

## **ARTE E ESTÉTICA: O DEBATE CONTEMPORÂNEO A PARTIR DE GEORGE DICKIE**

Guilherme Ronan de Souza E. Ferreira<sup>1</sup>  
Universidade do Estado do Rio do Janeiro (UERJ)

### **RESUMO:**

No artigo *O mito da atitude estética*, dentre outros trabalhos, o filósofo George Dickie se opõe a teses que circunscrevem a apreciação das obras de arte a determinados estados psicológicos centrados na noção de desinteresse prático e que fundamentariam o único espaço onde elas teriam significado enquanto tais. Nosso propósito aqui, num primeiro momento, será explicitar um dos aspectos pontuais desta crítica, qual seja, a análise e objeção ao conceito de “atitude estética” defendido por Jerome Stolnitz. Num segundo momento, questionaremos se, de modo geral, a objeção àquele conceito pode ser estendida ao valor da estética (não apenas vinculada à certa “atitude”), considerada irrelevante para a teoria institucional da arte, o centro da filosofia de Dickie. Nesta direção, retomaremos a antiga discussão sobre a demarcação de fronteiras entre estética e filosofia da arte, mas o faremos a partir da perspectiva de Dickie e, longe de esgotá-la, apenas indicaremos possíveis caminhos para a relação entre estas duas instâncias.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estética; Definição da arte; Arte contemporânea.

## **ART AND AESTHETICS: THE CONTEMPORARY DISCUSSION FROM GEORGE DICKIE**

### **ABSTRACT:**

In the article *The myth of the aesthetic attitude*, among other works, the philosopher George Dickie opposes the thesis that circumscribe the appreciation of works of art to certain psychological states centered on the notion of disinterest practical and will provide the only space where they would have meaning as such. Our purpose here at first, will clarify one aspect of this critical point, namely, the review and objection to the concept of "aesthetic attitude" taken by Jerome Stolnitz. Secondly, to ask if, in general, the objection to that concept can be extended to the aesthetic value (not just

---

<sup>1</sup> Mestrando em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – Brasil, onde desenvolve pesquisa na área de Estética e Filosofia da Arte, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) – Brasil. E-mail: guisouza85@hotmail.com

tied to a certain "attitude"), considered irrelevant to the institutional theory of art, the center's philosophy Dickie. Thus, we will resume discussion on the demarcation between aesthetics and philosophy of art, but will do so from the perspective of Dickie and, far from exhausting it, just will indicate possible ways for the relationship between these two instances.

**KEYWORDS:** Aesthetics; Art definition; Contemporary art.

## I

O título do artigo *O mito da atitude estética* de George Dickie, publicado em 1964, é explícito quanto ao seu objetivo e pode assustar aqueles que nutrem simpatia pelas pesquisas em Estética tal como ela foi entendida a partir da modernidade, cujo ápice encontra-se nas primeiras seções da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, as Analíticas do Belo e do Sublime. No entanto, neste texto Dickie argumenta contra teses de autores contemporâneos que buscaram definir os parâmetros da experiência estética e sua relação com as obras de arte sem se comprometer inteiramente com os sistemas filosóficos tradicionais. Um destes autores é Jerome Stolnitz, que alguns anos antes havia publicado o artigo *A atitude estética*, apresentando de modo sintético a sua teoria sobre a percepção estética. Para Dickie (1988, p. 01) esta teoria centrada na noção de “desinteresse”, um “artigo de fé tão firmemente estabelecido”, desencaminharia a própria estética, no sentido de teoria da arte. A seguir, apresentaremos alguns dos problemas em trânsito nesta discussão.

Em seu artigo, Stolnitz apresenta brevemente uma teoria básica da percepção cujo sistema operatório depende da *atitude* do sujeito percipiente (2007, p. 45). Para o autor, tal atitude estabelece um foco de *atenção* em relação aos objetos e determina o modo ativo e seletivo como nós os percebemos, selecionando alguns de seus aspectos e desconsiderando outros a partir das finalidades que guiam as nossas ações. É a atitude o que permite orientar e controlar a percepção, de modo que não nos comportamos passivamente frente às informações que recebemos pelos sentidos. Sendo assim, duas pessoas em condições geográficas idênticas podem ter experiências perceptivas distintas, caso uma delas esteja desfavoravelmente orientada. A despeito do modo um tanto apressado em que esta proposta é apresentada, vejamos o que nos interessa aqui, os dois modos de percepção derivados desta matriz e definidos por Stolnitz como os esquemas possíveis de relação entre sujeito e objeto: o *prático* e o *estético*.

Envolvida nas mais sutis variações pautadas pelo hábito, que a reduz a um estado quase inconsciente, nossa interação prática com o mundo poderia ser resumida numa fórmula simples, onde a percepção é descrita como um ato que identifica o objeto e automaticamente o conecta à sua utilidade e finalidade, pois, de acordo com o filósofo, “do ponto de vista dos fins, seria inútil nos determos no objeto em si, em suas qualidades particulares, sua forma” (STOLNITZ, 2007, p. 47). Estas propriedades ganharão cidadania em outro modo de percepção, a atitude estética, definida como “atenção e contemplação desinteressadas e complacentes de

qualquer objeto da consciência em função de si mesmo” (STOLNITZ, 2007, p. 49). Tal atitude possibilitaria, por exemplo, elevar uma mesa qualquer do seu estado de indigência, tornando apreciáveis as características que nada valem para a função prática que ela exerce dentre os outros componentes de uma cozinha. Até aí, não temos nada de novo. A tese de Stolnitz é uma variante genérica da fundamentação kantiana do domínio autônomo dos juízos estéticos frente às esferas do conhecimento e das finalidades práticas.

