

---

# A teoria institucional e a definição da arte

Noéli Ramme\*

---

O primeiro artigo sobre arte escrito por Arthur Danto em 1964, chamado “O mundo da arte”, inspirou George Dickie a construir uma Teoria Institucional da arte. De acordo com a TI, uma obra de arte é um “um artefato ao qual uma ou várias pessoas agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte) conferem o estatuto de candidato à apreciação”. Apesar da aparente circularidade desta tese, que parece dizer apenas que arte é aquilo que chamamos arte, ela tem sido bastante difundida e amplamente discutida, principalmente por parecer mais adequada para tratar de algumas questões específicas levantadas pela arte atual. Vou discutir suas possíveis vantagens e desvantagens em contraste com a teoria oposta: a de que um objeto só pode ser considerado uma obra de arte se produzir no espectador um tipo singular de experiência, chamada de experiência estética.

*definição da arte; mundo da arte; experiência estética.*

O crítico de arte inglês Clive Bell<sup>1</sup>, um dos mais importantes teóricos do formalismo que dominou a teoria e prática da arte moderna, escreveu em 1914 um livro que, além de ser uma corajosa defesa da vanguarda que estava surgindo na Europa, apresenta uma teoria a respeito do que é arte e como se deve experimentá-la. Apesar de Bell não ter sido um filósofo profissional, seu livro, intitulado *Art*, apresentava uma teoria sobre a arte que tinha pretensões filosóficas. O seu ponto de partida era a convicção de que a arte tem uma essência, e que é

---

\*Noéli Ramme é Professora Visitante no Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da UERJ e na Especialização em Filosofia Contemporânea da PUC-Rio. Possui graduação em Educação Artística-Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1990), e graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (incompleta), mestrado em Filosofia pela UFSC (1999) e doutorado em Filosofia pela PUC-Rio (2004). Atualmente, é professora visitante no Departamento de Pós-Graduação em Filosofia da UERJ.

possível, e mesmo necessário, desvelar essa essência em uma definição, mostrando os critérios necessários e suficientes para que alguma coisa possa ser considerada uma obra de arte. Como outros teóricos essencialistas, ele acreditava ainda que a definição da arte era indispensável para experimentar a arte da maneira correta. Além do mais, uma vez conhecida a essência da arte, o uso e o sentido do termo deveriam estar determinados para todo o sempre.

No primeiro capítulo do seu livro, chamado "A Hipótese Estética", Bell afirma que para elaborar uma teoria convincente da arte são necessárias duas qualidades: sensibilidade estética e clareza conceitual.<sup>2</sup> Ou seja, é preciso ser capaz de se emocionar profundamente com a arte e ao mesmo tempo ser dotado de pensamento lógico e capacidade argumentativa. A emoção particular provocada pela obra de arte que constitui a experiência estética é o ponto de partida para a sua teoria estética.<sup>3</sup> Desse modo, como o próprio Bell reconhece, todo juízo estético é fundamentalmente subjetivo. Diz ele: "não dispomos de outros meios para reconhecer uma obra de arte que o sentimento que ela suscita em nós."<sup>4</sup> E mais: "os juízos estéticos são, como diz o provérbio, uma questão de gosto; e os gostos, todos o admitem com orgulho, não se discutem."<sup>5</sup>

De acordo com Bell, apesar de os gostos serem diferentes e de as obras serem diferentes entre si, todas as obras provocam o mesmo tipo de emoção. Descobrir o que causa essa emoção é resolver o problema central da definição da arte, pois esta seria a qualidade essencial das obras de arte, o que justifica chamá-las justamente de "arte". Apesar de afirmar que a percepção da arte é um tipo de intuição, Bell se arrisca a formular o que ele chama de hipótese estética e atribui a uma propriedade da obra de arte a causa dessa emoção. A causa seria a "forma significativa".<sup>6</sup>

