

Um desenho na porta da geladeira: A teoria institucional da arte de Dickie

A picture on the refrigerator's door: Dickie's institutional theory of art

Guilherme Ronan de Souza E. Ferreira*

RESUMO: O filósofo George Dickie defende que não se pode encontrar uma definição para o conceito da arte, em sentido classificativo, generalizando características de sistemas artísticos particulares, tampouco generalizando os critérios do que foi considerado historicamente e esteticamente como boa arte. Assim, sob o pano de fundo heterogêneo da arte contemporânea, ele desenvolve o que chamou de “teoria institucional da arte”, que privilegia metodologicamente o contexto cultural em que um objeto é instaurado como arte em detrimento das suas propriedades intrínsecas. Deste modo, nosso objetivo será, num primeiro momento, discutir a estrutura da definição de Dickie, a fim de verificar como ela agencia o conceito e o valor da arte. Num segundo momento, questionaremos o papel das poéticas artísticas enquanto instâncias criativas capazes de justificar de modo valorativo, a cada obra posta, a sobrevivência da arte no contexto institucional. Nesta direção, poderíamos encontrar nelas indicações filosóficas alternativas à teoria de Dickie.

PALAVRAS-CHAVE: Estética, Definição da arte, Arte Contemporânea.

ABSTRACT: The philosopher George Dickie argues that we can not find a definition for art generalizing the characteristics of individuals art systems, either by generalizing the rules of what is considered historically and aesthetically as good art. From the standpoint of contemporary art, he develops the institutional theory of art and he emphasizes methodologically the cultural context in which an object is introduced as artwork and he ignores its intrinsic properties. Our goal will be, at first, discuss how Dickie's definition of art is structured in order to see how it articulates the concept and the value of art. Secondly, we'll question the role of artistic programs as creative instances able to justify the survival of art and to offer alternatives to institutional theory of art.

KEYWORDS: Aesthetics, Art definition, Contemporary art.

I

Imaginemos uma antropóloga que perdeu seu intérprete em um acidente durante a viagem e se encontra sozinha numa tribo, sem acesso ao significado de algumas palavras em circulação entre os nativos. Uma delas é *puka*. Adentrando na rotina local pouco a pouco, ela percebe que esta palavra

* Mestrando em Filosofia pela UERJ com bolsa FAPERJ. Contato: guisouza85@hotmail.com

é aplicada somente a homens, de estaturas e idades variadas, e que diz respeito, depois de muita confusão para compreender o seu uso, a uma determinada prática cultural que interdita relações sexuais aos maiores de 16 anos que recusam o casamento. Após este rito de passagem eles se tornam *pukas*, mesmo que nenhuma propriedade física revele tal *status*. É mais ou menos deste modo que o filósofo George Dickie¹ entende o campo de pesquisa contemporâneo sobre a definição do conceito da arte, onde propriedades físicas parecem não ser suficientes para explicar a inserção de certos objetos na ampla classe das obras de arte.

Nesta direção, Dickie proporá o que chamou de “teoria institucional da arte”, num esforço de aproximação entre a filosofia e o caráter cada vez mais reflexivo das obras, já que os artistas haviam assumido para si, desde os movimentos da arte moderna e radicalmente a partir da década de 1960, 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 plásticas², 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.

No entanto, mesmo resultando de uma argumentação razoável, a teoria proposta por Dickie, ao perseguir exclusivamente os critérios que *classificam* um objeto como arte, deixa de lado o valor que ele projeta, algo que parece ter sido sempre o centro dos processos artísticos. Como consequência, temos uma teoria de natureza estrutural que visa resguardar a autonomia destes processos de possíveis coerções externas a eles, mas radicaliza este procedimento a tal ponto que esta neutralidade teórica pouco explica sobre a arte na qualidade de arte. Deste modo, sob o pano de fundo da teoria

1 DICKIE, G. “Definindo arte: intensão e extensão”. In: KIVY, P. (Org.). *Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008. p. 72.