Mas a definição da atitude estética traz consigo desdobramentos apressados em relação à arte, provavelmente pelo fato de que nesse domínio as características formais dos objetos tenham sido privilegiadas ostensivamente na história, muito embora as bases para esta inflexão sejam apenas pressupostas. Para Stolnitz, quando percebemos algo esteticamente, estamos focados no próprio ato da apreciação, na experiência em curso naquele momento, e não orientamos o objeto para um fim qualquer em que possa nos servir, seja ele de satisfação particular, cognitivo ou moral. Apenas desfrutamos desinteressadamente do estado em que ele surge à nossa consciência, isolando-o e concentrando-nos nele. Esta concepção de “desinteresse” e também a de “complacência” (no sentido de permitir que o objeto se manifeste em toda a sua plenitude) estruturam a atitude estética como um procedimento que nos coloca em estado de atenção atuante, um modo como nos preparamos para reagir ao objeto para percebê-lo tal como ele se apresenta em seus detalhes, suas especificidades, afinando nossa imaginação e emoção às suas propriedades esteticamente relevantes (STOLNITZ, 2007, p. 50-52). É este procedimento, aliás, que o converte propriamente em objeto estético. Daí surge uma consequência importante, que será alvo da objeção de Dickie: o interesse que um sociólogo, um historiador ou um crítico tem em relação à arte é o da produção de um conhecimento, portanto, a atitude que eles têm diante de uma obra seria significativamente distinta da atitude estética. A fruição estética (desinteressada) e a análise crítica (interessada) demarcariam duas aproximações divergentes junto à obra de arte, que revelaria seu valor genuíno apenas enquanto pura fruição. Neste ponto Stolnitz é incisivo ao afirmar que, para a atitude estética, as coisas não devem ser “classificadas, nem estudadas, nem ajuizadas”, pois “são em si mesmas aprazíveis ou excitantes” (2007, p. 50).

Essa conclusão radical justifica a existência dos museus, galerias, palcos e outros espaços institucionais, que seriam ideais para a exibição de obras de arte porque evidenciam o distanciamento delas do mundo prático. Intervenções artísticas em espaços ambíguos tais como uma cabine de telefone semi-enterrada em plena via pública em Los Angeles (EUA), como se tivesse caído do céu (uma provocação do artista Banksy<sup>2</sup>), seriam altamente problemáticas por confundirem os limites entre o que deve ou não ser isolado pelo ponto de vista estético do observador atento. Mas o que fundamenta a atitude estética como critério para toda experiência genuína com a arte? Teríamos que admitir que a simples ausência de função prática ou o

---

<sup>2</sup> Artista e ativista inglês de identidade incerta, cujas primeiras intervenções em muros e espaços urbanos realizados em estêncil no Reino Unido (ilustração feita com aplicação de tinta através de cortes de papel ou acetato) ganharam notoriedade, chamando a atenção do mercado de arte.

afastamento de uma manipulação com vistas à produção de conhecimento é o que garante o caráter essencialmente artístico das obras e que elementos antiestéticos (um apelo escancaradamente político, por exemplo) são altamente perturbadores para a sua própria identidade? Seriam esses elementos periféricos em relação ao núcleo estético fundamental da obra? Que esteja disponível para reagir à obra tal como ela se apresenta em suas especificidades é o mínimo que se espera de alguém que está diante dela. Mas se isso é tudo o que a estética tem a dizer, então ela não passa de um tópico desnecessário para a abordagem filosófica da arte.

Stolnitz alerta que a atitude estética não é alienante, muito pelo contrário, é produtiva. Mesmo assim, a noção nos parece insuficiente quando vinculada à arte, pois não há motivos para crer, com base na própria história da arte, que a apresentação das obras tenha sido e ainda seja sempre orientada para este tipo de recepção estética unívoca. É claro que alguns movimentos artísticos podem ser facilmente lidos neste esquema, mas a generalização se complica quando temos que lidar com literatura, teatro ou manifestações contemporâneas cada vez mais complexas que compõem o sistema das artes e que convocam o público tanto sensivelmente quanto intelectualmente. E se pensamento e sensação poderiam se misturar no processo da atitude estética produtiva, por que então propor tal noção a partir da cisão com o prático e o teórico? Stolnitz parece simplificar as regras de um jogo complexo ao defender uma posição que evoca a narrativa da arte moderna de Clement Greenberg, que sustentou que a tarefa da pintura era purificar a sua linguagem de elementos heterônimos (o espaço ilusionista da perspectiva, por exemplo), concentrando-se apenas naquilo que a definia: a superfície plana, a sua bidimensionalidade (1986, p. 98). Assim, caberia ao espectador uma resposta contemplativa aos exercícios de linguagem propostos pelos artistas. Contudo, filósofos como Arthur Danto defenderam que aquela narrativa estava encerrada, por não ter fôlego para atingir universalmente as obras que entraram em circulação a partir dos anos 60, principalmente as da Pop Art. Nesse contexto, a proposta de Stolnitz em análise aqui já estava prestes a se tornar defasada em alguns de seus propósitos assim que foi publicada, de modo que apontar as suas falhas parece ser um trabalho inútil. Mas a tarefa é válida por revelar a improvável compatibilidade entre a pretensão universalizante do discurso tradicional da estética e a arte.