Não vou entrar em muitos detalhes sobre o que seria forma significativa; vou somente assinalar que o importante dessa definição é que ela faz referência a uma característica interna às obras de arte e, nesse sentido, apresenta os mesmos problemas que todas as suas concorrentes, como, por exemplo, a teoria da imitação, ou a teoria da arte como expressão, etc. Todas elas pretendem dizer a essência da arte, mas só conseguem apontar características contingentes de obras de arte, relativas a determinados períodos ou estilos. O formalismo que Bell advoga, por exemplo, é típico de parte da produção moderna, mas não serve para qualificar, ou descrever nem a arte tradicional nem a produção contemporânea. É claro que, apesar de não ser universalmente válida, esta teoria foi importante no processo de legitimação do

abstracionismo moderno e, como outras teorias psicológicas da arte, serviu para desvincular a estética do conceito metafísico de *Belo*, apesar de manter uma conexão indissociável entre arte e experiência estética.

O principal problema das teorias que definem arte a partir da experiência estética, ou seja, que dizem que algo é arte porque desperta no espectador experiências de um tipo singular, característico, é que a experiência estética é, por princípio, inefável. Se é uma experiência da ordem do sensível, que não pode ser descrita, então como seria possível que ela pudesse servir para fundamentar um conceito como o de “arte”?

Em outro artigo apresentei com detalhes a crítica que o filósofo Morris Weitz faz a esse tipo de definição.<sup>7</sup> Gostaria de lembrar aqui apenas a conclusão de Weitz ao analisar esse tipo de teoria: a sua conclusão é de que não é possível definir a arte apontando suas características essenciais. Weitz não afirma que a arte não tem uma essência, apenas que não podemos construí-la numa definição. Do mesmo modo, diz Weitz, assim como a arte não pode ser definida, também seus subgêneros, como a pintura, o romance, etc, não podem. A tese de Weitz, que é de 54 e foi inspirada no conceito de semelhança de família de Wittgenstein, convenceu muita gente e, talvez por isso, ou porque os acontecimentos do mundo da arte foram muito surpreendentes no fim da década de 50, o fluxo de tentativas de definir a arte foi praticamente interrompido. Até que em meados da década de 60, levantaram-se algumas vozes discordantes, como a de Danto e a de Dickie.

Em linhas gerais, estes autores concordam com Weitz de que não é possível apontar uma característica comum a todas as obras de arte, mas só se estivermos falando de propriedades internas, propriedades observáveis, como diz Danto, ou propriedades relacionais num sentido estrito, ou manifesto, como diz Dickie. Os dois, tanto Danto quanto Dickie, afirmam que é possível, sim, dar uma definição num sentido amplo a respeito do que é a arte.

Tendo como inspiração o famoso artigo “O mundo da arte” de Danto, escrito em 64, Dickie elabora o que ele chama de teoria institucional da arte.<sup>8</sup> O ponto de partida da TI não é uma experiência subjetiva, ou individual; aliás, Dickie nega que exista um tipo de experiência particular que chamamos experiência estética. Nega também que definir este tipo de experiência tenha algum proveito para a teoria estética.<sup>9</sup> A teoria de Dickie parte de uma dissociação fundamental entre o estético e o artístico, que, aliás, já vinha se desenhando na prática artística



**Cildo Meireles**

Tiradentes: Totém-monumento ao preso político, 1970.

há muito tempo, desde que Duchamp propôs seus objetos inestéticos, os *ready-mades*, como arte. Assim, o estético teria a ver com uma experiência individual, que, por sinal, não está restrita ao campo da arte, enquanto o artístico, com uma prática social no sentido em que se considera a arte como uma produção coletiva por pessoas que pertencem a um grupo cultural. De acordo com a TI, a arte é uma instituição social, mas, ele mesmo alerta que, quando fala em instituição, não está querendo dizer exatamente instituições oficiais como museus e escolas, mas refere-se a uma prática institucionalizada, que, no caso da arte, significa *também* a ocupação de espaços não institucionais.

