresentação, por um artista, de uma obra de arte a um público do mundo da arte. (DICKIE, 1984, pp. 156-159)

Dickie (1984, p. 111) afirma que, por abordagem institucional, refere-se “à ideia segundo a qual as obras de arte são o resultado da posição que ocupam dentro de um enquadramento ou de um contexto institucional”. Essa ideia é defendida a partir de Danto (1964). Para Dickie, o problema dos pares indiscerníveis nos mostra que a arte é definida a partir de um contexto. O que há em comum entre a perspectiva de Danto e a teoria institucional, de acordo com Dickie (1984, p. 115), “é a tese segundo a qual obras de arte estão imersas num enquadramento ou contexto essencial e de considerável ‘espessura’”. Para defender esta posição, ele tenta demonstrar que o enquadramento é essencial para a criação das obras de arte. Ele acredita que assim possa mostrar que existe uma natureza institucional da arte.

Para o filósofo institucional, os pensamentos sobre arte envolvem algo que podemos chamar de “instituição da arte”, porque os “artistas empregam tais pensamentos, consciente ou inconscientemente, como um enquadramento dentro do qual trabalham” (DICKIE, 1984, p. 126). O enquadramento, para Dickie (1984, p.127) “é habitualmente adquirido através da experiência de obras de arte, do treino das técnicas artísticas, do conhecimento de fundo sobre a arte”. Por mais que o artista se retire do contato com as instituições sociais, ele não poderia retirar-se da instituição da arte, porque ela é transportada com o artista tal qual Robinson Crusoe transporta consigo para a ilha sua cultura inglesa (DICKIE, 1984, p. 121).

Ao descrever o enquadramento essencial da arte, Dickie (1984, p. 143) chega à conclusão de que há duas condições necessárias para que algo seja arte: (1) ser um artefato e (2) ser de um tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte. Estas duas condições implicam em regras que são conjuntamente suficientes para se criar uma obra de arte. Os papéis desempenhados pelo artista e pelo público são desenvolvidos historicamente e aprendidos por convenções (DICKIE, 1984, pp. 141-150), dentro de um enquadramento que se mantém ao longo do tempo.

### 1.5 A CRÍTICA DE BEARDSLEY À TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE

Beardsley (1976) considera que a teoria de Dickie é a versão mais complexa e bem elaborada de uma teoria institucional da arte. No entanto ele critica vários aspectos da teoria institucional da arte, que veremos nesta seção.

Uma das principais críticas feitas à teoria institucional por Beardsley e por muitos outros filósofos é a da circularidade na definição, ou seja, que o *definiendum* (o que se quer definir) aparece no *definiens* (o que o define). Assim, quer-se definir arte, mas o termo que se quer definir aparece como parte da definição, gerando a circularidade. Na reelaboração da teoria, Dickie dedica uma parte considerável de seus escritos para justificar que sua definição é informativa, portanto não viciosa, apesar de circular. Mesmo usando o termo “arte” no *definiens* ele alega que explica relações e dá informações para a compreensão do *definiendum*. Por isso a definição, segundo Dickie, não é prejudicada pela circularidade.<sup>29</sup> Mas se ele define a obra de arte como um artefato de uma espécie criada para ser apresentada a um público do mundo da arte, para sabermos o que é o mundo da arte precisamos saber o que é a arte ou obra de arte. O conceito de arte, ou obra de arte, é relevante para a definição de “artista” e pressuposto para definir o mundo da arte (e os conceitos relacionados: público e sistema do mundo da arte). Destarte, a definição de Dickie além de circular parece ser pouco informativa.

Outro problema da teoria institucional para Beardsley (1976, p.134), é que a definição institucional da arte sugere que algo não pode ser apreciado até que tenha sido declarado um candidato à apreciação. Ele não considera que, para Dickie, a apreciação é apenas apreciação de algo sensível.<sup>30</sup> Beardsley considera que, se a propriedade de ser apreciável fosse apenas sensível ou perceptual não precisaria de uma candidatura, visto que uma montanha pode ser apreciada sem que alguém tenha conferido a ela o estatuto de candidata à apreciação. Assim, somente a apreciação não distingue arte de não arte. Para Beardsley, uma candidatura a um cargo pressupõe algum tipo de preparação para a sua obtenção. A questão, para Beardsley, é a de saber que tipo de preparação ou endosso está contido na atribuição de candidatura para apreciação.

Beardsley argumenta que Dickie faz uma confusão entre dois sentidos de “instituição”. Para Beardsley (1976, p. 126) o termo “instituição” pode ser usado para designar uma instituição *type* e para designar uma instituição *token*. Segundo esta distinção, uma instituição *token* “é uma entidade coletiva que é individualizada por conjuntos de práticas persistentes”<sup>31</sup> (BEARDSLEY, 1976, p. 126). Uma instituição *type*, é o conjunto de práticas comuns a um grupo de pessoas, como a do casamento, divórcio, ritos de iniciação, ou até mesmo contar

<sup>29</sup> Dickie (1984, p. 161) chama o “artista”, a “obra de arte”, o “mundo da arte” e o “sistema do mundo da arte” de “conceitos inflexionados”. Ele usa a expressão “conceitos inflexionados” para designar conceitos que são membro de um conjunto de conceitos que se dobram sobre si mesmos, em que nenhum membro de tal conjunto pode ser compreendido independentemente dos demais.

<sup>30</sup> Ted Cohen (1973) critica o uso de “apreciação” em Dickie (1969) alegando que nem todas as obras de arte podem ser apreciadas. Dickie (1974) responde defendendo que mesmo a *Fonte* de Duchamp pode ser apreciada.

<sup>31</sup> Como a fabricação de carros ou a realização de reuniões regulares em que certas cerimônias são realizadas.

histórias. As práticas comuns tornam-se práticas institucionalizadas na medida em que são associadas a certas instituições *tokens* (BEARDSLEY, 1976, p. 126). Nem todas as práticas sociais são institucionalizadas. Sua institucionalização depende da relação das práticas sociais com as instituições instanciadas.

Para Beardsley (1976, p. 127) ser ou não institucional depende da relação de certas práticas com instituições instanciadas. Muitas pessoas têm certas práticas, aprendidas culturalmente, porém isto não faz com que estas práticas sejam institucionais. Por exemplo, para Beardsley (1976, p. 130) a diferença entre escovar os dentes e o enterro dos mortos “é que a última prática está associada a várias outras práticas religiosas e civis, que lhe dão um caráter institucional”.

Embora Dickie tenha reelaborado a teoria institucional da arte e tenha tentado responder as críticas de Beardsley, como por exemplo reconhecendo a confusão entre os dois sentidos de “instituição, podemos considerar que parte da crítica feita por Beardsley segue atual para a reelaboração. Mesmo retirando a atribuição de estatuto da definição institucional, Dickie mantém a noção de mundo da arte como contexto das obras, e toma uma convenção como uma instituição. O que para Beardsley, não nos mostra como o contexto das obras de arte – que Dickie chama de “enquadramento” e, também, de “instituição da arte” – não é contingente e, sim, essencial para definir arte.

Para Beardsley (1976, p. 143) é de grande importância o empreendimento filosófico da busca por uma essência institucional da arte feito por Dickie, uma vez que, a existência de uma essência e a possibilidade da definição de arte foi questionada por Weitz e outros filósofos. O que a teoria institucional da arte mostra que é possível apresentar uma definição de arte em termos de condições necessárias e suficientes. No entanto, o exame das teorias institucionais demonstra, para Beardsley, que elas respondem à questão da impossibilidade da definição de arte apresentada por Weitz, apenas de forma nominal, ou seja, mostrando para quais objetos e eventos usamos a palavra arte.

O que ainda falta para Beardsley (1976, p. 143) é saber se existe uma necessidade humana básica que a arte pode cumprir e de forma peculiar. Ele aponta sua preocupação com a função, ou funções, que arte possa cumprir e tem cumprido nas mais diversas sociedades humanas desde os mais remotos tempos. Estas reflexões levam Beardsley a elaborar sua proposta de definição de arte, que veremos a seguir.

## 2 A DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE DE MONROE BEARDSLEY

Veremos neste capítulo a definição estética de arte proposta por Beardsley. Iniciaremos com a análise da definição de arte de Beardsley em “An Aesthetic Definition of Art” (1983). Em seguida, analisaremos a noção de experiência estética apresentada em “Aesthetic Experience” (1982a), a fim de que possa nos ajudar na compreensão da definição de arte. O tema da experiência estética é o fio condutor das elaborações de Beardsley desde sua obra *Aesthetics* (1958) até seus últimos escritos. Nesta dissertação, nos ateremos à sua última elaboração sobre a experiência estética porque é a ela que Beardsley se refere em sua definição de arte.

### 2.1 POR QUE UMA DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE?

A defesa de que precisamos de definições pode parecer desnecessária, mas, desde que a posição não-definicional de Weitz e outros filósofos exerceu alguma influência na filosofia, Beardsley (1983, p. 55) apresenta alguns argumentos a favor de definições.

Primeiramente, as definições servem para fixar como significado uma ou mais propriedades distintas e assim classificar coisas. Um filósofo da arte pode pensar que não precisa de uma definição, mas em algum momento vai querer saber sobre o que ele filosofa. Mesmo que um filósofo inicie suas investigações pelos casos paradigmáticos da arte, em algum momento ele pode questionar por que estes exemplos paradigmáticos são obras de arte. Da mesma forma, o crítico de arte pode querer saber sobre o que ele profere suas críticas. E ao historiador da arte uma definição de arte seria útil para ele saber o que inclui ou não na história da arte ou por quais motivos obras de arte são assim consideradas. Governos podem fazer uso de uma definição para especificar a taxa de importação e exportação de objetos.<sup>32</sup> Ou ainda, pode ser útil para instituições governamentais e não governamentais decidirem quais projetos artísticos financiar (BEARDSLEY, 1983, p. 55). Assim como para museus, galerias e espaços de exposições decidirem o que abrigar em seus espaços ou exibir. Para dizer por que algo é uma obra de arte ou por que não é, parece que uma definição de arte defensável é frequentemente requerida e utilizada.

Uma definição de um tipo específico, uma definição estética de arte pode ser considerada um pouco fora de moda, segundo Beardsley, na época em que ele escreve,

---

<sup>32</sup> Há um caso conhecido envolvendo esculturas de Henry Moore, cujas as taxas alfandegárias de entrada no país em que seriam expostas diferia de acordo com a classificação dos objetos como arte ou não.

principalmente porque as definições surgidas após a proposta de Weitz são definições contextuais, sejam elas históricas ou institucionais, que negam o papel do estético para uma definição de arte. Mas, Beardsley (1983, p. 55) considera que uma definição de arte que inclui o estético é a mais “adaptada às exigências de uma sensata filosofia da arte”.

Para responder à questão “O que é arte?”, Beardsley não pretende apenas analisar o significado da palavra “arte” e como ela se aplica à classe de coisas à qual se refere. Por mais que a questão possa ser um convite a este tipo de análise, para Beardsley, a questão da definição de arte não é respondida por análise linguística. Embora seja um mérito que uma definição consiga corresponder razoavelmente a pelo menos um uso difundido do termo “arte”, isto não finda a questão.

No uso comum, o termo “arte” é muitas vezes usado para designar uma habilidade específica, de modo que podemos falar de uma arte da medicina, da arte da guerra, da arte de cozinhar, e assim por diante. Este uso tem sua importância, mas não é aquele com o qual a filosofia lida. Há o sentido mais específico, aquele que nos faz distinguir o tipo de atividade que resulta em pinturas a óleo, composições musicais, livros de literatura, peças de teatro, entre outros. É este sentido mais restrito do conceito de arte, segundo Beardsley, que deve ser capturado em uma definição. A preocupação de Beardsley (1983, p. 56) é que algum conceito ao menos nos mostre como reunir na mesma classe de coisas um grande número de pinturas, obras literárias, composições musicais e performances.

De acordo com Beardsley (1983, p. 55), uma reflexão filosófica deve pretender produzir definições de arte mais valiosas para a filosofia do que a mera “familiaridade casual”. Saber a quais objetos chamamos “arte” não é o mesmo que saber o que distingue a arte de outras coisas que não são arte e de coisas que se relacionam com ela, ou saber se existem características comuns à arte, ou quais são as características que se destacam e parecem chamar a nossa atenção. Beardsley se propõe a encontrar características comuns à arte, ou ao menos aquelas comuns às obras de arte consideradas exemplos paradigmáticos, e saber o que são os objetos ou eventos de arte por meio de características que eles possuem. Ele busca responder à questão com uma definição real de arte e não nominal. Sua investigação é sobre a natureza da arte e não apenas sobre o significado do termo “arte” ou da análise da empregabilidade do termo.

## 2.2 ATIVIDADES ARTÍSTICAS E OBRAS DE ARTE

Beardsley (1983, p. 56) sugere que, para a compreensão de qualquer cultura, é essencial uma compreensão das várias formas de atividades que nela se manifestam. Quando observamos,

por exemplo, alguém fazendo uma escultura ou caminhando com outras pessoas em um círculo, devemos nos perguntar se esta atividade é religiosa, política, econômica, médica ou artística. Qual é a função que aquelas pessoas cumprem quando executam estas atividades? A atividade de esculpir ou de andar em círculo pode ser um exemplo de uma atividade religiosa ou artística. As duas descrições podem ser aplicadas porque a nossa capacidade de fazer a distinção não significa a separação das duas atividades. Beardsley nota que em poucas sociedades não poderíamos identificar atividades artísticas. Parece haver uma dimensão da cultura que atravessa as mais variadas sociedades, cuja a natureza é o que se pretende articular e, se possível, definir.

De um ponto de vista antropológico, em qualquer sociedade, poderíamos fazer duas perguntas que nos ajudam com a questão da definição de arte: (1) qual atividade, dentre as várias realizadas, é uma atividade artística?; e (2) quais objetos, dentre os que parecem chamar mais a atenção dentro de uma sociedade, são obras de arte? De acordo com Beardsley (1983, p. 57), os dois conceitos, de atividade artística e de obra de arte, nos permitem uma primeira decisão, a de que ambos estão relacionados e não podemos ter uma definição de obra de arte independente da noção de atividade artística. Se tivéssemos uma definição independente de obra de arte, poderíamos dizer que atividades artísticas são as que envolvem o lidar com obras de arte. Mas, segundo Beardsley, para darmos uma definição satisfatória de obra de arte precisamos fazer referência a algum tipo de atividade artística, seja de criação ou de recepção da obra.