Se o que define a experiência estética é a atitude diferenciada do sujeito, é claro que, como já mencionamos anteriormente e como efetivamente afirma Stolnitz, não há limites ao seu domínio, que se estende a todos os objetos da consciência. De objetos da natureza a objetos culturais dos mais diversos tipos, dentre eles a obra de arte (que pode primitivamente ser entendida nesse sentido), passando por entes abstratos como um problema matemático, tudo pode ser percebido esteticamente quando levado em consideração apenas em função de si mesmo (STOLNITZ, 2007, p. 55-56). Contudo, quando esta dimensão estética se entrelaça à arte, o que parece ser uma feliz solução para explicar o caráter infinitamente criativo do artista na apropriação dos mais diversos materiais, expandindo cada vez mais a rede dos objetos estéticos, e a garantia da sua autonomia frente a coações morais ou cognitivas, na verdade apresenta sérios problemas para a elucidação do que é próprio

da arte em confronto com todos os demais produtos da cultura humana. Ora, se o que define a atitude estética é a contemplação desinteressada de um objeto em função de si mesmo, podemos ler um artigo de jornal como se fosse literatura sem o menor problema, bastando ignorar o seu caráter informativo, e o procedimento pode ser repetido com qualquer coisa desde que abandonemos nossos preconceitos e concedamos aos objetos a oportunidade de figurarem como se fossem livres. O olhar pode perigosamente transformar tudo em paisagem e não é claro o modo como Stolnitz poderia lidar com o problema ético da estetização sem limites.

A ilustração acima mostra que o conceito de atitude estética, antes de esclarecimentos, produz uma série de indistinções. Afinal, não é demonstrado por que razão nós deveríamos aceitar que a arte deva estar necessariamente conectada a um tipo de estado psicológico especial inaugurado pela atitude do fruidor e que devamos buscar o seu significado no modo operatório deste estado. No caso de Stolnitz, sequer podemos afirmar que este estado é especial. Dickie percorre uma via bem menos aberta que a nossa em suas objeções contra a noção de atitude estética. Seu argumento mostra que a atenção desinteressada que a caracteriza não corresponde a nenhum tipo de atenção específica e, deste modo, não pode servir de fundamento para uma teoria adequada à arte. Ele lança mão de um exemplo para demonstrar este ponto de vista. Consideremos duas pessoas ouvindo uma mesma música em situações distintas. O sujeito “A” está em seu quarto e precisa escrever um trabalho escolar sobre a obra, portanto, a audição tem finalidades que ultrapassam o próprio ato de ouvir. O sujeito “B”, concentrado, não tem este objetivo e ouve a música “desinteressadamente”. Mas, “o que aparecia inicialmente como uma distinção perceptiva – ouvir de uma forma determinada (interessada ou desinteressada) – revela-se uma distinção de motivação ou de intenções: escutar com ou sem um certo objetivo” (DICKIE, 1988, p. 3). Ou seja, há de se questionar o sentido da atenção desinteressada, pois, no caso em análise, só há uma maneira de ouvir a música, embora, evidentemente, exista uma enorme variedade de motivos para fazê-lo. A qualidade da audição não depende do fato de se prestar atenção de um modo ou outro, porém, ninguém há de afirmar que estar atento à obra não seja fundamental para a sua apreciação e que a distração não seja prejudicial. Mas a atenção mesma não é interessada ou desinteressada. Poderíamos acrescentar, nesta direção, que o argumento de Stolnitz não dá conta da intensidade da experiência, que é o que parece estar em jogo. Se “B” vai atribuir à música um valor superior ao de “A” não é algo que possa ser estabelecido meramente a partir de suas motivações para ouvi-la.

É importante sublinhar que sempre foi um tópico de estética a afecção intensa que muitas vezes se vincula às obras de arte. Mas não há em nenhum momento do texto de Stolnitz relação entre estética e prazer, ou qualquer outra relação que de modo mais substancial fundamentasse a atitude estética enquanto estado especial de fruição. É o que encontramos em Kant, por exemplo, quando ele trata do juízo de gosto. A tese básica de Stolnitz, tal como ela aparece em A atitude estética, não traça, do ponto de vista estético, fronteiras entre o ordinário e o artístico. Só poderia fazê-lo caso demonstrasse que a atitude estética é um estado de percepção que se identifica

necessariamente com a arte e somente com ela. Sob esse prisma, a tese está em consonância com trabalhos da Pop Art de Andy Warhol, artista que se dedicou exaustivamente à habilitação do ordinário na arte<sup>3</sup>. Mas, enquanto debate sobre a percepção humana, ela não pode responder à pergunta sobre o que distingue um objeto banal de um objeto de arte visualmente idêntico a ele, de modo que o discurso da estética pode apenas convergir com o da obra, nunca legislar sobre a sua totalidade, como muitas vezes pretende.