Os elementos mais importantes da instituição arte seriam justamente as relações entre o público e os artistas, e entre estes últimos e a tradição. Dickie exemplifica esta relação citando Bernard Shaw que falava de uma linha apostólica que ligava o teatro de Ésquilo até ele mesmo. E o sentido desta afirmação, diz Dickie, é de que o teatro ocidental é ele mesmo uma instituição, que nasce na Grécia antiga e, com algumas interrupções e continuidades, desenvolveu-se até os dias de hoje. Em cada época, o teatro esteve ligado com a sociedade de diferentes maneiras. Na época dos gregos, era com a *pólis*, no período medieval, a relação com o público foi mediada pela Igreja, depois pela iniciativa privada; e mais tarde, quando surgiram os teatros nacionais, pelo estado. Todos os subsistemas da arte, a pintura, a música e a dança tiveram desenvolvimento semelhante. A arte seria então um conjunto de gêneros artísticos ligados entre si de modos mais ou menos interdependentes, e mesmo a estreita ligação de alguns sistemas como, por exemplo, a literatura e o teatro, a dança e a música, não oblitera as profundas diferenças entre todos, tomados no seu conjunto. Dickie chama atenção também para o fato de que, no futuro, todo um novo sistema pode ser agregado ao mundo da arte. Seria uma vantagem da sua teoria se ela pudesse acomodar sem problemas um novo sistema de arte.

Na primeira versão da TI escrita entre 1969 e 1974, e há várias versões dela, Dickie parte de uma distinção preliminar a respeito dessa questão, que já havia sido feita por Weitz, e está de fato presente em todos os autores analíticos; trata-se da disjunção entre o sentido valorativo e o sentido classificatório do termo arte. O sentido valorativo seria aquele pelo qual julgamos se uma obra é boa ou má arte enquanto que o sentido classificatório deve fornecer um critério para separar o que é arte do que não é, não importando se tem valor estético, ou qual o valor artístico. A relevância histórica desta distinção é muito bem esclarecida por Danto. O que ele

diz é que somente a partir do advento do *ready made*, um objeto comum transformado em arte, é que o conceito arte precisou e efetivamente passou a ser usado num sentido estritamente classificatório.

De fato, na arte tradicional e na arte moderna, a pergunta “isso é arte?” em sentido classificatório raramente é formulada. Frente a uma pintura, ou uma escultura, ou ouvindo uma música com melodia, harmonia etc, não temos dúvida de que é arte. Podemos perguntar, sim, se é boa arte. Mas, quando as obras de arte são aparentemente iguais àquilo que costumeiramente não chamamos de arte, como portas-garrafas ou latas de sopa, a pergunta adquire extrema relevância. A esse propósito é interessante retomar Bell, pois, no seu texto, a presença de aspectos artísticos em obra de arte que não correspondem aos seus critérios formalistas, como a descrição e a figuração, por exemplo, tornam uma obra de arte má, ou simplesmente fazem com que ela perca seu *status* de arte. É uma preocupação de Bell, como crítico, dizer o que é arte boa e o que é arte ruim, uma característica comum aos críticos modernos, mas que é uma atitude cada vez mais rara hoje em dia, pelo menos na crítica de artes visuais.

Dickie concorda com Weitz em que as teorias tradicionais da arte falham porque tomaram traços acidentais de algumas obras - traços característicos da arte em algum estágio do seu desenvolvimento histórico - como essenciais. Por exemplo, assim como a teoria da arte como representação tomou a imitação como essência da arte, e se concentrou em uma propriedade relacional da obra, isto é, na relação entre a arte e o seu conteúdo, a teoria da arte como expressão enfatizou a relação da arte com as emoções ou sentimentos do artista. Ele também concorda em que os subconceitos da arte (por exemplo, romance, tragédia, escultura, pintura, etc.) são conceitos abertos, mas o que ele não concorda é que não se possa dar uma definição do conceito de arte, pois isso implicaria a impossibilidade de distinguir entre o que é arte e o que não é arte.<sup>10</sup>