Se sabemos o que são obras de arte em uma sociedade, podemos identificar e analisar quais atividades artísticas envolvem interação com as obras de arte. As atividades artísticas podem ser variadas, mas duas são centrais para definir uma obra de arte: a atividade de produção e a de recepção. É deste modo que Beardsley chega a sua definição de arte que envolve uma intenção do artista na produção e um interesse estético na recepção de obras de arte.

### 2.3 A DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE

Beardsley (1983, p. 58) em “An Aesthetic Definition of Art” apresenta a seguinte definição de arte: “[u]ma obra de arte é algo produzido com a intenção de conferir-lhe a capacidade de satisfazer o interesse estético”. Ele nota que esta definição é de um tipo especial: “é uma definição estética de arte. Isto é, uma definição que usa o conceito de estético e, embora

não seja a única definição estética possível, é a essa que eu doravante referir-me-ei”<sup>33</sup> (BEARDSLEY, 1983, p. 58). Podemos analisar a definição a partir de suas duas partes componentes: (1) a intenção na produção de obras de arte e (2) o interesse estético em sua recepção.

### 2.3.1 A intenção na produção de obras de arte

A produção de arte é a atividade artística que se relaciona com o fazer e criação da obra de arte. A produção é utilizada por Beardsley (1983, p. 57) de forma ampla, no sentido de fazer, alterar, montar, juntar, organizar, e assim por diante. Para que a produção de arte seja entendida de modo mais específico e definido que uma produção geral, segundo Beardsley, ela deve envolver uma certa intenção. A intenção com a qual a obra foi feita, ou mais especificamente, a presença de um certo tipo de intenção faz com que a produção de arte seja produção de arte e não a produção de qualquer outra coisa. Isto não exclui que objetos possam ser feitos com mais de uma intenção, ao mesmo tempo artística e religiosa ou política.

Para Beardsley (1983, p. 59), a palavra “intenção” designa uma combinação de desejo e crença. A intenção do artista de fazer algo que gere um interesse estético, para Beardsley, está presente na produção de obras de arte. As intenções podem ser variadas, e a intenção de gerar um interesse estético pode não ser a única, nem a primeira ou a principal intenção, mas deve existir para termos como produto de sua atividade de criação, uma obra de arte.

A intenção de produzir uma obra capaz de satisfazer o interesse estético envolve tanto um desejo de produzir tal obra quanto um acreditar que o produto será aquilo que ele pretende. O artista normalmente tem um propósito, há algo que ele quer fazer quando produz e há o que ele realmente produz. As suas intenções o permitem avaliar se atingiu seus objetivos, se o que produziu era o que pretendia, ou ainda distinguir um trabalho final de seus esboços, estudos prévios ou tentativas fracassadas.

O resultado das atividades artísticas de produção de obra de arte é quase sempre algo (um objeto ou evento) físico ou perceptivo. Muitas vezes, o que é produzido pode não ter características físicas e perceptíveis, como significados e mensagens. Assim, mesmo um caso de arte conceitual é o resultado de uma atividade de produção. Contudo, se isso é ou não uma

---

<sup>33</sup> Em Beardsley (1982b, p. 299) a seguinte proposta é apresentada, “uma obra de arte é ou um arranjo de condições destinado a ser capaz de proporcionar uma experiência com um carácter estético marcado” ou “(ocasionalmente) um arranjo pertencente a uma classe ou tipo de arranjos que é tipicamente intencionado a ter essa capacidade”. Embora esta versão seja muitas vezes debatida por alguns filósofos, esta dissertação tratará apenas da definição proposta em 1983, sua última versão.

obra de arte é uma resposta que ele pretende dar com a sua definição de arte. (BEARDSLEY, 1983, p. 57). E, para tal, ainda precisamos analisar a outra parte componente da definição, o interesse estético na recepção de obras de arte.

### 2.3.2 O interesse estético na recepção de obras de arte

A segunda atividade artística central, a recepção, para Beardsley compreende uma variedade de atividades realizadas quando interagimos com obras de arte, de forma presencial ou em memória. Ações como ver, ouvir, contemplar, apreender, assistir, ler, pensar, etc. são recepções quando seus sujeitos interagem com literatura, música, apresentações, performances, filmes, pinturas, esculturas, dentre outras obras de arte.

A recepção de obra de arte nos possibilita caracterizar o tipo específico da intenção envolvida na definição de arte. Algumas das interações receptivas geram uma experiência, que pode ser “percepções, sentimentos, emoções, impulsos, desejos, crenças, pensamentos” (1983, Beardsley, 1983, p. 58). Uma experiência tem um caráter estético marcado quando tem algumas ou todas as seguintes características: (1) um sentido de liberdade de preocupações sobre questões externas à coisa recebida, (2) um afeto intenso que é, contudo, desligado de fins práticos, (4) o sentido revigorante de exercitar capacidades de descoberta, e (5) a integração do eu (*self*) e suas experiências. (BEARDSLEY, 1983, p. 58).

Quando estamos diante do resultado de uma produção artística, que é feita com a intenção de gerar um interesse estético, de modo geral, temos um interesse estético por estas obras. Algumas obras feitas com esta intenção podem não despertar o interesse estético. O interesse estético também pode existir perante coisas da natureza e produtos tecnológicos.

Beardsley usa o termo “interesse” no sentido em que inclui duas ideias,

(1) [a ideia de que] nós temos um interesse em algo e quando nos aproximamos ou interagimos com ele temos um interesse estético pela experiência que esperamos receber dele; mas também (2) [a ideia de que] nós temos um interesse pela experiência estética no sentido de que vale a pena obtê-la, ou seja, a ideia de que a obtenção de uma experiência estética tem valor para nós. (BEARDSLEY, 1983, p. 59).

De acordo com Beardsley, temos um interesse estético quando vamos ver uma peça de teatro, assistir a uma apresentação musical, ou ver exposição porque esperamos ter uma experiência estética destas obras quando interagimos com elas. E além disso, o interesse é um interesse por algo ao qual damos valor. Este valor para Beardsley está relacionado com a experiência estética que obtemos de obras de arte. Beardsley (1983, p. 58) afirma que a

experiência estética “é desejável, tem valor, satisfaz um interesse genuíno humano”. Ele não desenvolve a questão, apenas aponta que temos um interesse estético que é genuinamente humano. Mas a partir de sua afirmação temos um elemento para entendermos por que a definição estética de arte mais facilmente abrange a produção artística não ocidental e de períodos mais amplos que o da história da arte do século XX. A arte pode satisfazer um interesse que é humano, o interesse em obter uma experiência estética nas mais diversas sociedades e nos mais diversos períodos históricos.

#### 2.4 A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA DEFINIÇÃO DE ARTE

A noção de experiência estética presente na definição de arte de Beardsley é apresentada de forma mais detalhada em “Aesthetic Experience” (1982a).

O desenvolvimento contemporâneo de experimentos nas artes e as várias discussões fomentadas pelo impacto de novas teorias, como as de Sibley, Danto, Dickie, Goodman e Gombrich, segundo Beardsley (1982a, p. 283), faz com que ele reveja muitas de suas posições teóricas. No entanto, há um fio condutor entre seus trabalhos teóricos durante anos, a saber, “a articulação de um ponto de vista distintamente estético, juntamente com soluções sistemáticas para os vários problemas que acompanham este empreendimento” (1982a, p. 283). Algumas de suas concepções fundamentais, mesmo que criticadas, não foram abandonadas e os desenvolvimentos posteriores contribuíram para a melhoria delas. Ele considera que mesmo que suas concepções fundamentais estejam erradas e sejam abandonados futuramente, “vale a pena ver até onde elas podem ser levadas sem serem triviais ou caírem em tautologia” (BEARDSLEY, 1982a, p.283). Para Beardsley (1982a, p.283), elas “contêm em si as ideias de muitos outros estetas, do passado e do presente, e dão respostas razoavelmente claras e defensáveis às questões mais sérias da estética ou da filosofia da arte”.

A noção “experiência estética” é uma destas concepções fundamentais de Beardsley. É uma questão controversa e alguns filósofos ainda questionam se é possível discernir uma experiência que é distintamente estética de outras experiências<sup>34</sup>. O que legitimaria chamar uma experiência de “estética”? Uma vez distinguido, este caráter é a base fundamental para outras questões teóricas, como a definição de arte, o valor da arte, avaliação da arte, a interpretação e assim por diante.

---

<sup>34</sup> Dickie (1974) defende que as experiências estéticas não possuem características afetivas particulares e características que as distinguem de outras experiências.

Para que alguma experiência mereça ser chamada de “estética”, ela deve: (1) ser obtida através da cognição de casos de arte (*artkind instances*)<sup>35</sup>, ou (2) ser obtida por meio de casos de arte julgados exemplos notáveis, ou (3) ser obtida em algum grau por meio de outros objetos ou situação (especialmente objetos naturais) que muitas vezes são agrupados como casos de arte de acordo com o interesse que temos por eles. (BEARDSLEY, 1982a, p. 285).

Distinguir um caráter estético da experiência não é uma tarefa fácil. Isso aparece nas diferentes opiniões sobre o que é o caráter estético de algo. No entanto, para Beardsley estas diferenças, que para alguns desencoraja a defesa de que exista tal caráter distinto, quando analisadas atentamente em relação aos exemplos oferecidos, podem se revelar próximas em significado. Além disso, Beardsley defende que se olharmos para um conjunto de critérios centrais ao invés de buscarmos a priori um único critério, podemos acomodar várias posições, insights e descobertas. Veremos ao final desta seção que ele apresenta um conjunto de critérios para definir a experiência estética.

Antes de sua última posição sobre a noção de experiência estética, Beardsley fez várias tentativas de captar o caráter estético da experiência, que, segundo ele, se mostraram incompletas e defeituosas quando observadas as consequências de suas aplicações.

Inicialmente, em *Aesthetics* (1958), Beardsley é inspirado pelas ideias de John Dewey (1934) e tenta aplicá-las aos exemplos concretos de arte. A experiência estética para Dewey tem um grau elevado de unidade e completude, que segundo Beardsley podemos notar quando, por exemplo, ouvimos um Quarteto de Cordas inteiro. Mas quando ouvimos apenas uma parte do Quarteto de Cordas, durante este tempo a experiência adquiriu um caráter distinto, que não é apenas a experiência da audição da música. Esse caráter distinto pode ser caracterizado como estético, sem a completude e consumação que inicialmente Beardsley trabalhou a partir de Dewey. A experiência quando em contato com exemplares de arte tem um caráter distinto de outras experiências. A experiência de ouvir um telefone tocar é distinto da experiência de ouvir o Quarteto de Cordas, mesmo que por um período curto de tempo. Estas considerações levam Beardsley a trabalhar com a noção de prazer (*enjoyment*) - satisfação, gratificação ou deleite (*satisfaction, gratification, or delight*), em escritos como “The discrimination of Aesthetic Enjoyment” (1963), “Aesthetic Experience Regained” (1969) e “The Aesthetic Point of View” (1970). Beardsley não abandona sua inspiração deweyana de que a experiência estética possui unidade, que é completa e coerente, mas ele introduz um novo elemento em sua elaboração, a noção de prazer. Nesse momento, ele busca se apoiar nos filósofos do século XVIII.

---

<sup>35</sup> Beardsley usa o termo “artkind instances” para designar poemas, pinturas, esculturas, composições musicais, danças e assim por diante, sem entrar nas questões sobre a definição de arte.

Embora não tenha encontrado nenhuma refutação convincente da proposição de que experiências estéticas são experiências agradáveis, Beardsley em sua última elaboração sobre a experiência estética afirma que pode ser reducionista considerar que a característica definidora da experiência estética é um tipo particular de prazer. Alguns objetos desagradáveis foram expostos em galerias de arte e estão em museus, como as imagens de cadáveres nas esculturas barrocas de Gaetano Zumbo (1656-1701), exemplo dado por Beardsley (1982a, p. 286). Contemporaneamente, podemos encontrar muitos outros exemplos como as obras e performances que foram feitas com materiais abjetos ou de maneira a causar desconforto ou até mesmo repulsa. Seria difícil defender que o prazer suscitado por um caso de arte não seja uma experiência estética. Porém, no caso das esculturas de Gaetano Zumbo parece ser difícil defender que o que caracteriza a experiência estética é um prazer estético, a menos que passássemos a definir prazer estético como algo desagradável, o que não está em questão. A conclusão de Beardsley é a de que devemos usar mais de um critério para definir a experiência estética, em uma concepção mais ampla.

Enfim, Beardsley (1982a) apresenta cinco critérios para qualificarmos uma experiência como estética. Ele afirma que uma experiência estética satisfaz o primeiro critério e satisfaz ao menos três dos demais critérios. Estes são os critérios:

- (1) Orientação para o objeto (*Object directedness*). Uma orientação voluntariamente aceita da sucessão dos próprios estados mentais pelas propriedades (qualidades e relações) fenomenalmente objetivas de um campo perceptual ou intencional sobre o qual a atenção é fixada com o sentimento de que as coisas estão se ajustando adequadamente.
- (2) Liberdade sentida (*Felt freedom*). Uma sensação (*sense*) de libertação do domínio de algumas preocupações antecedentes sobre passado e futuro, um relaxamento e sensação de harmonia com o que é apresentado ou semanticamente invocado ou implicitamente prometido pelo objeto, de modo que o que surge parece ter sido livremente escolhido.
- (3) Afeto desinteressado (*Detached affect*). A sensação de que os objetos sobre os quais o interesse está concentrado são colocados um pouco à distância emocionalmente - um certo distanciamento do afeto, de modo que mesmo quando somos confrontados com coisas obscuras e terríveis, e os sentimos bruscamente, eles não oprimem, mas fazem-nos conscientes do nosso poder de nos elevar acima deles.
- (4) Descoberta ativa (*Active discovery*). Um senso de exercer ativamente poderes construtivos da mente, de ser desafiado por uma variedade de estímulos potencialmente conflitantes para tentar fazê-los coesos; um estado de destravamento leva à alegria de ver conexões entre percepções e significados, um sentido (que pode ser ilusório) de inteligibilidade.
- (5) Totalidade (*Wholeness*). Um sentimento de integração como pessoa, de ser restaurado à totalidade sem influências distrativas e desordenadoras tanto por síntese inclusiva, como por exclusão), e um contentamento correspondente, mesmo por meio de sentimentos perturbadores, que envolve autoaceitação e autoexpansão. (BEARDSLEY, 1982a, pp. 288-289).