Aliás, é importante destacar que os argumentos de Dickie não atingem, como se poderia inferir por analogia, o papel que o desinteresse ocupa na fundamentação de Kant para o juízo de gosto. Logo no §1 da Crítica da Faculdade do Juízo, Kant (2008, p. 47) afirma que o juízo de gosto é estético, ou seja, quando declaramos que algo é belo, a representação é referida ao sujeito e o seu sentimento de prazer, e não à coisa mesma enquanto objeto de conhecimento. O que isto quer dizer? Se julgo uma flor bela, pouco importa o fato de eu pensá-la enquanto... flor. Ou, um pouco mais além, enquanto órgão reprodutor da planta. O que interessa é a convicção de que fui afetado pela sua forma de um modo que irresistivelmente me leva a declarar: “É bela!”. Mas onde entra o desinteresse? Kant tem em vista outro fator ligado ao juízo de gosto. Quando declaramos que algo é belo, mesmo sabendo que tal juízo se conecta somente ao modo como fomos afetados, imputamos aos outros o mesmo ajuizamento, como se a beleza fosse uma propriedade objetiva que todos deveriam enxergar (2008, p. 56). A flor não deve ser bela somente para mim, exijo que seja bela também para os outros. Kant argumenta que essa pretensão tem origem na constatação por parte do sujeito de que nenhuma condição privada determinou o seu juízo sobre o belo, de modo que as condições do juízo devem valer universalmente (2008, p. 56). Assim, não encontramos fundamento para a beleza no que nos é agradável, tampouco no que é bom (KANT, 2008, p 50-54). Se o sabor da cebola agrada a mim e a você não, não há razão para brigas, pois se trata de uma preferência totalmente pessoal. Já o que é bom em si ou o que é bom para alguém enquanto fonte de prazer pode ser conceitualizado e a beleza não tem nada a ver com conceitos determinados, do ponto de vista kantiano. Caso contrário, poderíamos demonstrar de modo cabal o que faz um objeto ser belo. Porém, não declaro algo belo por identificar que estou experienciando um prazer que não advém do que me agrada na sensação ou do que é bom para mim. O juízo é imediato e desinteressado, pois nele o prazer não está ligado à representação da existência do objeto (KANT, 2008, p. 49-50). Tanto no caso do prazer no agradável quanto no bom há interesse, ou seja, há o desejo, digamos assim, de que o objeto exista enquanto meio para um fim, mesmo que este fim seja apenas a minha permanência no estado de prazer. Já no caso do belo, não. O sujeito está concentrado no estado de contemplação, de modo que pouco importa se o objeto existe, o que importa é o modo como ele é experienciado fora de qualquer ímpeto de posse ou de manipulação. Ou seja, em linhas gerais, o desinteresse kantiano não tem nada a ver com a atenção desinteressada de Stolnitz.

---

<sup>3</sup> Temos em mente trabalhos de Warhol como Brillo Box, de 1964. As caixas de sabão Brillo, expostas aos montes na Stable Gallery do marchand Leo Castelli, não traziam nenhum sinal visual que as diferenciava das caixas de sabão empilhadas nos supermercados.

Não é facilmente isolável da arquitetura geral da argumentação cujo objetivo é dar conta de um sentimento que não é despertado simplesmente pela boa vontade do sujeito que observa o objeto com atenção, mas é um acontecimento irresistível fundamentado no prazer e com pretensão de comunicabilidade universal.

Os argumentos de Kant são mais instigantes do que propostas alternativas como a de Stolnitz. O que não significa, contudo, que a estética kantiana não seja altamente problemática quando vinculada automaticamente à arte sem ressalvas, já que o seu núcleo é o belo na natureza. A análise do juízo de gosto pode nos dizer muita coisa sobre o modo como nos relacionamos com algumas obras de arte, mas ela pode pretender determinar o status artístico de um objeto hoje? Muitas vezes ficamos completamente indiferentes a obras em exposição num museu que já estão irremediavelmente postas como arte, ou seja, a arte de nosso tempo caminha independentemente do aval exclusivo do gosto. Para Stolnitz, uma estátua grega do deus Apolo e um trabalho do brasileiro Ernesto Neto<sup>4</sup>, hipoteticamente agrupados num museu, só documentariam aquilo que foi apreciado na história da escultura, que se tornou mais rica ao expandir-se em direções múltiplas. Se há conteúdos determinantes para a arte, estes se resumem às configurações formais, às alusões e símbolos presentes na obra – um ponto não desenvolvido em seu texto (2007, p. 54). Ir além desta constatação significaria ultrapassar o caráter estético-artístico da obra, o que inviabilizaria uma filosofia da arte do porte da de Hegel, para citarmos aqui um autor que compreendeu a necessidade de distinguir a arte dos outros objetos (já que a experiência estética, referida à subjetividade, pode ser despertada não só pela arte como também por objetos comuns e pela natureza), além de avaliar com mais profundidade o seu papel na dinâmica da cultura.

Que o mesmo objeto seja passível de ser apreendido de modos diversos, a partir de características intrínsecas ou exteriores, nos parece claro, como demonstra o famoso caso de um urinol branco. Também é evidente que o talento para o “design” é inerente à natureza humana e realmente, ao lado do direcionamento utilitário para aquilo que produzimos, convive certo “senso estético”, uma relação necessária com formas, cores, o anseio por novas configurações criativas, etc. Dar conta desta questão a partir da sua evidência empírica parece ser o esforço de Stolnitz, mas sua tese pode condicionar o entendimento equivocado de que Duchamp, ao enviar a Fonte<sup>5</sup> ao Salão dos Independentes de Nova York em 1917, apenas documentava que a arte estava apta a acolher em seu conjunto algo trivial e cotidiano que, exposto num museu e purgado de suas funções práticas, evidenciaria de uma vez por todas que tudo pode ser apreciado esteticamente e efetivamente tudo contém elementos que autorizam esta apreciação. No sentido daquele “senso estético”, parece não haver equívoco algum. Mas se o ready-made – objeto exposto como obra de arte que

---

<sup>4</sup> Suas esculturas são compostas por elementos em tecido de diferentes texturas e recheados com bolinhas de chumbo, especiarias, espumas, ervas, dentre outros materiais. Tal mistura inusitada, somada à exploração de tensão, força, resistência e equilíbrio é o que aguça a curiosidade do espectador das obras.