A teoria de Dickie é, portanto, uma tentativa de acomodar os novos fatos do mundo da arte pós-duchampiano, mas, assim como Danto, ele quer que a sua teoria acomode também os velhos fatos, servindo como uma teoria da arte em geral, ou da arte em qualquer um dos seus momentos históricos. O que ele produziu foi um tipo de definição que poderia ser chamada de um tipo de definição “formal”. Se as obras de arte parecem não possuir em comum nenhuma propriedade específica, diz Dickie, talvez a essência da arte não resida nas suas propriedades

exibidas, mas no modo como é gerada. Esse novo tipo de definição não poderia, portanto, levar em conta o conteúdo da arte já que qualquer definição dessa espécie poderia ser contestada.

Neste sentido, Dickie diz que Danto aponta para “a estrutura complexa na qual se inscrevem as obras de arte”. No artigo de 64, Danto afirma que “Ver qualquer coisa como arte requer uma coisa que o olho não pode discernir, ou observar (descry) - uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.”<sup>11</sup> Isso que o olho não “pode observar” é o contexto no qual a obra é apresentada. No caso de Danto, este contexto é a teoria e a história da arte. E de acordo com Danto, é a teoria da arte que possibilita “ver” a diferença entre a lata de sopa do supermercado e a lata de sopa da galeria. Se dependemos da teoria para ver a obra, então, diz Danto, é porque é analítico para a obra de arte que ela é sempre um objeto interpretado. De acordo com Dickie, Danto está aqui se referindo à natureza institucional da arte e é essa instituição que constitui o contexto (*framework*) no qual a obra é apresentada. Apesar de, como eu disse, serem teorias bastante próximas, podemos apontar já uma diferença. Enquanto o mundo da arte para Danto compreende a teoria e a história da arte, Dickie faz uma abordagem mais sociológica e prática. Na sua teoria, a arte é uma atividade guiada por regras e os membros do mundo da arte desempenham papéis que são, em larga medida, convencionais e que devem, portanto, ser aprendidos.

A partir dessas considerações preliminares, podemos agora expor e analisar a definição essencialista proposta por Dickie. Vejamos:

Uma obra de arte no sentido classificatório é: 1) um artefato 2) ao qual uma ou várias pessoas agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte) atribuem o estatuto de candidato à apreciação.

Nesta definição, ser um artefato é um critério necessário e ser colocada no mundo da arte como candidata à apreciação é um critério suficiente. O primeiro critério, a artefaturalidade, é o elemento conservador da teoria. Há uma discussão extensa a este respeito no texto de Dickie. O problema com a colocação da artefaturalidade como um critério necessário é que ela remete diretamente àquilo que chamamos de talento específico do artista, a saber, pintar, esculpir, e, por extensão, dançar, representar e tocar um instrumento. Ora, tanto a teoria de Dickie como a de Weitz pretendem acomodar a revolução duchampiana, e é sabido que Duchamp propositadamente quis eliminar o caráter artesanal da arte. Seu objetivo era “libertar a arte do domínio da mão.”<sup>12</sup>