O primeiro critério, o da orientação para o objeto, não diz respeito somente aos casos em que nos sentimos absorvidos pela contemplação de algo. Ele também diz respeito a todos os casos em que há uma preocupação com o mundo de um romance ou filme, quando queremos entender o significado de algo, seja o simbolismo de uma pintura, ou a ideia de um caso de arte conceitual. Ou quando seguimos as instruções do artista de como um caso de arte deve ser visto, ou ainda, quando decidimos aguardar o fim de uma experiência não agradável. Por fim, a orientação para o objeto é uma “entrega voluntária, limitada e ativamente engajada” (BEARDSLEY, 1983, p. 288) por parte do experienciador, cuja ausência não permite uma experiência estética. Por este motivo, esse critério é necessário. Já, os demais critérios podem não estar presentes ou estar presentes em baixo grau.

Beardsley admite que os critérios podem ser considerados vagos e podem no futuro demonstrar-se inúteis. Mas ele acha que é o que podemos encontrar no momento e permite caracterizar uma experiência esteticamente. Esta experiência também pode ser obtida em situações ou áreas da vida distantes da arte. De qualquer forma, o mais importante é que o caráter estético da experiência permite que se possa admitir na mesma classe de coisas vários casos de arte. Uma vez delimitado este caráter estético, ele pode ser aplicado a outras questões teóricas como a da definição de arte.

Beardsley (1983, p. 58) propõe sua definição de arte, a lembrar, que “[u]ma obra de arte é algo produzido com a intenção de conferir-lhe a capacidade de satisfazer o interesse estético”, somente depois de um longo percurso de elaborações acerca da experiência estética. Veremos nas próximas seções algumas objeções à definição estética de arte e como a definição estética e a noção de experiência estética de Beardsley podem responder às objeções.

### 3 OBJEÇÕES À DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE E RESPOSTAS ÀS OBJEÇÕES

Este capítulo é sobre algumas das principais objeções à definição estética de arte e respostas a elas. Em geral, a crítica às definições estéticas é excessivamente influenciada pela *avant-garde* e suas implicações para a teoria estética. Há quem defenda que obras de arte como os *ready-mades* de Duchamp e obras conceituais, causaram mudanças significativas para a teoria da arte. Uma delas, a principal, é a de que o estético (em noções como a experiência estética, propriedades estéticas, valor estético, entre outras) não se liga mais à arte. O que a maioria das objeções têm em comum é a alegação de que a arte do século XX mostrou que não é preciso nenhuma condição estética ser satisfeita para algo ser arte. Para exemplificar esta posição, usam-se as expressões “antiarte”, “arte antiestéticas”, “arte não-estética” para se referir aos casos de *ready-mades* e obras conceituais da segunda metade do século XX, o que estamos chamando aqui de “*avant-garde*”.

A posição de Beardsley é a de que estes casos de arte não alteram o central das teorias estéticas. As teorias estéticas continuam dando uma resposta mais satisfatória para a arte e não por acaso é a teoria mais próxima ao senso comum. Quando as pessoas pensam em arte elas facilmente a associam a experiências estéticas, à apreciação de uma pintura, obra literária, de uma apresentação musical. Isso acontece, segundo Beardsley, porque há um interesse estético presente nas mais diversas sociedades, e que nos acompanha desde as mais antigas tribos humanas. E se uma definição estética consegue captar algo que é importante e presente na vida das pessoas nas mais diversas sociedades e períodos históricos, ela consegue um marco teórico importante. Uma vez que, as teorias que se preocupam excessivamente com a inclusão dos casos da *avant-garde*, acabam muitas vezes dando respostas restritas à arte do último período da história da arte.

Este capítulo é dedicado a este debate, entre as críticas à definição estética e as respostas em defesa da definição estética de Beardsley. A primeira seção deste capítulo é dedicada à objeção da arte não-estética, feita por Timothy Binkley. A segunda seção é dedicada à objeção da circularidade das definições estéticas apresentada por Stephen Davies. A terceira seção é dedicada à objeção da ausência de intenções estéticas, e é feita por Noël Carroll. A quarta seção é dedicada à objeção das várias funções da arte nas sociedades sem o nosso conceito de arte. Na quinta seção, apresento algumas outras objeções antecipadas por Beardsley e suas respostas a elas.

### 3.1 A OBJEÇÃO DA ARTE NÃO-ESTÉTICA

Nesta seção, trataremos da objeção de que há obras de arte não estéticas. Ser estético neste sentido é possuir propriedades sensíveis ou perceptuais, não é no sentido no qual dizemos que uma obra de arte é estética porque possui propriedades agradáveis como beleza e harmonia.

Timothy Binkley em “Deciding About Art” (1976) e “Piece: Contra Aesthetic” (1977) tece sua crítica contra a ligação entre a arte e a estética. Ele (1977) propõe que o termo “obra de arte” seja substituído pelo termo “peça” (*piece*), o que se adapta melhor à produção artística do século XX, que ele chama de arte “não-estética”. Assim como outros críticos de definições estéticas de arte, ele toma como exemplos centrais de seu argumento as obras de Duchamp e de outros artistas como Robert Rauschenberg e Robert Barry.

*Desenho de Kooning apagado* (1953) foi o título dado por Rauschenberg a um desenho feito pelo consagrado pintor do movimento expressionista norte-americano Willem De Kooning. O desenho feito por De Kooning, a pedido de Rauschenberg, foi apagado por este último e exibido como seu próprio trabalho apenas com a marca do que restou sobre o papel do desenho apagado. Para Binkley, as propriedades estéticas desta obra são deixadas de lado e mesmo assim ela não deixa de ser uma obra, sobretudo, ela é uma outra obra. A “peça de Rauschenberg não foi apresentada para ser olhada e seria um engano procurar por manchas esteticamente interessantes sobre o papel” (BINKLEY, 1977, p. 265). Segundo Binkley, a peça de Rauschenberg pode ser comercializada tanto quanto uma pintura de Rubens,<sup>36</sup> mas o *Desenho de Kooning apagado* será apenas uma lembrança de seu significado artístico, ao contrário da pintura de Rubens. Mesmo sem ser uma pintura esteticamente exuberante como a de Rubens, a peça de Rauschenberg também é uma obra de arte.

Para Binkley, a obra de Rauschenberg é ocasionada pelas obras de Duchamp. Ele analisa especialmente duas delas, *L.H.O.O.Q.* (1919) uma obra do início do século XX e *L.H.O.O.Q. Shaved* (1965) uma obra já da segunda metade do século em que o artista faz referência a sua obra anterior.

---

<sup>36</sup> Peter Paul Rubens (1577-1640) foi um pintor flamengo, expoente do *Barroco*.

FIGURA 3 – Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919

Fonte: SBERLA (2015)<sup>37</sup>

Segundo Duchamp, *L.H.O.O.Q.* é uma combinação de *ready-made* e dadaísmo iconoclasta. *L.H.O.O.Q.* é feita com um cartão postal de uma reprodução da *Mona Lisa* ou *La Gioconda*, uma conhecida pintura renascentista de Leonardo da Vinci, sob a qual Duchamp desenhou um bigode e cavanhaque. Na parte inferior do cartão, Duchamp rabiscou a sequência das letras “L.H.O.O.Q.” que em francês se pronuncia como a frase “Elle a chaud au cul”, cujo significado é “Ela tem o traseiro quente”, fazendo assim, um comentário jocoso sobre a Gioconda.

*L.H.O.O.Q.* pode ser descrita como uma reprodução de Mona Lisa com bigode e uma inscrição de cinco letras. Já a descrição da pintura de Da Vinci certamente seria sobre uma

---

<sup>37</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp,\\_LHOOQ,\\_1919.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp,_LHOOQ,_1919.png)>

pintura de uma mulher com sorriso enigmático, cujas proporções da composição seguem um padrão áureo, cuja técnica utilizada foi o *sfumato*, etc. Isto acontece, de acordo com Binkley, porque uma obra de arte depende fundamentalmente de como ela é olhada. A diferença de como uma obra é olhada é elucidada pelo contraste entre ideias e aparências. De acordo com Binkley (1977, p. 266), algumas obras são feitas a partir da experiência do olhar. Outras obras são feitas primeiramente pelas ideias e as ideias não necessitam de uma sensação particular ou experiência. Enquanto algumas obras são conhecidas pela percepção, outras podem ser conhecidas apenas por uma descrição, como no caso da obra de Duchamp. O mais importante quando olhamos *L.H.O.O.Q.* de acordo com esta análise é que temos acesso a uma informação, ao pensamento que ela expressa. Deste modo, *L.H.O.O.Q.* pode ser entendida como uma obra crítica à obra de arte como aparência, de acordo com Binkley (1977, pp. 266-267).

*L.H.O.O.Q. Shaved* foi feita em ocasião de uma prévia da exposição da Coleção de Mary Sisler sobre a obra de Duchamp. Duchamp colou uma carta de jogo com a reprodução da *Mona Lisa* colorida e sem intervenções sobre um convite impresso em papel. Para Binkley, esta reprodução de *Mona Lisa* possui praticamente as mesmas qualidades estéticas que a pintura de da Vinci. O olhar tem uma relevância mínima para determinar a artisticidade do trabalho. Segundo Binkley (1977, p. 267), “[i]sso se deve ao fato de que a peça de Duchamp não articula seu estatuto artístico na linguagem de propriedades estéticas”. O que o leva à conclusão de que a “aparência de uma obra não é suficiente para estabelecer a identidade da obra de arte se a questão da obra não é a aparência”. Se a questão não é sobre aparência, por que ainda associamos a arte ao estético?

Binkley examina a natureza da estética. O termo “estética” frequentemente é associado à filosofia da arte. De modo que qualquer teoria sobre arte cai sob domínio da estética. Isto acontece porque, em um sentido mais restrito, o termo “estética” se refere ao século XVIII. A palavra tem origem naquele século com Alexander Gottlieb Baumgarten para denominar uma disciplina. Baumgarten usa a palavra “estética”, que tem origem no termo grego *aisthetikos*, que significa percepção, para definir o que ele denomina de a “ciência da percepção”. Neste sentido, “‘estética’ é o estudo de uma atividade humana específica envolvendo a percepção de propriedades estéticas tais como a beleza, repouso, expressividade, unidade” (BINKLEY, 1977, p. 265). Este tipo de atividade humana, que podemos chamar de experiência estética, não é restrita à arte. Embora este tipo de experiência seja proporcionado por obras de arte, também pode ser proporcionado por paisagens da natureza ou outros artefatos que não são arte. Para Binkley, o problema é pressupor que se a estética não é exclusivamente sobre arte, ao menos a arte é primariamente sobre o estético. E isto para Binkley é falso, uma vez que ele considera

que o estético não é uma condição suficiente e nem mesmo uma condição necessária para algo ser arte. Segundo Binkley,

[a] arte no século XX emergiu fortemente como uma disciplina autocrítica. Ela mesma foi libertada de parâmetros estéticos e por vezes é criada diretamente com ideias, não mediadas por propriedades estéticas. Uma obra de arte é uma peça, e uma peça não precisa ser um objeto estético, ou mesmo um objeto em absoluto. (BINKLEY, 1977, p. 265).

A identidade da filosofia da arte nasce ligada à estética e, por este motivo, para Binkley, até hoje alguns filósofos defendem a ligação entre a arte e a estética. Mas a arte do século XX mostrou a independência entre estética e arte, segundo Binkley. Muitas obras do século XX são justamente autocríticas a esta ligação entre arte e estética. Mas, se nem toda obra de arte é sobre autocrítica, o que faz com que todas elas sejam arte? Como sabemos que *Desenho de Kooning apagado*, *L.H.O.O.Q.* e *L.H.O.O.Q. Shaved* são obras de arte? De acordo com o que Binkley (1977, p. 265) sugere, sabemos porque “elas estão listadas em catálogos”, então assumimos que elas são obras de arte. Da mesma forma que assumimos que outras obras, como uma pintura de Renoir<sup>38</sup>, listadas em um catálogo são arte. E, se dissermos que *L.H.O.O.Q.* não é arte, devemos dizer o por que ela não é e uma pintura de Renoir é arte, se ambas são catalogadas como arte.

Para Binkley (1977, p. 275), o conceito de obra de arte “não isola uma classe peculiar de coisas com propriedades estéticas”. Mas, o conceito de obra de arte “marca uma função indexical dentro do mundo da arte”. A expressão “mundo da arte” é emprestada de Danto e Dickie<sup>39</sup> por Binkley para se referir ao contexto das obras de arte e às convenções que as envolvem. A proposta de Binkley (1977, p. 275) é a de que, “para ser uma peça de arte, um item precisa somente ser indexado como uma obra de arte por um artista”. As convenções como títulos, catálogos publicitários facilitam a prática de indexação da arte quando algo já é arte. Mas é a ação do artista que faz algo ser arte, quando isola uma ideia, objeto, entre outros, e diz: “Isto é uma obra de arte” (BINKLEY, 1977, p. 275). Binkley não nos dá uma explicação mais detalhada sobre sua proposta. Entendemos assim que o que ele entende por indexação é indicar algo, com um gesto demonstrativo, como uma definição ostensiva e predicar esse algo como arte.<sup>40</sup>

E como sabemos quem é um artista? De acordo com a proposta de Binkley, qualquer um pode ser um artista. Para ele um artista não precisa realizar alguma coisa, uma obra ou um

<sup>38</sup> Pierre-Auguste Renoir (1841 - 1919) foi um pintor francês, expoente do *Impressionismo*.

<sup>39</sup> Ver seções sobre Arthur Danto e George Dickie, no primeiro capítulo desta Dissertação.

<sup>40</sup> Ver seção sobre Definição, no primeiro capítulo desta Dissertação.

objeto como tradicionalmente pensamos o fazer artístico, “mas sim envolver-se em um empreendimento cultural em que as peças artísticas são proferidas para consideração” (BINKLEY, 1977, p. 274). Por exemplo, a galeria fechada do artista conceitual nova-iorquino Robert Barry. Barry, em 1969, apresentou, entre outras, a *Art & Project Gallery* em Amsterdã fechada com a inscrição “DURANTE A EXPOSIÇÃO A GALERIA SERÁ FECHADA”. Nesse exemplo, nada foi exibido, segundo Binkley.

Fazer uma peça de arte é fazer uma declaração artística, propõe Binkley. E, se qualquer um pode fazer uma declaração artística indexando uma peça dentro do mundo da arte, trivialidades podem ser indexadas, admite Binkley. No entanto, ele propõe que a boa arte depende do interesse ou significância daquilo que o artista diz. Assim como na economia, matemática ou outras áreas, pessoas que possuem uma dedicação especial a sua área são consideradas profissionais, com a arte ocorre o mesmo.