<sup>5</sup> Nome do famoso urinol branco, peça emblemática do dadaísmo, onde se lia a assinatura “R. Mutt” (abreviatura do nome do fabricante da peça).

consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano produzidos em massa e selecionados pelo artista - entrou em circulação não foi pelo fato de que foi esteticamente reconhecido (a experiência contemplativa da brancura, das linhas curvas da Fonte), mas sim por ser um gesto contestador e irônico de desnudamento dos mecanismos que alçam determinado objeto à categoria de arte. Duchamp, o profeta, mostra ao século XX que tudo é arte, basta olhar com atenção? Não parece ser esta a sua lição, muito embora nada nos impeça de considerar a Fonte bela.

Já mencionamos que, para Dickie, a teoria da atitude estética centrada no desinteresse desencaminha a própria estética e agora estamos aptos para compreender as suas razões. Os critérios da atitude estética descritos por Stolnitz, postos metodologicamente como anteriores às obras, fundam uma série de exigências que as afastam de conteúdos cognitivos ou morais, considerados interesses perturbadores, mas que podem legitimamente fazer parte da sua totalidade significativa. Pensemos aqui em Banksy, já citado anteriormente, que em 2005 realizou intervenções no muro que separa a Palestina de Israel, entre elas a imagem, executada toda na cor preta, de uma menina voando com balões em direção ao limite superior do muro. É fortemente um ato político e sua beleza deriva também de estarmos conscientes disso. Mas, se a tese de Stolnitz é limitada, será que, por conseguinte, todo e qualquer esforço de conectar a arte a esta experiência que chamamos de estética é vão? Que razões temos para insistir neste tópico e de que maneira ele pode ser reorganizado?

Não é esta a preocupação de Dickie que, concentrado na possibilidade de definição do conceito de arte, um programa diverso do de Stolnitz, abandona estas questões por considerá-las irrelevantes ao seu propósito. Mas é justamente este posicionamento que nos indica, antes de um enfraquecimento, uma renovação para o campo da estética, uma oportunidade de revisão de paradigmas. Nota-se que estamos caminhando em terreno pantanoso e neste ponto retornamos à necessária demarcação de fronteiras entre Estética e Filosofia da Arte, mas o faremos a partir da perspectiva de Dickie e, longe de esgotá-la, apenas indicaremos como ela organiza esses dados e aponta possíveis caminhos para a relação entre estas duas instâncias.

## II

Temos repetido incessantemente, no contexto e em consequência da tese de Stolnitz, expressões como “atitude estética”, “atenção desinteressada”, “fruição”, “gosto”, que visam dar conta de certa dimensão da percepção humana e da apreciação da arte. A estética ora é convocada como experiência que pode abranger todos os objetos da consciência, ora como experiência particularmente adequada à arte. Dickie utiliza o termo no sentido de teoria da arte<sup>6</sup>, descartando o sentido fenomenológico, considerado completamente irrelevante para o conceito de arte. Ele chega até a duvidar de que exista algo que possamos chamar de apreciação estética

---

<sup>6</sup> Dickie interpreta os problemas da estética exclusivamente no contexto da teoria da arte e a partir do propósito de definir o conceito de arte, como pode indicar a estrutura geral do seu livro *Introdução à Estética: uma abordagem analítica*.



(2007, p.110-111). No entanto, preservaremos aquele sentido fenomenológico, a fim de verificarmos se deve mesmo ser relegado ao segundo plano em favor da teoria da arte.

No artigo *O que é a arte?*<sup>7</sup>, Dickie apresenta os passos essenciais da tese que ficaria conhecida como “teoria institucional da arte”. Esta tese decorreu de um esforço de aproximação entre a filosofia e o caráter cada vez mais reflexivo das obras de arte, já que os artistas haviam assumido para si, desde os movimentos da arte moderna e radicalmente a partir dos anos 60, a tarefa de questionar o próprio conceito da arte. Em um cenário heterogêneo de práticas que seriam absolutamente impensáveis ou inaceitáveis em outras épocas, os paradigmas artísticos tradicionais – arte como imitação/representação, arte como expressão, o imperativo do ideal de beleza, etc. - se tornaram insuficientes para garantir as propriedades que um determinado objeto deveria possuir para ser considerado arte. A arte conceitual e a inclusão generalizada de objetos “reais” ou indiscerníveis em relação a objetos “reais” nas artes plásticas<sup>8</sup>, para citarmos poucos exemplos, motivaram, antes de um debate sobre o acesso democrático destes objetos ao reconhecimento estético que os interligaria à longa cadeia hereditária das obras de todos os tempos, uma reflexão sobre o seu estatuto de arte. É evidente que não estava vedada a ninguém uma experiência intensa diante daquelas obras, mas elas cada vez mais desnudavam as estruturas que as compunha, o espaço que as exibia, o ato que as instaurou. A filosofia foi, então, ao encontro desta arte crítica e, por que não dizer, filosófica.