Dickie insiste nesse ponto dizendo que a artefactualidade é um critério universalmente aceito, tanto por filósofos quanto por não filósofos, e tenta refutar um dos argumentos de Weitz sobre a artefactualidade não ser uma propriedade necessária da arte. Para Weitz, a artefactualidade é negada justamente quando o artista se apropria de um objeto qualquer e o apresenta como arte. Dickie usa um argumento de Sclafani para refutar essa tese dizendo que, além dos sentidos classificatório e valorativo, a arte tem um sentido derivado.<sup>13</sup> E é esse uso que explica como podemos falar de, por exemplo, um pedaço de madeira como um objeto de arte. Ele só pode ser chamado de arte, diz Dickie, porque o comparamos com outros objetos, como, por exemplo, uma escultura de Brancusi. Assim, o caráter de artefactualidade seria paradigmático na arte e poderia ser transferido de um objeto para outro; portanto, um artefato seria qualquer objeto manufaturado, artístico ou não. Para poder incluir obras como, por exemplo, “*A fonte*” de Duchamp, Dickie diz que um artefato é qualquer objeto “tocado” pelas mãos humanas: “os objetos naturais que se tornam obras de arte no sentido classificatório do termo são transformados em artefato sem a ajuda de instrumentos - a artefactualidade é conferida ao objeto mais do que resultar de um trabalho efetuado sobre ele.”<sup>14</sup>

Poderíamos formular algumas objeções quanto ao uso que Dickie faz do critério de artefactualidade. Além de podermos perguntar sobre a legitimidade de se falar em “conferir artefactualidade a um objeto”, que é explicada em termos derivados, como vimos acima, podemos também questionar a aplicação generalizada desse termo para todas as obras de arte, uma vez que a definição de Dickie pretende englobar teatro, música, etc. Se poderia fazer algum sentido falar em um *ready-made* como artefato, nesse sentido derivado que Dickie propõe, não parece fazer muito sentido falar assim de uma música ou de uma performance. Na versão mais recente da TI, que é de 1997, ele abandona a ideia de conferir artefactualidade e diz que os *ready-mades* são artefatos mínimos. Nesta versão, mais simples, uma obra de arte é um artefato criado para ser apresentado para um público do mundo da arte.

O segundo critério da definição pode ser analisado em partes. Primeiro, as noções de agir em nome do mundo da arte e a de atribuir um estatuto. “O mundo da arte, diz Dickie, consiste num feixe de sistemas – teatro, pintura, escultura, literatura, música, etc. – cada um dos quais proporciona um contexto institucional para atribuição do estatuto a objetos pertencentes a seu domínio<sup>15</sup> constituindo uma espécie de enquadramento para a apresentação da obra ao público. Assim, uma peça de teatro é vista dentro do contexto da produção teatral, uma pintura



dentro da tradição da pintura, etc. De acordo com Dickie, foram Duchamp e seus seguidores que chamaram a atenção para a ação de “conferir o estatuto de obra de arte a um objeto”. Eles não a inventaram; essa ação já existia antes quando, por exemplo, na arte tradicional o artista pintava um quadro e o oferecia como arte. Essa ação só passava despercebida porque o peso dos gêneros artísticos tornava dispensável a ênfase do artista neste passo. Mas o mundo da arte já existia; e já era necessário, para que alguma coisa se tornasse uma obra de arte, inseri-la dentro do mundo da arte. É interessante observar a esse propósito que, quando os impressionistas apresentaram pela primeira vez um tipo de pintura que rompia com o sistema tradicional de representação e que não foi aceita por um público demasiadamente aferrado à tradição, eles tiveram que ampliar o mundo da arte. Um modo de fazer isso foi criando o Salão dos Independentes; um outro modo para o qual Bell, Roger Fry e Greenberg contribuíram muito foi elaborando uma teoria para justificar a arte moderna. No entanto, na última versão da TI, a expressão “conferir um estatuto” desaparece. Dickie diz que esta expressão dava muita ênfase e de certo modo confundia o caráter formal com o caráter informal da instituição arte. De fato, na primeira versão, o ato de conferir um estatuto aparece como uma espécie de ação “legal”, enquanto que na última versão Dickie afirma a importância de reconhecer que isso nem sempre é feito em situações “oficiais”.