² Temos em mente trabalhos como *Brillo Box*, de Andy Warhol (1964). As caixas de sabão expostas aos montes na Stable Gallery em Nova York não traziam nenhum sinal visual que as diferenciava das caixas de sabão empilhadas nos supermercados.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

institucional, questionaremos o papel das poéticas artísticas como instâncias criativas capazes de fazer o debate avançar de modo *valorativo* a cada obra posta, mesmo sem a posse de uma concepção universalmente válida de arte. A despeito desta ausência, a arte sobrevive, num cenário onde a sua morte foi anunciada tantas vezes. Morte, aliás, que o ponto de vista de Dickie também autoriza, como pretendemos mostrar.

II

No artigo *O que é a arte?*³, Dickie apresenta de modo geral os primeiros passos da tese que ficaria conhecida como “teoria institucional da arte”. Dickie vê principalmente no sucesso histórico dos *ready-mades* - tipo de objeto que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte - que entraram em circulação a partir do *Dadaísmo*, uma indicação fundamental para uma possível definição do conceito da arte, tarefa que ganhava contornos de inviabilidade justamente pela confusão causada por aqueles objetos. Se um urinol tinha ido parar no museu, significava então que tudo era arte, já que qualquer coisa poderia potencialmente ter as suas formas apreciadas? Não parece ser esta a proposta mais subterrânea do ato irônico de Marcel Duchamp. Obras como *Fonte*, o famoso urinol branco enviado ao Salão dos Independentes de Nova York em 1917, e suas correlatas haviam enfatizado, antes de qualquer outra coisa, que é o lugar de exposição que torna os objetos arte e não as propriedades que eles carregam, descortinando que a reflexão filosófica sobre a arte não devia excluir a prática cultural que a permeia. Ou seja, não poderia excluir o “mundo da arte”, uma instituição alargada onde as obras de arte têm cidadania e seu *status* fixado como tal, que funcionaria no nível da prática e que compreende artistas, historiadores, espaços de exibição, críticos, o público, assim como as teorias que funcionam como condicionantes para a compreensão e criação de obras⁴.

Ao se lançar na tarefa de formular uma definição para o conceito da arte, além de valorizar a ação do artista ou do grupo de pessoas envolvidas no processo de criação e exposição de obras, Dickie metodologicamente busca evitar que casos particulares se tornem contra-exemplos que a desabonem,

3Utilizamos a tradução de Carmo D'Orey, publicada na antologia *O que é arte? A perspectiva analítica*, 2007, cuja paginação será utilizada de agora em diante. Os pontos de vista expressos neste artigo de Dickie representam a primeira versão da teoria institucional da arte, desdobrada pelo autor a partir de um texto seminal de 1969, bem como revista posteriormente em outro texto, de 1974. A mais recente versão da teoria, de acordo com o filósofo, encontra-se no livro *The Art Circle: a theory of art*, de 1984, sem alterações em seu núcleo desde então. Foram, portanto, quatro as tentativas de definição da arte.

4DICKIE, G. “O que é arte?”. Trad. Carmo D'Orey. In: D'OREY, C. (Org.). *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007, p. 106-107.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – N°. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

de modo que ela tem de ser suficientemente elástica para acolher exemplares inesperados que ainda não vieram à luz e ao mesmo tempo prestar informações essenciais sobre as obras de todos os tempos. Além disso, para que a definição se sustente, deve-se afastar qualquer critério *valorativo* que possa ser generalizado precipitadamente. Critérios de apreciação (por exemplo, a representação e a organização espacial visíveis na superfície de uma pintura⁵) ou critérios do que seja a boa arte não devem ser confundidos com o que efetivamente torna um objeto arte, tampouco se deve perder de vista a pluralidade dos sistemas do mundo da arte – escultura, teatro, música, poesia, entre outros - e os subsistemas atuantes dentro deles. Afinal, o termo arte se aplica tanto para uma peça musical quanto a uma escultura.

Além dessas distinções mencionadas, também é possível traçar duas correntes principais contra as quais Dickie se opõe, que em sua opinião não seriam capazes de erguer uma definição satisfatória para a arte e, pelo seu fracasso, viabilizariam a alternativa institucional: as *teorias estéticas da beleza* e as que podemos denominar de *teorias unidimensionais da arte*.