Dickie vê no sucesso histórico dos *ready-mades* uma indicação fundamental para uma possível definição do conceito de arte. A grande confusão causada por aqueles objetos e seus correlatos havia descortinado, pelo menos, que a reflexão filosófica sobre a arte não devia excluir o “mundo da arte”, uma instituição que funciona no nível da prática, onde as obras têm o seu lugar próprio, e que compreende artistas, historiadores, espaços de exibição, críticos, público em geral, assim como as teorias que funcionam como condicionantes para algumas obras (DICKIE, 2007, p. 106-107). Não é nosso objetivo aqui analisar detidamente como todos estes vetores se articulariam institucionalmente, mas há no centro deste sistema um elemento que nos interessa, por indicar uma demarcação territorial importante entre o conceito de arte e a estética. É o que Dickie chama de “ação de conferir estatuto de arte” (2007, p. 103-105), tipicamente humana, e que teria ficado evidente, apesar de sempre ter existido, a partir do dadaísmo, movimento que propunha como arte objetos triviais conscientemente escolhidos. De acordo com Dickie, tal ação teria sido obscurecida na história diante do privilégio que as propriedades dos objetos tiveram dentro dos paradigmas artísticos clássicos, mas se tornou evidente ao ser

---

<sup>7</sup> O artigo não apresenta a tese definitiva. Para um amplo panorama do desenvolvimento da teoria institucional da arte desde os seus artigos seminiais, veja o texto de Dickie: *The institutional theory of art*. In: CARROLL, N. (Org.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.

<sup>8</sup> Além das já citadas *Brillo Boxes* (ver nota 3) de Andy Warhol, onde a estética perde qualquer autoridade para distinguir um objeto de arte do seu correlato comum, artistas como Robert Rauschenberg incorporaram objetos cotidianos aos seus trabalhos. Em *Cama*, de 1955, uma cama comum acrescida de intervenções com tinta é pendurada em posição vertical.

explorada programaticamente pela vanguarda do século XX.

Para que não percamos de vista o tema de nossa discussão, colocado inicialmente a partir de Stolnitz, vejamos como o caso ilustrativo da macaca Betsy, que pintava quadros no zoológico de Baltimore (EUA),<sup>9</sup> esclarece sobre o pretensão papel legitimador da experiência estética e o papel da atribuição de estatuto pelos agentes do mundo da arte. Ora, do ponto de vista estético nada há de problemático nos quadros da macaca, nada nos impediria, a partir deste critério, de considerá-los boas realizações, cujo parentesco visual com outras pinturas os legitimaria como arte. Mas poderia a estética, indo além do campo da percepção, legislar sobre todos os sistemas e subsistemas da arte em conjunto (escultura, teatro, música, poesia, entre outros) e explicar por que esses sistemas, aparentemente tão díspares, são, contudo, agrupados pelo termo *arte*? Como afirmou Danto, o “entendimento filosófico começa quando se percebe que nenhuma propriedade visível distingue a realidade da arte em geral” (2004, p. 113). Dickie segue este caminho e propõe um deslocamento para as propriedades extrínsecas à materialidade da obras a fim de responder à pergunta sobre a natureza da arte.

Dickie, além de valorizar a ação do artista ou do grupo de pessoas envolvidas no processo de criação e exposição de obras, busca metodologicamente evitar que casos particulares (e artistas são pródigos nesse quesito) se tornem contra-exemplos que desabonem a validade universal da definição do conceito de arte, de modo que ela tem de ser suficientemente elástica para acolher exemplares inesperados e ao mesmo tempo prestar informações essenciais sobre as obras existentes. Além disso, para que a definição se sustente, deve-se afastar qualquer critério *valorativo* que possa ser generalizado precipitadamente. Isto significa que não devemos confundir critérios de apreciação (por exemplo, a qualidade da representação e a organização espacial visíveis na superfície de uma pintura) ou critérios do que seja a boa arte com aquilo que torna um objeto arte. Tampouco devemos perder de vista a pluralidade dos sistemas do mundo da arte e os subsistemas atuantes dentro deles. Afinal, o termo *arte* se aplica tanto a uma peça musical quanto a uma escultura.

Sob este pano de fundo, Dickie (2000, p. 105) define a obra de arte, em sentido *classificativo*, como um artefato criado com discernimento por alguém, com o objetivo de apresentá-lo ao público do mundo da arte. Este público deve estar preparado em algum grau para compreender este objeto, que por sua vez deve estar enquadrado nas regras de apresentação que compõem os sistemas particulares do mundo da arte. Não há espaço aqui para discutirmos aqui os pormenores desta definição. Podemos apenas afirmar que, neste contexto, *arte* é um termo geral que se refere a objetos dos mais variados tipos que dependem necessariamente de certa prática sócio-cultural que os instaura. Logo, as pinturas de Betsy só serão arte se alguém se responsabilizar pela sua exibição num museu *de arte* ou galeria, ou seja, após serem oferecidas à apreciação do público enquanto arte e não enquanto curiosidade do mundo animal. Betsy não é humana, não é artista e não tem o discernimento que um agente dentro do sistema da arte deve ter. Sendo assim, sua

---

<sup>9</sup> O exemplo é citado e utilizado pelo próprio Dickie (2007, p. 114-115).

“obra” precisa ser perpassada pelo ato de alguém que arriscará a própria reputação em nome do valor (estético, talvez) que reconhece nela.