Na segunda parte desse segundo critério, temos a noção de ser candidato à apreciação. Dickie enfatiza que não se trata de apreciação estética. Ao mesmo tempo afirma que a apreciação depende do objeto possuir um potencial para ser apreciado. Apreciação significa alguma coisa como: “ao experimentar as qualidades de uma coisa, consideramo-las valiosas ou meritórias”. Isso não deve ser entendido como uma contradição com a rejeição de um critério valorativo na definição da arte. Há uma diferença entre dizer que um objeto tem propriedades passíveis de serem apreciadas e classificar obras de arte como sendo boas ou más. Essa diferença é visível na crítica de arte: poderíamos apontar a diferença entre um crítico do tipo Bell e Greenberg e um crítico como Danto, por exemplo. Na versão mais recente, esse critério é mais sofisticado: são apenas algumas propriedades do objeto que devem ser apreciadas. É possível ver aqui uma influência da teoria de Danto sobre a interpretação que, por sua vez, é inspirada na teoria da metáfora de Goodman. A ideia aqui é que quando um objeto é retirado do mundo e colocado no mundo da arte, não são todas as suas propriedades que são relevantes para sua nova existência enquanto obra de arte. De acordo com Goodman, apenas algumas de suas

propriedades vão funcionar de forma simbólica, portanto estética. E, de acordo com Danto, apenas algumas propriedades vão ser interpretadas dentro do mundo da arte, como diz a sua fórmula  $OA = I(o)$ .<sup>16</sup>

Uma outra questão que a definição de Dickie levanta é a de como conferimos o estatuto de candidato à apreciação. Ele cita o trabalho *High Energy Bar*, de Walter de Maria, que consiste numa barra de aço inoxidável acompanhada de um certificado que diz que ela é uma obra e que só é obra porque tem um certificado, como um dos modos possíveis de atribuir “artisticidade” em nome do mundo da arte. Mas esse é apenas um modo possível; e de fato, Dickie reconhece, não existe apenas um modo de fazer isso. O que ele diz é que o importante é que nós saibamos determinar as condições necessárias e suficientes para o nosso conceito de arte: “quer dizer, nós, americanos contemporâneos, ocidentais contemporâneos, ou ocidentais depois da constituição do sistema das artes em ou em torno do século XVIII - eu não sei onde se situa o limite exato desse ‘nós’”.<sup>17</sup> E mais adiante: “além disso, toda pessoa que se considera como um membro do mundo da arte o é só por esse fato”.<sup>18</sup> Em resumo, o que ele está dizendo é que qualquer um de nós pode propor um objeto como arte. Embora seja necessário um certo número de pessoas para constituir o mundo da arte, basta uma pessoa para atribuir o estatuto de candidato à apreciação. Isto quer dizer que, embora eu tenha de aprender o significado do conceito arte do modo como é usado publicamente, eu posso usá-lo privadamente, isto é, posso nomear, de acordo com os meus critérios, aquilo que eu bem entendo como sendo uma obra de arte e posso também manter essa atribuição privadamente.

No entanto, o que a teoria de Dickie enfatiza é que a obra de arte é feita para o público, mesmo quando não é mostrada. O público, como ele define, é um grupo de pessoas que estão de algum modo preparadas para compreender uma obra de arte quando esta é apresentada. Não existe na TI a figura do espectador ideal, aquele capaz de compreender qualquer obra de arte. Assim como o artista, que produz dentro de um determinado subsistema da arte, o público também é de certo modo especializado.<sup>19</sup>

O segundo critério diz também que obras de arte são apenas candidatas à apreciação. Ser um candidato à apreciação é mais ou menos como ser submetido a um teste, isto é, não significa que o objeto será realmente considerado como arte. Este é o aspecto mais surpreendente da TI, e o mais contraintuitivo também: de fato, a definição não exige que o objeto seja devidamente apreciado e, muito menos, que seja esteticamente apreciado. Mas, ao colocar de lado