O termo “peça” usado no lugar de “obra”, para Binkley, significa uma liberalização importante do meio artístico, em que para “obra” o meio era um objeto perceptual e para “peça” o meio é “um item indexado dentro de uma prática”. Quando Duchamp fez suas primeiras peças não estéticas, segundo Binkley, fazer uma obra de arte ainda era considerado como algo que envolvia a articulação de um meio (um suporte). Mas o que ele fez não foi somente uma exceção às práticas artísticas do período, de acordo com Binkley (1977, p. 276). Duchamp instituiu uma nova convenção, uma convenção que admite arte não-estética. Assim, Binkley (1977, p. 274) afirma que “uma obra de arte é justamente uma peça (de arte), uma entidade especificada por convenções de uma prática da arte. De modo que ser uma obra de arte é determinado não por suas propriedades [estéticas], mas pela sua localização no mundo da arte”.

### 3.1.1 Resposta à objeção

Nem tudo que satisfaz um interesse estético é arte. Por exemplo os casos das paisagens da natureza satisfazem um interesse estético quando apreciados. Entretanto, segundo Beardsley (1982b, p. 312), “o nosso conceito de estética, basicamente, deriva e obtém seu uso primário de nossa experiência de obras de arte”, de modo que a função principal das obras de arte sempre foi, e permanece sendo, a função estética. Mesmo que esta função não seja a única função das obras de artes, mas pelo menos uma entre outras funções. Desse modo, para Beardsley, é um mérito que uma definição consiga manter uma ligação entre o conceito de estética e o de arte.

No entanto, há uma tendência na prática artística e teoria que tenta justamente desvincular a estética da arte. A mais convincente destas teses, segundo Beardsley (1982b, p.

313) é a de Binkley, que defende que a arte de nosso tempo conseguiu romper sua conexão com a estética, de modo que os dois conceitos são completamente independentes.

À primeira vista, muitas obras de arte contemporâneas poderiam ser excluídas de uma definição estética de arte. Mas, se pensássemos na experiência estética de forma mais ampla, muitas “peças” (usando o termo de Binkley) conceituais seriam incluídas na definição estética de Beardsley. Por exemplo, nas obras que são divertidas ou que brincam com determinadas questões, o cômico é uma forma de experiência estética que as obras proporcionam. As ideias presentes nas obras conceituais, que muitas vezes são irônicas ou evocam o grotesco, provocam uma complexidade de reações no público. Para Beardsley, estas obras suprem um interesse estético, além de serem objetos intencionais, quando as ideias projetadas por estas obras são intencionadas pelos seus criadores.

Contudo, é verdade que a proposta de Beardsley (1982b, p. 313) exclui peças que visem apenas “protestar contra a injustiça social, fazer um apontamento filosófico, enganar a arte convencional, induzir o tédio ou a depressão extrema, despertar uma curiosidade mórbida”. Não que estas peças não tenham o seu valor, ao menos em parte, para Beardsley. Nem que objetos como textos escritos e rabiscos de parede e pilhas de lixo, possam ser categorizados, como “peças de exposição”, na medida em que são feitos ou dispostos para serem mostrados a um público em uma galeria ou espaço público ao ar livre. Mas, para Beardsley, a importância de uma definição consiste em estabelecer uma diferença entre obras de arte em um sentido mais restrito e o resto das coisas. Uma definição de arte muito ampla encontra dificuldades em estabelecer esta distinção entre arte e não arte.

A proposta de Binkley (1976, 1977) não é apresentada como uma definição de arte. Ele afirma que esta não é uma questão importante, já que uma definição está sempre sujeita a contraexemplos. De acordo Binkley (1976, p. 102) “Qualquer coisa pode ser arte se for indexada ou catalogada como arte. Tudo o que precisa fazer é deixar claro o que ele pretende que a peça seja. Desde Duchamp, artistas se deleitam nessa realização”. Assim, uma declaração como: “Eu, por meio desta, especifico a peça (que eu estou criando agora) para ser a artrite de minha avó” (BINKLEY, 1976, p. 102), cria uma obra de arte. Mas, apesar de Binkley insistir que este procedimento segue uma convenção, para Beardsley, não parece haver nada como uma regra sendo seguida. Poderíamos aplicar esta fórmula a qualquer coisa que se possa pensar, se referir ou descrever. Se não há condição nenhuma para que a fórmula seja aplicada, não há possibilidades de falhas. No entanto, para Beardsley (1982b, p. 314), é difícil entender como “um gesto verbal tão vazio pode realizar qualquer coisa substantiva, como aumentar em mais um o número de obras de artes no mundo”.

O fim da ligação entre arte e estética foi aclamado com o desenvolvimento da arte contemporânea, de acordo com Beardsley. Segundo os defensores desta posição, ela significou que tudo pode ser arte, tudo que o artista quiser sem obrigações, como na célebre frase de Donald Judd: “Se alguém chama algo de arte, é arte”. Para Beardsley uma definição de arte não pode ser a de que algo é arte porque alguém diz que é, como o fazem, conforme sua interpretação, alguns defensores da arte de *avant-garde*. Beardsley afirma que uma definição dessa espécie faria com que o conceito de arte se tornasse vazio. Se para algo ser arte basta alguém dizer que é, então qualquer coisa pode ser arte desde que se diga que é.

Beardsley critica teorias como a de Binkley, que defendem que tudo pode ser arte desde que o artista ou representantes do mundo da arte digam que ela é. E neste caso a crítica serve também para a teoria institucional da arte, ou qualquer teoria que defenda que a arte precisa de uma atribuição de alguém para ter o estatuto de arte. Propostas como a de Binkley tornariam a sentença “isto é arte” uma sentença que nada diz. De acordo com Beardsley, se bastasse dizer “isto é arte” para que algo fosse indexado no mundo da arte e assim fosse arte, a sentença “isto é arte” seria aplicada sem regras. De modo que, o predicado “é arte” poderia ser aplicado a qualquer coisa que se quisesse declarar como arte. Mas isso não explica o que é declarar algo como arte, já que é circular.

A consequência disso, para Beardsley (1983, p. 57), é que “obra de arte” tornar-se-ia um termo vazio. E, se o termo “arte” (ou “obra de arte”) é vazio, ele nada distingue. Não distingue arte de não arte. Beardsley nota que há correntes da *avant-garde* que querem abolir a separação entre arte e não arte com a finalidade de evitar que a arte esteja separada da vida cotidiana. Ele considera que a crença de que eliminar a distinção entre arte e não arte também eliminaria a separação entre arte e vida nasce de uma confusão: “as diferenças não desaparecem somente porque nós resolvemos ignorá-las” (BEARDSLEY, 1983, p. 57).

Binkley forneceu uma defesa filosófica da tese de que as obras de arte são “criadas” por proferimento. O que para Beardsley (1983, p. 313) é “tornar o ato de fala de ‘chamar’ um pseudo-formativo”, pois, “de acordo com esta concepção, não há condições ilocucionárias propícias ou requeridas para o ato performativo de chamar algo de obra de arte”. Neste caso, “verifica-se que chamar algo de uma obra de arte só chama algo que já tem sido chamado de uma obra de arte”. Para Beardsley, se isto acontece com a arte, entre artistas, críticos e galeristas, como Binkley afirma, não resolve as questões teóricas sobre o que é a arte.

Binkley argumenta que há uma regra operativa que governa a palavra “arte” entre aqueles que têm autoridade para fazer as regras. Se peças de arte conceituais são criadas todos os dias deste modo, segundo Binkley, os filósofos não estão na posição de questioná-las. As

peças conceituais “são feitas (...) por pessoas consideradas artistas, e elas são tratadas pelos críticos como arte, elas são comentadas em livros e revistas que têm a ver com arte, elas são exibidas ou ligadas a galerias de arte”, (BINKLEY, 1976, p. 95). Para Beardsley (1983, p. 314), sem dúvida, esses apontamentos de Binkley devem ser levados em consideração para as elaborações filosóficas sobre definição de arte. Porém, se tudo o que os galeristas de arte, escritores, especificadores de peças conceituais entendem é que, quando eles usam a palavra “arte” algo foi especificado como uma peça, e se Binkley está certo em dizer que eles não aceitam nenhuma definição de “arte”, isso não significa que uma definição não seja útil para fins de teoria estética ou da filosofia da arte (BEARDSLEY, 1982b, p. 315). A arte continua existindo e a questão “O que é a arte?” continua instigando a investigação filosófica.

Se, para algo ser uma obra de arte, um item só precisa ser indexado como uma obra de arte por um artista, como Binkley propõe, qualquer um que indexasse qualquer coisa seria um artista. Para Beardsley, esse último requisito é vazio, porque para ele parece um absurdo que alguém possa ser um artista apenas por batizar seu rádio ou sua ansiedade. Porém, um pintor de domingo que raramente mostra suas pinturas a alguém e que não pensa que o que ele produz é arte não seria um artista, segundo muitas definições propostas contemporaneamente. Mas, para Beardsley (1982b, p. 315), há uma diferença substancial: “o pintor de domingo, por mais modesto que seja, pelo menos tipicamente está tentando criar algo com a capacidade de fornecer experiência estética”.

A questão para Beardsley é que as ações geralmente possuem um propósito, e a ação de criação artística não é diferente. E qual seria o propósito de se indexar a própria ansiedade? Binkley diz que o propósito dos exemplos reais que ele dá é transmitir informações. Como, por exemplo, quando On Kawara cria seus trabalhos enviando postais todos os dias, de cidades diferentes onde se encontra, observando a hora em que ele se levanta. Para Beardsley, podemos supor que isso é uma informação em algum sentido. Mas a questão é que Binkley chama isso de “arte não-estética” e adotar essa terminologia, segundo Beardsley, significa não deixar para o termo “arte” nada que marque alguma distinção significativa entre arte e não arte. Uma vez que, segundo Beardsley (1982b, p. 315) o termo “arte” “foi separado de toda conexão com interesses estéticos e entregue aos indexadores”.

FIGURA 4 – On Kawara, *I Got Up*, 1977

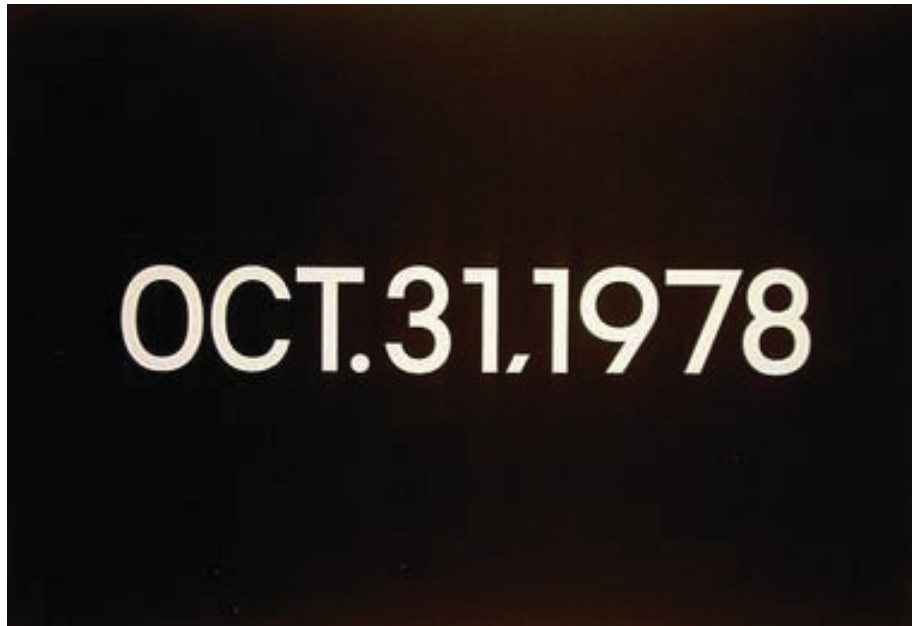
Fonte: PESCE (2013)<sup>41</sup>

Segundo Beardsley (1981, p. xxiv), Binkley (1977) argumenta que (1) mesmo quando a obra de arte é um objeto perceptual (por exemplo, um cartão postal enviado por On Kawara, com a hora do momento que ele se levantou), suas propriedades perceptuais não são interessantes ou importantes e, (2) que a arte pode ser nada mais do que uma ideia ou possibilidade.

<sup>41</sup> Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:I\\_got\\_up.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:I_got_up.jpg)>

A primeira afirmação não afeta a proposta de Beardsley. Ele afirma que a arte pode cumprir várias funções, e a função estética não precisa ser a principal. Além disso, Beardsley não considera o estético apenas como perceptual, sua definição inclui a intenção de satisfazer um interesse estético, que pode envolver elementos cognitivos, como a atenção direcionada ao objeto, entre outros. Quanto a segunda afirmação, segundo Beardsley, parece que Binkley admite que a ideia (qualquer que seja a ideia transmitida pelos cartões postais da On Kawara) só pode ser uma obra de arte em virtude de sua documentação. Assim, a ideia nunca é somente a ideia, ela é apresentada como obra de arte para outras pessoas através de um cartão postal ou uma frase descrevendo um evento ou acontecimento. E um cartão postal e uma frase escrita são objeto perceptuais. Para Beardsley, mesmo que o foco apropriado do percipiente, intencionado pelo artista, seja uma ideia ou informação, não há uma boa razão para não dizer que a obra de arte, se houver uma, “é simplesmente o cartão postal ou a série de cartões postais - assim como podemos, (...), dizer que um poema é um texto, embora as propriedades perceptivas desse texto não sejam de interesse por si mesmas”. Beardsley (1981, p. xxiv) defende que, “quando a obra de arte conceitual é exibida ou vendida ou emprestada é o documento que é assim tratado, afinal, não a sua ‘ideia’ e nem quaisquer eventos ou estados de assuntos a que se refere”. Por exemplo, há várias exposições da série *I GOT UP* de On Kawara em que os cartões postais são exibidos, ou exposições com os jornais e a data dos dias dos jornais pintadas, de sua série *DATE PAINTING*.

Podemos interpretar a obra de On Kawara, e de muitos artistas conceituais, do ponto de vista de sua criatividade, de crítica à própria arte, da crítica política, do questionamento a qualquer questão que estas obras fazem ou rupturas que pretendem. Mas afirmar, que a arte perdeu totalmente o vínculo com o estético alegando que não são obras para serem percebidas, é ignorar que não podemos ter acesso às ideias, às críticas, às informações destas obras sem uma percepção ao menos inicial delas. Seja com a leitura de uma frase em um cartão postal para compreender a obra, como por exemplo em *I GOT UP* de On Kawara.

FIGURA 5 – On Kawara, *Date Painting*, 1978

Fonte: Wikipedia<sup>42</sup>

### 3.2 A OBJEÇÃO DA CIRCULARIDADE

Discutiremos agora uma outra objeção feita contra definições estéticas, mas que avaliamos que se aplica somente a um certo grupos de propostas, a saber, aquelas que propõem – diferentemente de Beardsley – que as propriedades estéticas de um objeto ou a experiência estética por ele ocasionada são dependentes de ele seja classificado como arte.