O caso da macaca mostra o problema do entrelaçamento entre o conceito e o valor estético da arte. Ressaltamos, no entanto, que Dickie não oferece nenhum argumento que refute o programa da estética vinculado à percepção. Em primeiro lugar, sua crítica à atitude estética é pontual e se concentra na noção de atenção desinteressada. Em segundo lugar, sua teoria institucional da arte apenas destaca que o valor atribuído a uma obra por meio da sua efetiva apreciação por uma ou mais pessoas não é levado em conta para a definição da arte. Reparem que o uso da palavra “apreciação” por Dickie, que quer dizer apenas que alguém julga uma obra valorosa por algum motivo (2007, p. 111), evita inclusive o compromisso com o vocabulário da experiência estética. De acordo com ele, uma boa teoria tem de preservar certas dimensões do discurso que produzimos sobre a arte e por vezes “é necessário falar de arte que nunca foi apreciada e de arte de má qualidade (2007, p. 110). Todo esse cuidado é louvável por ser anti-dogmático, mas o resultado do seu itinerário filosófico causa certo mal-estar por deixar escapar justamente a propriedade intrínseca ou imanente das obras de arte, cuja substancialidade surge como um vapor dentro do seu próprio conceito. A teoria institucional nos nega a apresentação taxativa de uma identidade atômica para a arte, mas podemos ainda defender que essa identidade existe, dada a perplexidade causada pela imensa rede das obras de arte tão díspares atualmente disponíveis?

Há evidentemente dois itinerários distintos em Dickie e Stolnitz. O primeiro, a partir do problema do conceito da arte, afasta a estética para um segundo plano. Como ele mesmo afirma, “a arte pode envolver atividades naturais como a apreciação de qualidades estéticas básicas, mas a teoria não encara esta apreciação como necessária” (DICKIE, 2000, p. 107). Já no caso de Stolnitz, a atitude estética se quer juíza sobre a experiência artística e para que assim seja, deve de algum modo coadunar com a natureza da obra de arte. Porém, o conceito de atitude estética não fundamenta as pretensões que Stolnitz deposita nele, como já expusemos. Já Dickie se esquiva de um fato incômodo. Sua teoria não explica todo o processo que alça um objeto ao mundo da arte. Por que um artista propõe *aquela* objeto e não outro? O que efetivamente muda no objeto proposto? Aliás, estas perguntas já estavam contidas no gesto do artista que propunha um *ready-made*, pois o objeto era *escolhido* por alguma razão, mesmo que por princípios antiestéticos. Dickie, para acolher os *ready-mades* numa teoria imparcial, acabou por generalizar as regras destes objetos a todo o sistema das artes, o que requer um confronto mais refinado entre a sua tese e a história da arte. Do ponto de vista institucional, é como se estivéssemos a esperar por um novo Duchamp, que pudesse livremente esvaziar museus e galerias, declarando que o tempo de privilégio dos objetos expostos chegou ao fim, que houve um engano, que não são arte, tudo foi uma piada.

Mas mesmo nos atos mais radicais, parece que as obras se sustentam no círculo da arte a partir de valores que de algum modo elas incorporam não apenas acessoriamente, que não são apenas “doados” a elas. Não estamos dizendo que este valor é *a priori* estético. No entanto, nada impede que ele possa ser estético, quando

a obra tem um apelo sensível irresistível, por exemplo. A teoria institucional empurra a estética pela porta dos fundos, mas ela retorna pela porta da frente por estar plenamente operante no modo como alguns artistas realizam (com discernimento!) até hoje o seu trabalho. Por este ângulo, há um ponto interessante na definição institucional: ao questionar “O que é a arte?”, Dickie ignorou a pergunta “Por que a arte?” e, curiosamente, deu fôlego redobrado a ela. O artista que propõe livremente objetos como arte (sejam eles fruto de um trabalho habilidoso ou não), colhendo os louros de uma autonomia radical que a contemporaneidade propagou, não há de fazê-lo sem *um motivo*, sob pena de entrar numa contradição performativa, já que a exposição num quadro institucionalizado já é por si só um documento de um *valor* depositado no objeto, mesmo negativo. E que garantias há que estes critérios não podem ser clarificados e testados a todo o campo artístico?<sup>10</sup> Na perspectiva de Dickie, quando um pintor do século XVI pintava um quadro, ele acreditava que as características materiais e simbólicas daquela composição eram o que a faziam obra de arte e fundamentavam a sua apreciação. O século XX teria interditado, em parte, esta crença aos seus criadores, por tornar consciente a todos que o meio institucional onde a obra ganha significado é talvez mais importante para classificá-la como arte do que as suas características particulares, muito embora esse meio já existisse em variadas formas desde sempre. Mas a razão de ser de um objeto artístico não reside nas propriedades que ele carrega? Mesmo que não possamos, provisoriamente, estabelecer a(s) propriedade(s) universal(is) dos objetos que compartilham o predicado de “arte”, o mundo da arte, mesmo não tendo a posse do conceito, parece se mover por meio da legitimação de propriedades múltiplas. Daí advém a sua riqueza.