As teorias estéticas da beleza ou filosofias do gosto em voga principalmente no século XVIII seriam problemáticas para a definição da arte, pois se concentram nas relações subjetivas que sustentam a experiência estética, fundada em um juízo vinculado a um sentimento de prazer diante de um objeto contemplado desinteressadamente. Os critérios desta experiência não distinguem arte e natureza, já que pode ser desencadeada tanto diante de uma árvore quanto de uma estátua de mármore clássica. Por esta razão, a confirmação subjetiva do juízo de gosto poderia ser válida como valor para a arte, justificando o modo intenso como algumas obras são recebidas e apreciadas pelo público, mas não o seria para o conceito da arte, do ponto de vista de Dickie. Ele também vê problemas nas apropriações contemporâneas das teorias do gosto, reformuladas como teorias da atitude estética ou do distanciamento psicológico⁶, fiéis à noção do desinteresse prático que tornaria relações cognitivas e morais totalmente perturbadoras ao núcleo estético fundamental da obra de arte, orientada unicamente para a fruição de suas propriedades formais. Há obras, no entanto, que contrariam este ponto de vista e reclamam atitudes anti-estéticas, tais como *Uma e três cadeiras* de Kosuth⁷, um ícone da arte

5DICKIE, G. “The institutional theory of art”. In: CARROLL, N. (Org.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 96.

6Dickie critica autores como Jerome Stolnitz, que buscaram traçar os limites da arte a partir de uma teoria da experiência estética descrita em termos de uma atitude consciente do sujeito, fundada no desinteresse prático que inaugura um estado especial de atenção adequado à apreciação da arte.

7Nesta obra famosa, estão enfileiradas em seqüência uma cadeira, uma fotografia da cadeira e uma definição de cadeira retirada do dicionário. É evidente que o apelo conceitual da obra não se deixa reduzir apenas à apreciação formal de seus componentes. Note-se que está pautada o modo como a experiência estética se relacionaria intrinsecamente com as obras de arte, o que Dickie não aceita. Se assim o fosse, os critérios desta experiência deveriam legitimamente constar como traço definidor da arte, mas não há nenhuma razão para

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

Um desenho na porta da geladeira: a teoria institucional da arte de Dickie

conceitual. E para a tarefa da definição do conceito da arte, um único exemplo canônico contrário às teorias estéticas da beleza é suficiente para afastá-las de uma teoria geral da arte.

Em segundo lugar, as teorias unidimensionais da arte também fracassam. Aqueles que defenderam teorias da arte como imitação, arte como expressão, bem como as inúmeras variantes destas matrizes⁸, se defrontaram com contra-exemplos nascidos do próprio seio da arte (artistas são pródigos em produzi-los) e com problemas gerados pelo já altamente diversificado sistema das artes, que agrupa uma enormidade de práticas bastante diversas entre si. É difícil dizer que sentimento está expresso nos alvos, bandeiras e signos numéricos pintados pelo norte-americano Jasper Johns, do mesmo modo que seria ridículo afirmar que aquelas pinturas representam, reproduzem ou imitam estes signos, pois elas o são efetivamente. Como dar conta então da totalidade das formas artísticas num conceito de arte? Se abandonarmos esta tarefa devido ao jogo de gato e rato entre a teoria e seus objetos, contudo, não seria possível abandonar a constatação básica de que há coisas no mundo que chamamos de obras de arte! E o uso do termo é tão arbitrário assim que não deixa captar o seu sentido sob uma forma unitária?

Diante da persistente dificuldade de se encontrar a propriedade universal compartilhada por todas as obras que as defina e separe dos outros objetos do mundo (tal como números atômicos distintos separam o ouro da prata), ao mesmo tempo em que unifique estas obras tão díspares entre si produzidas nos mais diversos sistemas, a definição institucional, seguindo indicações da arte contemporânea, propõe, então, um deslocamento para a posição que elas ocupam dentro de um contexto institucional. As obras de arte poderiam ser definidas, no sentido *classificativo*, da seguinte maneira⁹:

1) [a obra] é um artefato [no sentido de materialidade manipulada pelo homem, mesmo que minimamente]. 2) a um conjunto de cujas características foi atribuído o estatuto de candidato a apreciação por uma ou mais pessoas, que atuam em nome de determinada instituição social (o mundo da arte).