Para Stephen Davies (1991), as propriedades estéticas dependem da categorização como arte ou não arte dos objetos em que elas são instanciadas. De acordo com esta concepção, uma peça pode ter anteriormente algumas propriedades estéticas, mas muitas passam a existir após a atribuição do estatuto de arte destas peças.<sup>43</sup> Por exemplo, um urinol possui algumas propriedades, mas após adquirir o estatuto de arte quando transformado na *Fonte* de Duchamp, ele passa a ter outras propriedades estéticas, diferente das que possuía anteriormente e que podem ser apreciadas, como a propriedade de ser irônica. Davies parte do pressuposto de que obras como a *Fonte* podem produzir experiências estéticas e, neste caso, estas experiências devem-se ao caráter irônico da obra. A objeção da circularidade é a de que “as propriedades

<sup>42</sup> Disponível em:

<[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Oct\\_31,\\_1973\\_\(Today\\_Series,\\_%22Tuesday%22\)\\_On\\_Kawara.JPG](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Oct_31,_1973_(Today_Series,_%22Tuesday%22)_On_Kawara.JPG)>

<sup>43</sup> Davies usa o termo “peça” para se referir ao objeto indiscernível de outro, independentemente do estatuto de arte deste objeto.

estéticas das peças são afetadas pelo estatuto de arte atribuído a elas” (DAVIES, 1991, p. 58). Desta forma, as propriedades estéticas em virtude das quais a peça possui ao ser arte são aquelas que ela adquire na obtenção deste estatuto. Davies, desta forma, separa o estético do perceptual porque certamente as propriedades meramente perceptuais da obra não serão alteradas por sua classificação.

Também pode acontecer de uma peça, segundo Davies, possuir uma propriedade estética anterior ao seu estatuto de obra de arte. Podemos até supor que o urinol usado para compor a *Fonte*, pudesse ter a propriedade de ser belo, mas a questão para Davies é que não é esta propriedade, mesmo que ela seja estética, que faz com que a *Fonte* seja arte. Ao contrário, a peça adquire outras propriedades quando a *Fonte* atinge o estatuto de arte, por exemplo a propriedade de ser irônica. E, de acordo com Davies, são estas propriedades estéticas que podem ser apreciadas. Elas podem ser apreciadas somente após algo ser uma obra de arte. De modo que o conceito de arte é anterior e pressuposto para as propriedades estéticas das obras de arte.

O argumento de Davies é apresentado por James Anderson (2000, p. 75) da seguinte forma:

- i) A definição funcionalista de arte requer que um objeto cumpra um certo padrão mínimo de avaliação para ser uma obra de arte (que é proporcionar apreciação estética, por exemplo)
- ii) Um objeto cumprirá esse padrão em virtude de suas propriedades estéticas
- iii) Entretanto, as propriedades estéticas que elevam o objeto ao ponto de realizar a função da arte dependem do reconhecimento do objeto como obra de arte.
- iv) Desta forma, o conceito de obra de arte é conceitualmente anterior ao conceito de propriedades estéticas (relevantes).
- v) Consequentemente, a definição funcional da arte é circular (pressupõe o conceito de arte).

A crítica de Davies às definições estéticas de arte funcionalistas, do qual Beardsley é o maior exemplo, é expressa no seu argumento. Para algo ser uma obra de arte, segundo a interpretação de Davies da concepção funcionalista, uma obra deve cumprir uma função, e no caso da definição estética de Beardsley, esta função é a de proporcionar uma experiência estética.

De acordo com Davies (1991, p. 67), a concepção funcionalista da arte assegura que as propriedades estéticas são primordialmente anteriores porque são a base para algo ser arte, uma vez que, considera que um objeto cumpre a função de proporcionar apreciação estética em virtude de suas propriedades estéticas, como observamos na premissa ii.

O argumento de Davies parte das elaborações de Danto (1964, 1981), que fornece a fundamentação da premissa 3. Na seção sobre definição de arte em Danto, desta dissertação, chamamos de “o problema dos indiscerníveis” ao problema ocasionado quando dois objetos possuem propriedades indiscerníveis perceptualmente, porém somente um deles é uma obra de arte e o outro, sua contraparte, não é uma obra de arte. O objeto que não é uma obra de arte é chamado por Danto de “real”, por ele não possuir conteúdo semântico, ser apenas o objeto comum, como a caixa de *Brillo* em um depósito de supermercado. Não nos importa neste momento as respostas que Danto dá ao problema, mas sim o que Davies considera importante em Danto para sustentar o argumento da circularidade.

Segundo Davies (1991, p. 67), Danto alega que obras de arte possuem propriedades estéticas que não são apresentadas por suas contrapartes reais, indiscerníveis perceptualmente. Somente quando estas peças são reconhecidas como obras de arte é que elas possuem estas propriedades estéticas que justamente as distinguem de suas contrapartes que não são arte. A *Fonte* de Duchamp compartilha propriedades com a peça de porcelana que é o urinol, mas as propriedades estéticas da *Fonte* que são adquiridas com o seu estatuto de arte não são compartilhadas. Para que a *Fonte* seja uma obra de arte bem-sucedida, seu sucesso depende das propriedades estéticas que ela passou a ter como resultado do estatuto de arte adquirido e não em função das propriedades compartilhadas com o urinol. São as propriedades estéticas, de acordo com Davies, que passam por uma transfiguração quando o objeto adquire o estatuto de obra de arte.

Se aceitamos o espírito dos apontamentos de Danto, segundo Davies (1991, p. 69), ele nos mostra que apesar de propriedades estéticas de uma obra de arte serem compartilhadas com suas contrapartes reais, elas se transfiguram em outras propriedades estéticas quando adquirem o estatuto de arte que as colocam dentro de uma tradição artística - no caso da *Fonte*, a tradição artística da história da escultura. Para Davies, são dois tipos de propriedades e não apenas propriedades que diferem entre si em grau. As propriedades estéticas adquiridas após o estatuto de arte são as propriedades que são apreciadas e em virtude da posse delas é que a obra de arte possui valor para nós enquanto arte. A consequência disso é que “o estatuto de arte pode ser conferido como uma condição primeira para a geração da verdadeira propriedade estética em termos dos quais a arte é valorada enquanto tal”. Assim, uma definição que define arte por estas

propriedades estéticas, mesmo que pela experiência estética que é obtida por meio destas propriedades, pressupõe o conceito de arte.

### 3.2.1 Resposta à objeção

Esta objeção não atinge propostas que não se comprometem com a tese de que classificar algo como arte é o elemento que permite a experiência estética ou concede propriedades estéticas a algo. Davies sugere que as propriedades estéticas são propriedades que pressupõe o conceito de arte. A proposta de Davies é fundamentada em uma distinção entre dois tipos de propriedades estéticas, as artísticas e as não artísticas, em que, as propriedades estéticas artísticas são algumas propriedades que o objeto passa a ter ao adquirir o estatuto de arte. E as propriedades estéticas não artísticas são as propriedades que o objeto já possuía antes de adquirir o estatuto de arte e que segue compartilhando com os objetos comuns. Mas, se as propriedades estéticas dependessem de seu estatuto de arte para serem apreciadas, não teríamos a apreciação de paisagens da natureza ou objetos do *Design*. No caso das paisagens, nós não as consideramos obras de arte, mas admitimos que elas possuem propriedades estéticas nelas que podem ser apreciadas.

A objeção considera que a experiência estética depende somente de propriedades estéticas artísticas que, segundo Davies, dependem do estatuto de arte o objeto. Mas a propriedade da *Fonte* de ser irônica talvez tenha alguma dependência em relação às propriedades perceptuais compartilhadas com o urinol, pois afinal, sem elas, a *Fonte* não seria irônica. Além de que, do ponto de vista da experiência estética, elas podem não ser causadas apenas pelas propriedades estéticas do objeto. As últimas elaborações de Beardsley apontam para uma noção de experiência estética que considera o papel do receptor das obras de arte em uma relação entre percipiente e propriedades estéticas. Ele descreve as seguintes características de uma experiência estética: (1) um sentido de liberdade de preocupações sobre questões externas à coisa recebida, (2) um afeto intenso que é, contudo, desligado de fins práticos, (4) o sentido revigorante de exercitar capacidades de descoberta, e (5) a integração do eu (*self*) e suas experiências (Beardsley, 1983, p. 58). Desse modo, muitas experiências causadas por obras conceituais, podem ser consideradas estéticas sem envolver somente a percepção de propriedades estéticas.

Se a experiência estética dependesse apenas das propriedades estéticas existentes nos objetos, não explicaria porque não estamos o tempo todo tendo essas experiências, elas envolvem estados cognitivos, segundo Beardsley. Por outro lado, a definição estética de

Beardsley pode conceber que a *Fonte* tenha a capacidade de ser irônica, não apenas porque um estatuto de arte foi conferido a ela anteriormente, mas porque faz parte das intenções do artista no processo de criação da obra.

Davies pressupõe que aceitemos a definição de arte por atribuição de um estatuto. A objeção da circularidade tem por base a aceitação da teoria de Danto, de que existe um problema dos indiscerníveis e que há uma atribuição do estatuto de arte a um objeto que passa de objeto comum a objeto de arte. Mas o que os pares indiscerníveis nos mostram, segundo Zangwill (2012), é que ser arte é uma propriedade relacional e não que o que faz algo ser arte é a atribuição de um estatuto. O problema dos indiscerníveis não impõe problemas para uma definição de arte funcionalista como a de Beardsley. Como vimos na seção sobre definição desta dissertação, a definição de Beardsley é considerada uma definição relacional por Stock (2010).

Poderíamos questionar se existe mesmo um problema dos pares indiscerníveis, uma vez que o problema colocado por Danto para objetos comuns que possuem as mesmas propriedades perceptuais é o mesmo que pode envolver dois objetos em que ambos são obras de arte. Em *A Transfiguração do Lugar Comum* (1981), Danto dá o exemplo de vários quadros vermelhos em que alguns são arte e outros não. Ele tenta dar uma resposta com sua teoria para os pares indiscerníveis de objetos em que um é arte e outro não. Mas ele não responde aos casos de arte que são réplicas indiscerníveis de outras obras de arte.<sup>44</sup>

Davies precisa admitir que sua proposta de que existem propriedades estéticas que dependem do estatuto de arte adquirido por um objeto é válida somente para algumas obras da *avant-garde*, mesmo que para ele este tipo de obra seja uma parte considerável de obras do século XX. O que, segundo Wollheim (1980, pp. 148-149) é uma posição excessivamente influenciada por Marcel Duchamp e seus *ready-mades*. Ele considera que pensar que a existência de *ready-mades* exige uma reformulação da teoria estética de modo a apresentar a *Fonte* com exemplo essencial de obra de arte expressa é má compreensão da obra de Duchamp. Para Wollheim, uma boa teoria da arte deve preservar o caráter ambíguo, provocativo e irônico da *Fonte* e outros *ready-mades*, ou reconhecê-los como casos especiais que eles são.

Caso considerássemos realmente que a *avant-garde* fosse o modelo central para a teorização da arte, casos essenciais para teorias da arte, parece que estes casos perderiam aquilo que eles possuem de especial, a crítica e a contestação a um modelo vigente, a uma situação específica nas artes aos quais a crítica se volta. Se toda a produção de arte fosse *avant-garde*,

---

<sup>44</sup> Uma resposta para o problema é oferecida por Ernst Gombrich em *Arte e Ilusão*.

ou a maioria das obras de arte, como talvez muitos artistas e teóricos das décadas de 1960 e 1970 tenham realmente imaginado que fosse, a *avant-garde* perderia o seu sentido, não estaria à frente do restante, ela seria o próprio *status quo*. O caráter de contestação só faz sentido quando há contra o que contestar. A *avant-garde* existe em função da existência de algo que predominantemente são casos de arte e que dão sentido à crítica que ela faz. Segundo Zangwill (2012), podemos conceder que existem obras que dependem de outras, como por exemplo *L.H.O.O.Q.* existe em relação a outra obra, a *Mona Lisa*. Mas somente pode haver esse tipo de obra arte porque há obras de arte que não dependem de outras.

### 3.3 A OBJEÇÃO DA AUSÊNCIA DE INTENÇÕES ESTÉTICAS

Esta seção é dedicada à objeção de que muitas obras são produzidas sem intenções estéticas. Para Carroll (1999), a teoria apresentada por Beardsley pode negar que objetos foram feitos com a intenção de proporcionar experiências estéticas e assim negar que eles sejam arte. Para tal, os defensores da teoria teriam que se certificar de que os artistas não tiveram o desejo e crença indispensáveis para este tipo de intenção. E, além disso, que elementos da sua obra demonstram que esta intenção não esteve envolvida em sua criação. Caso se certifiquem, teriam os motivos para dizer que o artista não teve uma intenção estética e que, assim, o que ele produziu não é uma obra de arte.

O exemplo dado por Carroll é o *Poème Symphonique para Cem Metrônomos* (1962) do compositor húngaro György Ligeti. A peça é composta por dez artistas performers, em que cada um deles ativa dez metrônomos simultaneamente, que batem descompassadamente até o último deles parar. Neste caso, de acordo com Carroll (1999, p. 187), seria pouco provável que a intenção do artista foi a de proporcionar experiências estéticas ao público que aguardava os metrônomos pararem de bater. Muito provavelmente, a intenção do artista foi a de fornecer outro tipo de estado em seu público. O que de fato parece ter ocorrido, quando a plateia permaneceu em silêncio mesmo depois do último metrônomo deixar de tocar. A primeira apresentação da peça gerou controvérsias que ocasionaram o cancelamento de outras apresentações. Segundo Ligeti (apud NORDWALL, 1971, pp. 7-8), seu trabalho é uma crítica à situação musical contemporânea e “um tipo especial de crítica, uma vez que a própria crítica resulta de meios musicais. (...) e é certo que é bastante irônico”.

De acordo com Carroll (1999, p. 187), mesmo sem sabermos todas as intenções do compositor com esse trabalho, não devemos atribuir à Ligeti a intenção de fornecer por meio do *Poème Symphonique* uma experiência estética. Logo, esta avaliação levaria a negação de

*Poème Symphonique* como uma obra de arte, segundo a interpretação de Carroll da definição estética de Beardsley. De mesmo modo, para Carroll, os defensores da definição estética da arte podem excluir outras obras da classificação de obra de arte, como por exemplo, os *ready-mades* de Duchamp. Segundo Carroll, de acordo com a definição estética da arte poder-se-ia argumentar que Duchamp claramente não intencionava proporcionar uma experiência estética e que, conseqüentemente, a *Fonte* não é uma obra de arte genuína. Carroll conclui que a definição estética, ao contrário de ampla, como parece inicialmente ser, é na verdade restrita, porque pode excluir muitas obras importantes do século XX.