a experiência estética, a teoria de Dickie dá conta de um outro aspecto do conceito arte que não é contemplado nas teorias tradicionais. De acordo com Dickie, uma teoria deve incluir a arte que nunca foi apreciada pelo público e a arte de má qualidade, pois nós não usamos o conceito arte para falar apenas daquilo que vemos e apreciamos. Nós falamos de arte também num sentido geral. Como, por exemplo, quando dizemos: “Hoje vou ver uma exposição de arte impressionista” ou “A arte egípcia tinha uma forte conexão com a religião”. Quando usamos o conceito de arte neste sentido, não estamos falando exatamente de coisas que apreciamos, podemos falar de coisas que nem ao menos conhecemos. A teoria de Dickie fala da arte em um sentido amplo, daquilo que vai além da nossa experiência pessoal ou de nossos gostos. Por conseguinte, ela mostra também o caráter processual e efêmero da atribuição do estatuto de arte a um objeto. O que ela diz claramente é que os objetos que se encontram nos nossos museus, galerias e livros de arte estão sendo apenas propostos como arte. Nada garante que eles serão realmente apreciados e nem por quanto tempo. É um fato histórico que as obras adquirem ou perdem valor em diferentes momentos e contextos. E este é, a meu ver, um dos aspectos mais interessantes da TI.

Por outro lado, a TI tem sido acusada de conter um círculo vicioso flagrante: um objeto de arte é um objeto que é inserido no mundo da arte para ser apreciado como arte. A resposta de Dickie a essa acusação é de que ela não procede. A definição é apenas aparentemente circular. E não é realmente, segundo ele, porque o termo “mundo da arte” é altamente informativo e acrescenta conteúdo à definição. De fato, é diferente dizer que arte é aquilo que chamamos arte e que arte é aquilo que é apresentado dentro do mundo da arte. A segunda expressão pede uma explicação sobre como se constitui o mundo da arte e essa explicação é que torna a teoria relevante. Na versão de Dickie, o mundo da arte é um conjunto vagamente organizado, mas nem por isso desligado de pessoas; conjunto que inclui artistas (pintores, escritores, compositores), produtores, diretores de museus, visitantes de museus, espectadores de teatro, críticos de todos os tipos de publicações, historiadores da arte, teóricos da arte, filósofos da arte e outros. São estas pessoas que mantêm em funcionamento o mecanismo do mundo da arte, permitindo assim a continuidade de sua existência.<sup>20</sup> A filosofia da arte de Dickie abre espaço então para uma sociologia ou antropologia da arte, na medida em que todos estes papéis são institucionalizados e envolvem um comportamento ou uma prática, bem como veiculam valores artísticos e estéticos compartilhados por uma cultura.

## Notas

1 Bell fez parte do famoso grupo de Bloomsbury que incluía Roger Fry, John Maynard Keynes e Virginia Woolf. Sofreu grande influência da filosofia de Moore. De certa forma, a sua teoria é uma tentativa de adaptar as teses da *Ética* de Moore para a Estética. Neste sentido, o conceito de intuição é de importância fundamental. Mas o seu objetivo maior era legitimar a pintura de Cézanne. Juntamente com Roger Fry, organizou as duas primeiras exposições pós-impressionistas em Londres em 1910 e 1912.

2 Ver Bell, C. *A Hipótese estética*, p. 27.

3 Essa emoção, diz Bell, é de um tipo completamente diferente daquelas que sentimos em contextos não artísticos. A arte, para ele, é completamente separada da vida. Aquele que compara a beleza de uma obra de arte com a beleza natural estaria completamente equivocado. Bell, coerente com seu formalismo, rejeita o figurativismo descritivo. Chega a dizer que pinturas que vinculam informação ou que têm algum caráter psicológico ou histórico não têm valor artístico. Como um verdadeiro purista em arte, Bell defende que o único prazer estético legítimo é com a forma. Pessoas com sensibilidade artística, diz ele, "só se interessam pelas linhas e as cores, pelas suas relações, intensidades e qualidades e têm com elas uma emoção mais profunda e muito mais sublime do que poderiam ter com fatos e ideias"(p.44). Além disso, ele representa muito bem uma geração de autores que elaboraram defensivamente o surgimento da fotografia ao dizer que a perfeição dos processos fotográficos torna supérfluos quadros descritivos. Também como um purista, Bell defende que a arte está acima da moral e que associar arte à política é um erro. Bell pertence ainda a uma geração de críticos modernos que entendem que a teoria estética deve fornecer critérios para identificar o que é bom em arte. Para ele, juízos estéticos são intrinsecamente juízos de valor.