Dickie pretende destacar que um objeto, ao ser apresentado ao mundo da arte, tem seu *status* fixado independentemente do seu valor e pode ser avaliado como excelente, medíocre ou ruim, ou até mesmo ser ignorado, sem prejuízo do seu estatuto artístico. Sendo assim, suprida a condição da artefaturalidade, tudo está à disposição dos agentes do mundo da arte, principalmente dos artistas,

acolhermos este ponto de vista tal como foi expresso por autores como Stolnitz, citado acima.

⁸São privilegiados autores como R. G. Colingwood, Susanne Langer, Clive Bell, dentre outros.

⁹DICKIE, G. "O que é arte?". Trad. Carmo D'Orey. In: D'OREY, C. (Org.). *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007, p. 105.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – N°. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

Um desenho na porta da geladeira: a teoria institucional da arte de Dickie

embora isto não autorize que uma orelha de porco se passe por bolsa de seda¹⁰. Mas quem é o responsável pela “ação de conferir estatuto de candidato a apreciação”? O artista, um grupo de artistas ou qualquer pessoa dentro da comunidade denominada “mundo da arte”? Conferir tal estatuto equivale a afirmar que o objeto se tornou obra de arte? Da mesma forma que o estatuto foi conferido, ele pode ser retirado? A prerrogativa de capturar um sentido básico e não avaliativo da expressão “obra de arte” tornou esta primeira versão da teoria pouco explicativa e confusa, levando o autor a propor uma nova formulação, abandonando a referência à candidatura à apreciação e mencionando explicitamente a figura do artista¹¹:

Um artista é uma pessoa que participa com discernimento na realização de uma obra de arte.

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

Um público é um conjunto de pessoas cujos membros estão preparados em algum grau para compreender um objeto que é apresentado a eles.

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

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

Trata-se evidentemente de uma definição circular. Dickie não vê falha nisto, pois o conteúdo que se exprime na circularidade está relacionado com as “regras culturais das quais cada membro competente de nossa sociedade tem no mínimo um conhecimento rudimentar” e que foram “inventadas muito cedo nas sociedades primitivas e persistem através do tempo dentro de todas as sociedades estruturadas”¹². O filósofo acredita que, para além da própria definição, descrições empíricas sobre o funcionamento do mundo da arte cumpririam papel informativo complementar. Não é nossa intenção aqui discutir as condições de validade desta proposta, mas o que salta aos olhos é que, para que algo tenha o predicado *arte*, para que pertença à classe das obras de arte, basta que seja inserido no circuito do mundo da arte por alguém. Seu estatuto artístico depende, portanto, de

10DICKIE, G. “O que é arte?”. Trad. Carmo D'Orey. In: D'OREY, C. (Org.). *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007, p. 118.

11DICKIE, G. “The institutional theory of art”. In: CARROLL, N. (Org.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 96. Esta é a última versão da definição institucional proposta por Dickie. A primeira versão da definição, de 1969, tinha o seguinte texto: “Uma obra de arte em sentido descritivo é 1) um artefato 2) sobre o qual uma sociedade ou um subgrupo de uma sociedade conferiu o estatuto de candidato à apreciação.” O autor, diante das críticas sobre quem, afinal de contas, criava a arte, dada a ausência do artista na definição, a revisou. Em 1971, foi publicada uma nova versão: “Uma obra de arte em sentido *classificatório* é 1) um artefato 2) sobre o qual alguém ou mais pessoas agindo em nome de uma certa instituição (o mundo da arte) conferiu o status de candidato a apreciação.” Em 1974, o texto da definição passou por nova revisão e foi publicada no texto *What is art?*(ver a nota 3).