Além da componente intencional, a definição estética também possui uma componente funcional contida na componente intencional, segundo Carroll (1999, p. 188). A intenção de que a obra tenha a capacidade de proporcionar uma experiência estética é concebida em termos de uma função, isto é, a função de proporcionar experiências estéticas. Mas o que a obra possui é uma capacidade que nem sempre se realiza. Carroll argumenta contra a teoria estética que, além de algumas obras de arte não serem feitas com a intenção de proporcionar experiências estéticas, elas também não possuem a capacidade de proporcionar experiências estéticas, seja tomando o termo "experiência estética" no sentido mais preciso de "uma reação desinteressada e empática" (1999, p. 200) ou no sentido de "emoção", seja no sentido usual ou mais amplo possível (1999, p. 203). Carroll afirma que "[a] capacidade de proporcionar uma experiência estética não é condição necessária para a arte" (1999, p. 203).

A *Fonte* de Duchamp seria um exemplo paradigmático de arte, baseado em ideias e não em experiências. A ideia de se fazer uma crítica ao que era ou não aceito como arte pela crítica de arte, parece ser mais central na obra de Duchamp que as qualidades estéticas de um mictório. A *Fonte* pode gerar uma satisfação ao pensarmos nela e, neste caso, até mesmo sem ter um contato físico com a obra, sem a experienciarmos. Segundo o Carroll a obra não foi criada para que suas formas e propriedades perceptuais tivessem a capacidade de proporcionar uma experiência estética. E algumas obras, como por exemplo as de Duchamp, não são procuradas pelo público para a obtenção de experiências estéticas.

Contraexemplos à hipótese da intencionalidade do artista em proporcionar uma experiência estética estão presentes em muitas obras de arte contemporâneas, visto que elas são declaradamente "antiestéticas", segundo Carroll (1999, p. 204). Mas ele questiona se seriam estes os melhores contraexemplos à definição estética, uma vez que, para os defensores desta teoria, muitas destas obras não são vistas como obras de arte genuínas. Carroll conclui que devemos esperar uma definição que acompanhe as práticas de classificação da arte. Neste sentido, a arte antiestética já existe há algum tempo, não sendo um movimento marginal no

século XX, e “tem sido classificada como arte pelos historiadores de arte, críticos, colecionadores e uma grande parte do público informado” (CARROLL, 1999, p. 204). Portanto uma definição de arte não poderia deixá-las de fora.

### 3.3.1 Resposta à objeção

Beardsley considera improvável que um artista acredite que, fechando uma galeria de arte e colocando uma inscrição sobre ela, ele produz algo capaz de satisfazer o interesse estético. De modo que, para ele é improvável que o artista neste caso produza uma obra de arte. Ele se refere ao artista conceitual nova-iorquino Robert Barry, que em 1969 apresentou a *Eugenia Butler Gallery* fechada com uma inscrição do lado de fora da galeria, onde se lia: “DURANTE A EXPOSIÇÃO A GALERIA SERÁ FECHADA”. O evento foi filmado e transmitido simultaneamente, além de ter sido realizado em vários outros espaços de exposição de arte posteriormente.

Por outro lado, segundo Beardsley, deixando algumas crenças de lado, seria razoável pensar que há artistas capazes de acreditar que o fechamento da galeria de arte e uma inscrição colocada nela poderia proporcionar uma experiência estética. Alguém poderia ir até a galeria, a encontrar fechada, ler a inscrição e pensar sobre o significado desta forma de arte. Esta experiência poderia fazer alguém ficar envolvido ou chocado com uma espécie de negação da própria existência da obra<sup>45</sup>. Se era essa a intenção do artista, uma intenção de provocar algum tipo de reflexão sobre a existência da obra ou chocar, a definição estética de Beardsley pode classificar a galeria fechada como obra de arte. A galeria fechada não deixa de ser um tipo de produção, pois Beardsley considera que uma mensagem ou um evento e não somente um objeto é um tipo de produção. Mas a questão de saber se ela é uma obra de arte também envolve a intenção do artista. Se a intenção do artista é satisfazer um interesse estético, isso não significa que este interesse seja satisfeito, ou ao menos não no grau desejado. Mesmo que o interesse na intenção do artista não seja satisfeito como o pretendido, a sua atividade pode ser classificada como uma atividade artística. Beardsley (1983, p. 59) afirma que, “uma classe significativa das atividades humanas, as artísticas (...) decide o tipo de empreendimento social em que ele [o artista] está envolvido, e determina a primária (não única) maneira que seu produto será avaliado”.

---

<sup>45</sup> Segundo o artista e escritor Brian O’Doherty (1999, p. 115), “Na galeria fechada, o espaço invisível (escuro? deserto?), desprovido do espectador ou do olho, só pode ser penetrado pela mente”.

Um problema na aplicação desta definição, apontado por Beardsley, pode ser identificado a partir do exemplo da galeria fechada. Segundo Beardsley (1983, p. 59), “Para identificar as atividades artísticas e as obras de arte em uma sociedade, devemos fazer inferências corretas sobre as intenções. E intenções, sendo privadas, são difíceis de se conhecer”. Embora esse seja um problema, ele é contornável, na opinião de Beardsley. Podemos fazer uso do testemunho verbal disponível, mas também fazer inferências sobre as intenções do artista. Se descobrimos que em uma determinada sociedade as pessoas possuem interesses estéticos e se sabemos algumas maneiras de satisfazer esses interesses, podemos inferir a intenção estética a partir das propriedades dos objetos ou eventos produzidos nesta sociedade. Por exemplo, uma pintura com tema religioso pode mover fiéis à devoção religiosa, mas “também pode dar provas de extremo cuidado na composição, harmonia de cores, variações sutis de luz e textura; então temos uma boa razão para acreditar que uma das intenções com a qual o pintor trabalhou foi a estética” (BEARDSLEY, 1983, p. 59).

Beardsley considera a proposta do historiador da arte Erwin Panofsky (1955) próxima a sua. A intenção do artista pode ser notada por meio de evidências em um objeto, feito com atenção cuidadosa e preocupações com a forma. Por exemplo,

Se eu escrever a um amigo o convidando para jantar, minha carta é principalmente uma comunicação. Mas quanto mais eu mudo a ênfase para a forma do meu roteiro, mais ela se torna uma obra de caligrafia; E quanto mais enfatizo a forma da minha linguagem (até poderia convidá-lo por meio de um soneto), tanto mais ela se torna uma obra de literatura ou de poesia. Onde a esfera dos objetos práticos termina e a da “arte” começa, depende, então, das “intenções” dos seus criadores. (PANOFSKY, 1955, pp. 10-11 apud BEARDSLEY, 1982b, p. 305).

De acordo com Beardsley (1982b, p.305), a intenção relevante “é a intenção de proporcionar uma possível fonte de experiência qualificada esteticamente”. A intenção de proporcionar uma experiência estética pode coexistir com a intenção de convidar alguém para jantar<sup>46</sup>.

Determinar as intenções que fazem parte da criação de uma obra de arte é algo difícil. Mas, segundo Beardsley, as intenções entendidas como os “motivos”, são a própria história em geral, porque são justamente as intenções ou motivos que explicam por que as pessoas fizeram o que fizeram. De modo que o historiador está envolvido com as intenções da criação de uma obra de arte, quando percebe desenvolvimentos estilísticos e inovações. Como observou

---

<sup>46</sup> Uma diferença com Panofsky seria que para Beardsley uma carta escrita em verso não se torna menos comunicação, ela só não será uma comunicação se for retirada de seu contexto de convite para jantar. Nesse caso, ela seria um texto fictício.

Panofsky, há sinais simples de intenção no próprio objeto. De modo que, como afirma Beardsley (1982b, 305), “podemos discernir, no tema de uma pintura de Rubens, que se pretendia representar vividamente um martírio particular”, de mesmo modo, “podemos discernir, em sua composição e harmonias de cores que alguém deveria estar interessado em dar-lhe emotivas qualidades estéticas”.

Beardsley considera dois tipos de intenções. As intenções próximas ou de primeira ordem são as que afetam diretamente o caráter real da pintura. E as intenções de longo alcance ou segunda ordem, que são como, por exemplo, a intenção de maximizar os lucros de um ateliê. No caso das pinturas de Rubens podemos ver as intenções próximas por meio da própria pintura.

Por outro lado, para Beardsley (1982b, p. 306), é possível tratar um objeto como arte mesmo sem observarmos as fontes de intenções estéticas em um objeto. Beardsley se refere às muitas obras de arte que pertencem a classe ou gêneros que são chamados ou reconhecidos como esculturas, desenhos, gravuras, iluminação de manuscritos, abstrações *hard-edge*,<sup>47</sup> entre outros. Ele chama estas classes de “tipos de arte” (*artkinds*). Para ele, o que estabelece um tipo de arte é que suas instâncias individuais são criadas com a intenção de proporcionar uma experiência estética. A intenção deve estar presente, mas uma vez que um tipo de arte consegue ser socialmente estabelecido, seu rótulo é estendido a novos exemplos dele. De acordo com a proposta de Beardsley (1982b, p. 306), “depois que o tipo é estabelecido, torna-se possível que novas instâncias sejam produzidas inadvertidamente ou acidentalmente”. Por este motivo, Beardsley afirma que se um historiador ou arqueólogo da arte descobre uma escultura Minoica (ou uma estátua de Buda), mesmo que não saiba sobre as intenções reais de seu criador, ele pode tratar o objeto como obra de arte por considerá-lo da classe ou gênero de esculturas.

Casos limítrofes à definição estética da arte podem ser encontrados. Mas isso ocorre para a maioria das definições, especialmente as que envolvem atividades e objetos culturais, de acordo com Beardsley (1983, p. 60). Se formos caridosos, haverá inevitavelmente muitas coisas que a definição estética pode cobrir, mas ela também exclui outras coisas. Uma linha de delimitação mais precisa sobre o que ela inclui e o que ela exclui não é o esperado por Beardsley de sua definição. Não sabemos exatamente quanto de intenção estética é preciso para se fazer uma obra de arte, ou quanto de atividade do artista é preciso para se considerar um *ready-made* um artefato, quanto de sentimento de integração uma experiência estética deve proporcionar, e assim por diante. Há, na definição estética, segundo Beardsley, uma certa indeterminação. Mas ela deve ser rejeitada somente se ela não traçar uma linha de distinção útil entre arte e não arte.

---

<sup>47</sup> O termo “Hard-Edge” se refere a um tipo de pintura abstrata com formas e contornos delimitados, menos gestual que o *Expressionismo Abstrato* norte-americano.

Beardsley (1983, p. 60) assegura que sua definição admite generosidade para com novas formas de expressão artísticas contemporâneas, como os exemplos de obras conceituais de Robert Barry ou On Kawara. No entanto, se não há nenhuma evidência de alguma intenção estética em algum tipo de produção, ele não acha que deve alterar sua definição para acolher este caso.<sup>48</sup>

Beardsley não é categórico sobre nenhum caso. Para ele, sempre há espaço para discussão sobre a distinção entre arte e algum tipo de brincadeira feita por meio da arte, ou crítica, como por exemplo a galeria fechada de Barry. Uma brincadeira é um tipo de mensagem e não precisa desqualificar uma obra de arte. Uma vez que, para Beardsley (1983, p. 60), o “gozo e a inteligência podem ser uma experiência estética. Mas o senso comum não deve ser abandonado, juntamente com perspicácia filosófica nestas matérias”.

Sobre a *Fonte*, Beardsley (1983, p. 60) afirma que Duchamp “não estabeleceu um novo significado de ‘obras de arte’, nem realmente inaugurou uma tradição que levou à aceitação de peças de encanamento (ou outros *ready-mades*) como obras de arte”. É mais provável, segundo a visão de Beardsley, que a intenção de Duchamp com a *Fonte* era a de “provar ao júri que mesmo a sua tolerância tinha limites e que não aceitaria qualquer coisa”, mesmo que a proposta do Salão dos Independentes de Nova Iorque de 1917 fosse a de que aceitariam qualquer coisa. Esta ação de Duchamp de nenhuma maneira torna a definição estética inadequada, segundo Beardsley.

---

<sup>48</sup> Beardsley faz referência ao *Poème Symphonique para Cem Metrônomos* de György Ligeti. Por este motivo é o exemplo usado por Carroll em sua objeção as definições estéticas.

FIGURA 6 – Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917 (original fotografada por Alfred Stieglitz)

Fonte: STIEGLITZ (1917)<sup>49</sup>

Há muitos casos de obras da *avant-garde* que fazem comentários de alguma forma sobre a arte ou sobre si mesmas. Podemos classificá-las como obras de arte ou não. A questão central, para Beardsley, é como fazemos isso. De acordo com Beardsley (1983, p. 60), classificar algo como obra de arte somente porque faz um comentário crítico sobre a arte nos levaria a ter que explicar por que não fazemos o mesmo com artigos de revistas e comentários de jornais sobre a arte. Assim como, classificar algo como obra de arte só porque é exposto para um público não a distinguiria de outros objetos expostos em exposições comerciais, nos museus de ciências naturais, entre outros. Ou ainda, classificar algo como obras de arte só porque é chamada de arte por aqueles que são chamados de artistas, que são artistas porque fazem coisas que eles

<sup>49</sup> <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp\\_Fontaine.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fontaine.jpg)>

chamam de arte, de acordo com Beardsley, é pensar em círculos e não classificar. Para ele a “distinção entre os objetos que fazem e aqueles que não fazem parte das atividades artísticas em virtude da sua ligação com o interesse estético ainda se faz vital preservar, e nenhuma outra palavra melhor do que ‘arte’ é tão apropriada para isso” (BEARDSLEY, 1983, p. 60).

Uma outra questão que surge, ao analisarmos a componente da intenção na definição, é que podemos admitir que uma limitação da definição estética é que ela inclui objetos tecnológicos e do *design* como casos de arte. Podemos supor que a intenção presente no processo de criação destes produtos seja a de satisfazer um interesse estético. De fato, o processo de criação destes objetos talvez não seja muito diferente dos projetos de *Land Art*, ou de obras minimalistas e até mesmo obras conceituais. É difícil estabelecer um limite e a definição estética de Beardsley é bastante inclusiva. Por outro lado, a definição consegue reunir em uma mesma classe de coisas, pinturas, esculturas, composições musicais, apresentações teatrais, e assim por diante, sem ser trivial.