4 Idem, p. 30

5 Ibid, p. 31

6 Ver Bell, idem, p. 30. "Em cada um destes objetos (de arte), uma particular combinação de linhas e cores, certas formas e relações entre formas, despertam as nossas emoções estéticas. A estas relações e combinações de linhas e cores, a estas formas esteticamente estimulantes, chamo eu "Forma Significante"; e a "Forma Significante" é a única qualidade comum a todas as obras de arte visual."

7 Ver Ramme, N. É possível definir "arte"?

8 Dickie desenvolve essa teoria em dois artigos: "Defining art" de 1969 e "Defining art II" de 1973. Deste último usamos a tradução francesa "Définir l'art" de 1992.

9 Dickie, G. O mito da atitude estética.

10 Dickie, G. *Définir l'art*, p. 12.

11 Danto, A. C. *The Artworld*. p. 580

12 A este respeito, o artista brasileiro Cildo Meireles, ao avaliar a herança duchampiana em 1970, diz que o seu legado foi libertar o artista do gradativo entorpecimento provocado pela mecanicidade do artesanato e da técnica, transformando a arte em um fenômeno do pensamento. Ver Meireles, C. Inserções em circuitos ideológicos. In: Ferreira, Glória. (org). *Escritos de artistas. Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

13 Ibid., p. 14. Na verdade, poderíamos usar, segundo ele, de modo derivado, tanto os critérios de classificação quanto os de avaliação. Nesse último caso podemos dizer, por exemplo, que "o bolo de milho de Sally é uma obra de arte".

14 Ibid., p. 29

15 Dickie, O que é a arte? p. 104

16 Danto, A. C. A transfiguração do lugar-comum. p.

17 Ibid., p. 17

18 Ibid., p. 24

19 Dickie, G. 1997. *Introduction to aesthetics: an analytical approach*. NY, Oxford: Oxford UP, pp

20 Dickie, O que é arte? p. 106-7

## Referências

Bell, C. A hipótese estética. In: D'Orey, C. (org). 2007. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro.

Danto, A. 1964. "O mundo da arte". Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*. n 1. UFOP. 2006.

Dickie, G. 1973. "Définir l'art". In: Genette, G. *Esthétique et poétique*. Paris: éd. du Seuil, p. 9-32, 1992.

\_\_\_\_\_. 1988. Le mythe de l'attitude esthétique. In : Lories, D . *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Klincksieck. p. 115-134.

\_\_\_\_\_. 1997. *The art circle: a theory of art*. Chicago Spectrum Press.

\_\_\_\_\_. 1997. *Introduction to aesthetics: an analytical approach*. NY, Oxf: Oxford UP.

\_\_\_\_\_. O que é a arte? In: D'Orey, C. (org). 2007. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro.

Goodman, N. 1976. *Languages of art*. Cap 6. Indianápolis: Hackett Publishing.

\_\_\_\_\_. 1977. Quando é arte? In: *Ways of worldmaking*. Indianápolis: HP.

Ramme, N. "É possível definir "arte"? *Analytica*, Rio de Janeiro, vol 13 nº 1, 2009, p. 197-212

Weitz, M. 1957. O papel da teoria em estética. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15.1, pp. 27-35. In: [www.criticanarede.pt](http://www.criticanarede.pt)

Wittgenstein, L. 1936-1949. *Investigações Filosóficas*. Col. Os Pensadores. 1989.