Para concluirmos, retornamos ao nosso ponto: é possível resgatar o sentido fenomenológico da estética do limbo ao qual a abordagem de Dickie o relega quando se trata de arte? Considerando as interdições pertinentes que a definição institucional da arte propõe, bem como as ressalvas que fizemos em relação às propostas de Stolnitz, a Estética, enquanto disciplina, precisa mesmo reavaliar suas pretensões de erguer a partir de si critérios universalmente válidos para a apreciação da arte. É difícil também vislumbrar como categorias estéticas, após as *Brillo Boxes* de Andy Warhol, seriam capazes de erguer um conceito de arte, de modo que uma teoria estética e uma teoria geral da arte são claramente distintas. Percebam, no entanto, que a definição do conceito de arte proposta por Dickie é tão genérica que apenas confirma que, quando se trata de arte, ignorar o particular em favor do universal é arriscar perder tudo que é efetivamente significativo para o fenômeno artístico. E o particular é o que o discurso da estética, tomada enquanto experiência, nunca perde

---

<sup>10</sup> Com efeito, afirma Wolheim (1994, p. 138): “Imaginemos, pois, para começar, que a resposta seja a de que os representantes do mundo artístico devam ter boas razões para o que fazem, e que não podem depender apenas de seu status. Nesse caso, a exigência deveria ter sido explicitada na definição. Mas também poderia parecer que nos é devida, mais que um reconhecimento de razões, uma explicação do que elas provavelmente serão e, especificamente, daquilo que faz delas boas razões. Se tivéssemos uma tal explicação, talvez verificássemos que dispúnhamos do material a partir do qual, sem fazer recurso a mais nada, seria possível plasmar uma definição da arte.”

de vista.

Como afirma Soulages (2004, p. 20), não se pode ignorar que a primeira aproximação com uma obra de arte é sensível, que temos uma experiência sensorial face ao objeto. E tal aproximação não é meramente passiva, muito pelo contrário, nela experimentamos uma “tensão oscilante entre sensação recebida e significação solicitada” (2004, p. 20). Após tanta disputa, talvez esse seja o ponto básico para uma reavaliação da estética: um retorno ao pensamento ligado à percepção, à sensibilidade. A pergunta pelo conceito da arte a partir do que foi realizado pelos artistas contemporâneos mostra as fissuras e o caráter obsoleto de temas tradicionais como o gosto ou a beleza quando sobrepostos à teoria geral da arte, embora esses temas ainda possam ter alguma vitalidade na análise de poéticas particulares. Curiosamente, é Danto (2004, p. 103-104), dono de um pensamento sobre arte bem mais sólido do que o de Dickie, mas igualmente refratário à estética, quem nos aponta uma direção nessa querela ao comentar o filme *Empire*, também de Warhol. Trata-se de uma fita de mais de oito horas onde nada acontece, apenas é exibido o famoso *Empire State Building* de Nova York em preto e branco:

[...] com *Empire*, nos tornamos conscientes das propriedades materiais do filme, dos arranhados, da granulação, das luminosidades acidentais, e, acima de tudo, da passagem ante nossos olhos da monótona fita. Penso que Warhol tinha uma atitude quase que mística em relação ao mundo: tudo nele tinha um peso equivalente, era tudo igualmente interessante. Talvez, do mesmo jeito, o filme diga algo sobre a mente humana, que sob condições de privação sensorial encontrará interesse nos detalhes ou diferenças mais sutis e marginais.

O que interessa a Danto nessa obra, como não poderia deixar de ser, é como Warhol subverte o conceito tradicional do cinema como imagem em movimento, fazendo um filme que é indiscernível em relação a uma fotografia, definida como imagem congelada. Também está em jogo a experiência do tempo, o modo como o tempo é insuportavelmente percebido por quem se aventura a ver o filme, mesmo que não seja até o fim, tarefa quase impossível. Mas o que nos chama atenção é que, no ápice de um questionamento filosófico sobre a natureza da arte dentro da própria arte, temos uma obra que revela a sua potência também enquanto experiência perceptiva reveladora. Não é apenas uma questão de atitude estética, tampouco de avaliação da beleza, do gosto ou coisas que tais. O que o filme de Warhol evoca na fala de Danto é o sentido primitivo da *Aesthesis*. Para retornar à arte, a estética deve retornar a si mesma enquanto pensamento sobre a nossa relação com o sensível.

### Referências bibliográficas

- DANTO, A. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. *Ars*, nº 12, São Paulo, p. 15-28, 2008.
- \_\_\_\_\_. O filósofo como Andy Warhol. *Ars*, nº 4, São Paulo, p. 98-115, 2004.
- \_\_\_\_\_. O mundo da arte. In: *O que é arte? A perspectiva analítica*. Trad.

- Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. p. 79-99.
- DICKIE, G. Definindo arte: intensão e extensão. In: *Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte*. KIVY, P. (Org.). São Paulo: Paulus, 2008. p. 63-83.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Estética: uma abordagem analítica*. Lisboa: Bizâncio, 2008.
- \_\_\_\_\_. Le mythe de l'attitude esthétique (1964). In: LORIES, D. (Org.). *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Klincksieck, p. 115-134, 1988.
- \_\_\_\_\_. O que é arte?. In: *O que é arte? A perspectiva analítica*. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. p. 101-118.
- \_\_\_\_\_. The institutional theory of art. In: CARROLL, N. (Org.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- GREENBERG, C. A pintura moderna. In: BARTOCK, G. (Org.). *A nova arte*. Perspectiva, São Paulo, 1986. P. 95-106.
- HEGEL, G. W. F. *Estética: a idéia e o ideal; Estética: o belo artístico ou o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- SOULAGES, F. Estética e método. *Ars*, São Paulo, nº 4, p. 19-41. 2004.
- STOLNITZ, J. A atitude estética. In: *O que é arte? A perspectiva analítica*. Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007. p. 45-60.
- WOLLHEIM, R. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.