Por fim, cabe aqui uma pequena observação. Beardsley escreveu com William K. Wimsatt (1954) um célebre artigo intitulado “A Falácia Intencional”. Nele, os autores apresentam uma posição sobre a autossuficiência do texto literário. Uma concepção contrária à posição de que as intenções do autor, ao escrever uma obra literária, sejam relevantes para a interpretação e análise do valor desta obra. Eles argumentam que a intenção do autor não é desejável como padrão para se julgar o êxito de uma obra de arte literária. A expressão “falácia intencional” é utilizado para se referir ao engano de se atribuir uma dependência das intenções do autor ao significado e o valor artístico da obra. Por sua posição sobre a falácia intencional, Beardsley foi por vezes criticado ao apresentar uma definição de arte cujas intenções do autor são centrais para se definir uma obra de arte. No entanto, de acordo com Beardsley (1982, p. 306), “Não há nenhuma desarmonia lógica em alegar que as intenções são cruciais para fazer de algo uma obra de arte, mas irrelevantes para determinar o que a obra de arte significa e quão boa ela é”. Para Beardsley, a defesa de que as intenções do artista não determinam a interpretação da obra, inicialmente pensadas especificamente para a poesia e literatura, não contradiz a sua defesa da intenção para classificação de obras de arte.

### 3.4 A OBJEÇÃO DAS VÁRIAS FUNÇÕES DA ARTE NAS SOCIEDADES SEM O NOSSO CONCEITO DE ARTE

Alguém poderia argumentar que a arte tem cumprido várias funções, que foram mudando com o passar do tempo ao longo da história. Podemos supor, por exemplo, que a arte

tinha uma função mágica nas antigas civilizações e uma função religiosa na Idade Média. Com as Academias, principalmente no século XIX, a arte cumpriu uma função política muito ligada ao Estado. Poder-se-ia argumentar que somente no período mais recente a arte cumpriu uma função puramente estética e atualmente ela cumpre várias funções. Também poder-se-ia argumentar que a palavra “arte” já foi usada para designar todas as atividades com algum aperfeiçoamento técnico, sendo por muito tempo associada à técnica de se fazer algo. Depois ela se restringiu às chamadas belas-artes (*beaux-arts*) no século XVIII, como a pintura, a poesia, a música, a dança e a arquitetura.<sup>50</sup> Neste período, ela era considerada superior às artes decorativas e aplicadas. E que, atualmente, ela é usada para manifestações que vão além deste uso mais restrito. Considerando-se estas questões, poder-se-ia concluir que a arte não é definida por uma única função, como por exemplo, a de proporcionar uma experiência de caráter estético marcado.

Além disso, alguém poderia alegar que o modo como atualmente vemos a arte é restrito e incapaz de se aplicar a outros períodos. De modo que não poderíamos falar que havia obras de arte, como as compreendemos hoje, em períodos históricos anteriores. E que, conseqüentemente, podemos estar impondo nosso conceito de arte quando falamos da arte das civilizações do passado ou culturas não ocidentais. Além de que a forma como contemplamos a arte hoje em um museu é muito distinta da relação que as pessoas de outras culturas possuem e possuíam com seus objetos culturais. Destarte, quando falamos de arte e experiência estética, falamos de conceitos ocidentais e distantes de outras culturas.

Outra questão que pode ser argumentada contra teorias estéticas, é a de que a arte não existia antes do conceito de arte e, desse modo, seria um equívoco atribuir o conceito de arte a produções culturais de antigas civilizações ou culturas diferentes. Como vimos na seção sobre definição de arte em Danto, para este filósofo, uma teoria é o que torna a arte possível, um certo conhecimento da história da arte, ao menos na sua elaboração em “O mundo da arte” (1964). Esta posição aparece em um de seus primeiros escritos sobre arte e será reelaborada posteriormente. Danto (1964, p. 581) afirma: “Acho que nunca ocorreria aos pintores de Lascaux que eles estavam produzindo arte naquelas paredes. A não ser que houvessem teóricos da estética no Neolítico”.<sup>51</sup> Danto em *A Transfiguração do lugar comum* (1981) não segue

---

<sup>50</sup> A arquitetura é incluída como parte das belas-artes nas *Enciclopédias* de Diderot e D’Alembert. Ela não era considerada parte das belas-artes na classificação de Batteaux. Neste período, também se usava a expressão as “cinco artes” para se referir às belas-artes. Cf. CHILVERS, 2001, p. 584.

<sup>51</sup> O complexo de cavernas de Lascaux, localizado na França, possui cerca de 600 pinturas parietais que datam de aproximadamente 17 mil anos atrás. Embora Danto se refira ao Neolítico, elas são atualmente consideradas do período Paleolítico.

defendendo a tese de que são as teorias que tornam a arte possível, mas sua proposta de significados incorporados, ou seja, um conteúdo semântico que uma obra de arte possui e que deve ser interpretado por pessoas que possuem um certo entendimento para tal, pode ser interpretada como uma versão da tese de que não existe arte sem o conceito de arte.

#### 3.4.1 Resposta à objeção

Para Beardsley (1982b, p. 307), é possível reconhecer algo relacionado à contemplação de objetos, ou sons, mesmo com todas as barreiras culturais existentes entre a nossa sociedade e outras. Embora muitas culturas não tenham um conceito de arte, todas produzem objetos de arte. E, estes objetos podem ter outras funções sociais além das ligadas ao objeto enquanto obra de arte.

No entanto, muitos antropólogos podem precipitadamente não reconhecer a classificação de alguns objetos como arte e os classificar como objetos religiosos, ou de acordo com alguma outra função que cumpriam na sociedade no qual foram feitos. Isso acontece, de acordo com Beardsley, porque as variadas formas de interesse estético são indissociadamente combinadas com outros interesses, o que nos leva à compreensão da sociedade e cultura, diferenciando a diversidade de atividades e interesses presentes nela. Por exemplo, as pinturas de areia Navajo possuem uma função religiosa e médica dentro da cultura Navajo.<sup>52</sup> Segundo a antropóloga Dorothy Lee, “o que classificamos como arte é na verdade religião” (LEE apud BEARDSLEY, 1982b, p.307) para a cultura Navajo. Mas Lee não exclui as pinturas Navajo da classificação de arte, ela chama a atenção para outras funções, talvez as principais ou predominantes, que as pinturas cumprem naquela sociedade. Lee defende que, “[a]s pinturas de areia não são mais arte do que ritual, mito, medicina, prática ou crença religiosa” (LEE apud BEARDSLEY, 1982b, p. 307). Para Beardsley, se podemos distinguir objetos como arte e, também como objetos religiosos ou médicos, como no exemplo das pinturas Navajo, então podemos perguntar o que torna possível tal distinção.

Uma sociedade pode ter seu próprio termo correspondente ao nosso termo “arte”. Se o termo se aproxima em sentido do nosso termo, isto facilita uma compreensão. Mas, mesmo que o termo usado por esta sociedade tenha uma distinção significativa do nosso termo “arte”, isso não impede que possamos compreender os significados do termo para aquela cultura. E nem por isso, não precisamos deixar de usar o termo “arte” para nos referirmos aos objetos, que

---

<sup>52</sup> Tribo indígena da América do Norte.

segundo Beardsley (1982b, p. 303), são feitos com uma intenção específica dentro de qualquer sociedade.

Podemos usar um conceito de literatura e uma definição de obra literária que os poetas do século XVIII não teriam empregado. No entanto, usar conceitos atuais da teoria literária não nos impede de entender as crenças da literatura de outros períodos. Por exemplo, se no passado se pensava que baleias eram peixes, ao analisarmos obras literárias deste período não tomaríamos baleias como peixes, ao mesmo tempo, poderíamos compreender o que eles escreviam sobre baleias e as suas crenças sobre o conceito de baleia. Segundo Beardsley, nestes casos os antropólogos e historiadores tentam entender o que está acontecendo “na textura das relações sociais, nas mentes dos indivíduos (BEARDSLEY, 1982b, p. 303). De mesmo modo, um antropólogo, um historiador da arte ou um teórico da arte também pode compreender a arte de outros períodos históricos mesmo que nestes períodos o conceito de arte difira do conceito atual de arte. Mesmo com disparidades conceituais entre nós e outras culturas, Beardsley (1982b, p. 303) acha que não devemos tratar outras culturas com um relativismo radical. É possível encontrar similaridades entre os fenômenos que envolvem a arte mesmo que haja disparidades conceituais.

Entretanto, alguém poderia argumentar que os desenhos nas cavernas do período do Paleolítico não foram produzidos com intenção estética, ou não foram criados para serem apreciados esteticamente, porque eles tinham uma função mágica ou religiosa. Para Beardsley, este argumento poderia repousar na defesa de que ninguém naquela cultura poderia ter tido um interesse estético, porque aquela cultura não nos deixou obras de arte puras, isto é, obras produzidas apenas com uma intenção estética. De acordo com Beardsley, sabemos muito pouco sobre o que estava acontecendo nas mentes das pessoas do Paleolítico para qualquer defesa dogmática sobre a questão, ou usar esses desenhos como um contraexemplo para a definição estética de arte. É uma questão em disputa, longe de estar encerrada, segundo Beardsley. Mas, para ele é provável que os primeiros seres humanos desenvolveram uma capacidade para a experiência estética e apreciação dos desenhos e objetos que faziam. E esta capacidade muito provavelmente foi desenvolvida antes de eles fazerem os objetos ou ações com a finalidade de proporcionar experiência estética, segundo Beardsley (1983, p. 59). Do mesmo modo, outros aspectos das atividades e das produções sofreram modificações com o passar dos tempos desde o Paleolítico.

Por fim, para Beardsley, certamente Danto (1964) tem razão em afirmar que não havia uma teoria da arte e estetas no Neolítico, porém disto não se pode concluir que não se produzisse arte naquele período. Ele exemplifica de forma contundente. A não existência de

microbiologistas no Neolítico fez com que os moradores de cavernas não soubessem que eram os micro-organismos que causavam suas doenças, mas isto não fez com que os micro-organismos deixassem de existir e de que pessoas não morressem por causa deles. Deste modo, para Beardsley (1982b, p. 308), “[u]ma teoria da arte pode tornar o conceito de arte possível, mas isso não é o mesmo que tornar a arte possível”. Há uma distinção entre uma teoria da arte e o fenômeno da arte em si.

### 3.5 OUTRAS OBJEÇÕES ANTECIPADAS POR BEARDSLEY E RESPOSTAS

Beardsley supõe que algumas consequências de sua definição são passíveis de críticas e antecipa algumas respostas a elas.

A primeira objeção é que, segundo sua definição estética, crianças podem criar obras de arte (1983, p. 60). Assim, crianças de sete anos que nada sabem de tradições artísticas ou teorias da arte seriam capazes de produzir obras de arte. Beardsley pensa que isso é correto. Considera que não podemos negar que quando uma criança escreve um poema, desenha uma figura ou faz uma música, ela produz uma obra de arte. O ponto básico é que a criança produz algo que considera “esteticamente desfrutável” (*aesthetically enjoyable*) e a apresenta a pessoas que possam apreciá-la. Isso não significa que a obra proporcionará experiências estéticas em grau elevado, ela pode não proporcionar, mas foi intencionada a proporcionar.

A segunda objeção é que a definição estética de Beardsley permite que falsificações de obras de arte possam ser também obras de arte. A resposta de Beardsley (1983, p. 61) é que a questão depende inteiramente da presença de uma intenção estética. Tomemos por exemplo três tipos de cópias. O primeiro tipo, reproduções mecânicas de obras de arte, como cartões postais de lojas de museus, embora possam gerar satisfação estética, não devem ser classificadas como obras de arte. Outro tipo de cópia, os estudos de pintura, como uma cópia de Rubens de um Ticiano, ou as feitas durante o período neoclássico como forma de aprendizado e referência pelos artistas das Academias. Nestes casos, estas cópias são claramente pintadas com uma intenção estética, mas elas não são falsificações. As cópias não tentam se passar pelas obras das quais são cópias e assim não possuem a intenção de enganar. O terceiro tipo é a cópia minuciosa, feita com intenção de enganar, de se fazer passar por uma obra original de determinado artista consagrado. Se o falsificador tiver, entre suas intenções, a intenção de gerar interesse estético, conforme a definição estética de arte, ele produz uma obra de arte. De acordo com Beardsley, a intenção de enganar alguém não retira do produto o seu caráter de obra de arte. Além de que,

o sucesso de uma falsificação parece depender em grande grau da falsificação conseguir gerar o mesmo tipo de experiência que a obra original proporcionaria.

A terceira objeção é a de que ninguém fracassaria em fazer uma obra de arte se intenciona fazê-la. Trata-se da questão de que é uma consequência da definição estética da arte é a de que, se a intenção é o que conta na produção de arte, ninguém poderia fracassar em produzir uma obra de arte quando tem uma intenção. Porém, o que a teoria defende é que a intenção estética é a intenção de produzir algo para satisfazer um interesse estético e não a intenção de produzir obras de arte. Somente a intenção de criar uma obra de arte pode não criar uma obra de arte, como vimos na resposta de Beardsley a Binkley. Se a intenção na definição de arte fosse a intenção de se produzir uma obra de arte, a definição seria circular.

A quarta objeção é a de que não poderia haver arte não intencional. Para Beardsley, um conjunto de sentidos muitas vezes são produzidos de forma não intencional, ou seja, sem a intenção de produzir uma obra de arte. Mas uma obra de arte não pode ser produzida sem qualquer intenção, e, nesse sentido, não pode haver obras de arte não intencionais. Podem ocorrer acidentes no processo do fazer artístico, como uma tinta que escorreu em uma pintura, ou uma rachadura em uma cerâmica, e estes acidentes podem satisfazer um interesse estético. Mas por si só estes acidentes, não intencionais, não poderiam fazer de algo uma obra de arte. Se o artista tem a intenção de produzir algo capaz de conferir a alguém uma experiência estética e se esta é a condição para que o resultado de seu trabalho seja uma obra de arte, então, o que ele produz com esta intenção é arte. (BEARDSLEY, 1983, p. 62).

A quinta objeção é a de que objetos de mau gosto podem ser arte. É uma consequência da definição estética de Beardsley (1983, p. 62) que objetos de mau gosto e sem valor possam ser classificados como obras de arte. Essa classificação como arte não implica em uma classificação valorativa, entre obras boas e ruins. Uma obra de arte feita com a intenção de satisfazer um interesse estético pode não satisfazer um interesse estético ou satisfazê-lo em grau muito baixo. A definição permite que possamos ter um critério para avaliação da arte de acordo com o grau de satisfação de interesse estético que ela possa prover, mas seu uso classificatório independe de um uso valorativo.

## 4 CONCLUSÃO

O que tentei mostrar nesta dissertação foi que a questão “O que é arte?” pode ser respondida com uma definição estética de arte. Ou seja, é possível que a definição estética de arte de Beardsley seja razoavelmente defendida, mesmo que no campo prático e teórico da segunda metade do século XX haja uma tendência de negação da ligação entre arte e estética.

O primeiro objetivo desta dissertação foi responder se a definição estética de arte de Beardsley pode dar conta dos *ready-mades* e casos da *Arte Conceitual* como casos de arte. Como podemos notar com a análise da definição estética proposta por Beardsley, ela não precisa negar estes casos e, além disso, pode incluir boa parte deles.

Beardsley foi associado muitas vezes à posição de se negar que os casos da *avant-garde* sejam casos de arte genuína. Esta posição é legítima e uma possível saída para que uma definição estética contorne a objeção das obras não-estéticas, antiestéticas ou da chamada “antiarte”. Entretanto, essa não é a posição estratégica defendida por Beardsley para responder às objeções. Como procurei mostrar, ele nega que alguns casos sejam classificados como arte, quando não existe nenhum indício de intenções estéticas do artista na produção destas obras. Ele não vê nenhuma vantagem em classificar algo como arte somente porque o artista diz que algo é arte, ou porque algo faz um comentário sobre arte, porque ele não vê que assim se possa estabelecer um critério que distinga arte de não arte. Segundo Beardsley, alguns casos poderiam ser chamados por outro nome, ou mantidos como casos especiais de arte, limítrofes da definição e não centrais para uma definição de arte. Se a arte é definida de forma tão vaga que não distingue arte de não arte, ela não estabelece nenhum marco teórico importante.

Mas Beardsley não nega que toda arte *avant-garde* seja arte genuína. Ao contrário, a sua definição e defesa da definição estética deixam claro suas preocupações em responder à produção artística contemporânea e não simplesmente negá-la ou ignorá-la<sup>53</sup>. Como podemos notar, a definição estética de arte pode incluir muitos casos de arte conceituais ou novas expressões que surgem a partir da década de 1950. Isso se dá, por um lado, porque a definição estética defende que as obras de arte são produtos intencionais. E por outro lado, não concebe a noção de experiência estética como puramente perceptual.

Como fica claro na reflexão de Beardsley, a intenção estética não precisa ser a única intenção de uma obra de arte nem a principal intenção, mas ela precisa estar presente em algum

---

<sup>53</sup> Nos pós-escritos (1981) para a segunda edição do seu livro *Aesthetics*, onde inclui uma seção de comentários sobre o problema da definição de arte, ele afirma que as últimas décadas, desde primeira publicação de *Aesthetics* em 1958, o fizeram ver que outras expressões importantes ficaram de fora de sua reflexão, entre elas o cinema.

grau na atividade de produção artística. Destarte, Beardsley não nega que obras sejam feitas com intenções políticas, como muitas obras da *avant-garde* são feitas. Ele também não nega que estas intenções sejam as principais intenções em uma obra. O que Beardsley defende é que deve haver ao menos uma intenção estética presente na atividade de criação destas obras. O que difere por exemplo um riscar de fósforos para ligar um forno em uma cozinha e o fósforo aceso por Yoko Ono<sup>54</sup> em *Lighting Piece* (1963), performance em que a artista risca um fósforo e o espera apagar? A proposta de Beardsley poderia responder que *Lighting Piece* é uma obra de arte, diferente de outro riscar de fósforos, porque há intenções do artista diferentes da intenção de acender um fogão. Se algo é uma obra de arte, ela deve ter sido feita ao menos com uma intenção estética, mesmo que esta não seja principal intenção e nem a única intenção. Por exemplo, a performance de Ono não parece ser desprovida de qualquer intenção estética, desde os seus movimentos no palco, até a execução de sua peça e a experiência proporcionada em quem a assiste. É uma vantagem que a proposta de Beardsley não dependa de uma definição de mundo da arte, que, como vimos, incorre em circularidade, nem que haja pessoas com um certo conhecimento sobre arte para interpretar um conteúdo semântico de uma obra. A definição estética pode abarcar obras de difícil compreensão, que são intencionadas à reflexão e até mesmo feitas pelo artista para um público distinto, como muitas obras conceituais. No entanto, ela não exclui obras feitas apenas para a fruição perceptual, ou uma pintura de rua em um muro de algum centro urbano, ou uma cantiga popular, e assim por diante. Mesmo sendo acusada de restringir casos de arte, a definição estética dá respostas a muitos casos e de forma bem satisfatória.

Como vimos nesta dissertação, a noção de experiência estética apresentada por Beardsley não leva em consideração apenas as propriedades perceptuais de uma obra de arte e a recepção delas. Assim, ela consegue responder às objeções baseadas somente em experiências estéticas de propriedades perceptuais, como a objeção de Davies e a de Binkley. A noção de experiência estética de Beardsley descreve uma série de estados como: (1) um sentido de liberdade de preocupações sobre questões externas à coisa recebida, (2) um afeto intenso que é, contudo, desligado de fins práticos, (4) o sentido revigorante de exercitar capacidades de descoberta, e (5) a integração do eu (*self*) e suas experiências (Beardsley, 1983, p. 58). Assim, muitas experiências causadas por obras (performances, eventos ou objetos) conceituais, podem ser estéticas. Uma obra conceitual ou até mesmo um *ready-made* podem proporcionar uma

---

<sup>54</sup> Artista conceitual que fez parte do movimento artístico *Fluxus*.

experiência que envolve todas ou algumas das características de uma experiência estética, listadas por Beardsley.

Entretanto, mesmo que esta noção de experiência estética que Beardsley propõe mostre-se incorreta, ou outra noção de experiência estética melhor que esta seja elaborada, em nada é afetada a estrutura da definição de arte, que ainda pode ser usada mesmo com outra noção de experiência estética.

O segundo objetivo desta dissertação foi defender que a definição é razoavelmente defensável porque consegue dar uma boa resposta para a questão “O que é a arte?” que não se restringe à arte produzida no século XX. Toda teoria busca uma adequação extensional, mas esta adequação não deve ser requerida apenas para a extensão da arte em sua história mais recente, a fim de incluir a *avant-garde*. Se pensamos sobre um período mais amplo da história da arte, veremos que teorias estéticas têm seus termos-chaves próximos ao uso comum por no mínimo centenas de anos, de acordo com Beardsley.

A reflexão de Beardsley tenta explicar por que a arte é produzida, preservada e apreciada nas mais distintas sociedades. De acordo com Beardsley, se o interesse estético faz parte da vida das pessoas e é parte importante delas, então é algo que uma teoria estética deve reconhecer e estudar. Beardsley considera que podemos fazer uma distinção teórica importante que nos possibilita reconhecer a arte nas mais distintas sociedades. A definição estética consegue delimitar a arte de não arte, ao mesmo tempo em que reconhece que existem múltiplas funções que os objetos de arte podem desempenhar em uma sociedade. Chamar muitos objetos de outras culturas e do passado de “arte” não desconsidera outras funções sociais que esses objetos cumprem ou cumpriram nessas sociedades.

Fazer esta reflexão não impõe um conceito de arte, mas considera que existe um fenômeno da arte que é independente do conceito de arte ou do uso da palavra “arte” e que pode ser compreendido. Se o interesse estético é algo genuinamente humano e, se uma produção de objetos é feita para satisfazer esse interesse estético, nas mais distintas sociedades humanas e, então, podemos ter uma definição de arte muito mais ampla e que considere a arte mesmo sem termos um conceito de arte.

Assim, concluo que a definição estética de Beardsley é defensável e se sustenta. Ela consegue responder satisfatoriamente às objeções centradas nos casos de arte do século XX, sem por princípio excluir esses casos.

Como afirmei na introdução desta dissertação, a definição estética de Beardsley não é a única definição estética existente ou possível. Não foi um objetivo desta dissertação defender e mostrar que a definição estética é a melhor definição de arte. Ela pode não dar a melhor resposta

para o problema da definição de arte. O que significa que a questão da definição de arte não está encerrada e ainda requer muitas reflexões. Contudo, a definição estética de arte não é tão facilmente descartada como uma definição que não corresponde à arte contemporânea, como as objeções propuseram. Isso foi o que tentei mostrar com a análise da definição estética de Beardsley, das objeções a ela e possíveis respostas às objeções. Certamente, novas reflexões, podem surgir a partir dos pilares levantados pela teoria estética de Beardsley.

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, James C. “Aesthetic Concepts of Art”. In: CARROLL, Noël (Org.). *Theories of Art Today*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000, pp. 65-92.
- ARCHER, Michael. (1999). *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução Alexandre Krug. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção a).
- BEARDSLEY, Monroe C. (1958). *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1981.
- \_\_\_\_\_. “Postscript 1980”. In: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1981.
- \_\_\_\_\_. “The Discrimination of Aesthetic Enjoyment”. *The British Journal of Aesthetics*, v. 3, n. 4, out. 1963, pp. 291-300.
- \_\_\_\_\_. “Aesthetic Experience Regained”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 28, 1969, pp. 3-11.
- \_\_\_\_\_. (1970). “The Aesthetic Point of View”. In: *The Aesthetic point of view*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. (1976). “Is art essentially institutional?”. In: *The Aesthetic point of view*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. “In Defense of Aesthetic Value”. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, v. 52, n. 6, ago. 1979, pp. 723-749.
- \_\_\_\_\_. “Aesthetic Experience”. In: *The Aesthetic point of view*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982a.
- \_\_\_\_\_. “Defining Art”. In: *The Aesthetic point of view*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982b.
- \_\_\_\_\_. (1983). “An Aesthetic Definition of Art”. In: LAMARQUE, Peter (Org.). *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- BINKLEY, Timothy. “Piece: Contra Aesthetics”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 35, n. 3, 1977, pp. 265-277.
- BRANQUINHO, João; et al (Ed.). Definição. *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CARROLL, Noël. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. London and New York: Routledge, 1999.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Filosofia da Arte*. Tradução Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010. (Coleção: Synopsis Manuais).

- CHILVERS, Ian (org.). *Dicionário Oxford de arte*. Tradução Marcelo Brandão. Cipolla. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COHEN, Ted. "The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie". *Philosophical Review*, jan. 1973, pp. 69-82.
- DANTO, Arthur C. "The artworld". *The Journal of Philosophy*, v. 61, nº 19, out. 1964, pp. 571-84.
- \_\_\_\_\_. "O mundo da arte". Tradução Rodrigo Duarte. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O Belo Autônomo: Textos Clássicos de Estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013.
- \_\_\_\_\_. "Artworks and real things". *Theoria*, nº 39, 1973, pp.1-17.
- \_\_\_\_\_. (1981) *A Transfiguração do Lugar-Comum*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Art, Essence, History, and Beauty: A Reply to Carrier, a Response to Higgins". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 54, n. 3, 1996, pp. 284-287.
- \_\_\_\_\_. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- DEWEY, John. *Art as Experience*, New York, Capricorn, 1958.
- DICKIE, George. "Defining art". *American Philosophical Quarterly*, v. 6, nº 3, jul. 1969, pp. 253-256.
- \_\_\_\_\_. "What is Art? An Institutional Analysis". In: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974. Reprinted in: *The Philosophy of the Visual Art*. NY: Oxford University Press, 1992, pp. 426-427.
- \_\_\_\_\_. "O que é a arte?". Tradução de Vítor Silva do original "What is Art?", *Culture and Art: An Anthology*, org. Lars Aagaard-Mogensen, Humanities Press, Atlantic Highlands, NJ, 1976, pp.21-32. In: D'OREY, Carmo (Org.) "O que é a arte?". Lisboa: Dinalivro, 2007.
- \_\_\_\_\_. (1984). "A teoria institucional da arte". Tradução de alguns capítulos de *The Art Circle*. In: MOURA, Vítor. (Org.) "Arte em teoria. Uma antologia de estética". Coordenação e tradução Vítor Moura. Braga; Ribeirão: Edições Humus, 2009. (Coleção: Antologias).
- DIFFEY, Terry. "The Republic of Art". *British Journal of Aesthetics*, v. 9, 1969, pp. 14-56.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: Anos 60/70*. Tradução Pedro Sússekkin et al. 2a ed., Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Arte e ilusão*. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1986.
- GUPTA, Anil. “Definitions”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (on line). Edward N. Zalta (Ed.), 2015.
- GREIMANN, Dirk. Definição. *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica (online)*. João Branquinho e Ricardo Santos (Eds.). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015.
- HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Verbetes da Enciclopédia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 11 de fev. 2018.
- HOLT, Jason. “Providing for Aesthetic Experience”. *Reason Papers*, v. 32, set. 2010, pp. 75-91.
- LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. (1968). “A desmaterialização da arte”. Tradução Fernanda Pequeno e Mariana P. Menezes de Andrade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 25, pp. 151-165, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.
- MANDELBAUM, Maurice. “Family Resemblances and Generalization concerning the Arts”. *American Philosophical Quarterly*, v. 2, nº. 3, jul. 1965, pp. 219-228.
- MOTLOCH, Martin. “Essência”. *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica (online)*. João Branquinho e Ricardo Santos (Eds.). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014.
- NORDWALL, Ove. *György Ligeti: Eine Monographie*. Mainz: Schott, 1971.
- O'DOHERT, Brian. (1999). *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a).
- PANOFSKY, Erwin. (1955). *Significado nas Artes Visuais*. Tradução Maria Clara Kneese. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Coleção: Debates).
- PLÍNIO. “História Natural” (extrato). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura*. São Paulo: Editora 34, 2004, pp. 73-86.
- PÓS-IMPRESSIONISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo891/pos-impressionismo>>. Acesso em: 2 de fev. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

- READY-MADE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Verbetes da Enciclopédia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em: 19 de nov. 2017.
- RICHTER, Hans. *Dada: Arte e Anti-arte*. Tradução Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- STOCK, Kathleen. "Definition of Art". In: DAVIES, Stephen, et al. (Ed.) *Blackwell Companion to Aesthetics*. 2ª Edição. Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, p. 231-234.
- WEITZ, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, set. 1956, pp. 27-35.
- \_\_\_\_\_. "O Papel da Teoria na Estética". Tradução Vítor Silva. In: D'OREY, Carmo (Org.) *O que é a arte?* Lisboa: Dinalivro, 2007.
- WIMSATT, William.; BEARDSLEY, Monroe. (1949). "The Intentional Fallacy". In: LODGE, David (ed.). *20th Century Literary Criticism: A Reader*. London: Longman, 1972.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (1953). *Investigações Filosóficas*. Tradução José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999 (Coleção: Os Pensadores).
- WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Tradução Bertina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ZANGWILL, Nick. "A não importância do avant-garde". Tradução Vítor Guerreiro. In: *Crítica na Rede*, 2012.