12DICKIE, G. “The institutional theory of art”. In: CARROLL, N. (Org.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000, p. 101.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

características não-visíveis. Longe de interrogações sobre propriedades intrínsecas à obra, esta definição circula em torno do funcionamento do mundo da arte e investigá-lo, tal como a antropóloga fictícia faria, é o meio de se chegar a um resultado positivo.

III

Como temos insistido aqui, para Dickie, critérios valorativos ou imperativos da boa arte não devem ser confundidos com aquilo que a define a arte como tal. Sublinhar esta distinção é um esforço onipresente do filósofo, pois, de acordo com ele, uma teoria da arte tem de preservar certas dimensões do discurso que produzimos sobre ela e por vezes é necessário falar de arte que nunca foi apreciada e de arte de má qualidade¹³. Sua tese é plausível, mas causa certo mal-estar por se deixar resumir numa fórmula simples como “arte é o que chamamos de arte” ou, para garantir um suporte menos anárquico, “arte é o que o artista chama de arte”. E também por deixar escapar justamente a propriedade “artística” imanente às obras, cuja substancialidade surge como um vapor dentro do seu próprio conceito, que apenas destaca os vetores do mundo da arte. Mas qual seria esta propriedade? Por que insistimos tanto na sua existência, se as respostas esboçadas freqüentemente são contestadas por contra-exemplos? A teoria institucional nos nega a apresentação taxativa de uma identidade atômica para a arte, ao mesmo tempo em que nos impele para novos horizontes teóricos que consigam apreender o fenômeno de outro modo.

Para Dickie, os *ready-mades* apenas sublinharam a estrutura de uma prática cultural que sempre existiu, apesar do privilégio das propriedades visíveis dos objetos no discurso histórico sobre a arte. E se as propriedades fascinantes das grandes obras de arte de todos os tempos ocultaram a informação de que o que as tornou arte foi o simples fato de terem sido exibidas em determinados contextos? Tal estrutura não seria contra-intuitiva, já que desde cedo as crianças aprendem o que fazer para oferecer seus desenhos à apreciação alheia, como por exemplo, colocá-los na porta da geladeira. Mas esta intuição tem um lado que Dickie ignora. Há efetivamente alguma propriedade nos desenhos que leva as crianças a julgá-los dignos de exposição. São estas propriedades, tão variadas, que sustentam a dinâmica institucional da arte.

Uma das ressalvas que podem ser direcionadas à teoria institucional é justamente esta: ela não explica todo o processo que alça um objeto ao mundo da arte. Por que um artista ou galerista propõe *aquele* objeto e não outro? O que efetivamente muda no objeto proposto? Aliás, estas perguntas já

13DICKIE, G. “O que é arte?”. Trad. Carmo D'Orey. In: D'OREY, C. (Org.). *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007, , p. 110.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – N°. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

Um desenho na porta da geladeira: a teoria institucional da arte de Dickie

estavam contidas no gesto do artista que propunha um *ready-made*, pois o objeto era *escolhido* por alguma razão, mesmo que por princípios anti-estéticos. Neste sentido e contra a definição proposta por Dickie, argumenta Richard Wolheim¹⁴:

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.

O ponto de vista institucional é viável para a compreensão da proposta de artistas que problematizaram politicamente a institucionalização da arte, vertente que se disseminou por todo o século XX principalmente nas artes plásticas, embora esta prática não tenha sido generalizada em outros sistemas artísticos. Porém, 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. E que garantias há que estes valores não podem ser clarificados e testados a todo o campo artístico? Dickie, de algum modo, para acolher os *ready-mades* numa teoria da arte neutra capaz de posicioná-los em pé de igualdade com a música de Mozart ou um livro de Kafka, por exemplo, acabou por generalizar os critérios daqueles objetos a todo o sistema das artes, o que requer um confronto mais refinado entre a sua tese e a história da arte.

Sob este prisma, 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 que negativo. Assim, ficamos numa encruzilhada. Não temos em mãos uma propriedade universal que defina todas as obras de arte, por isto apelamos a conceitos vagos. Também é impossível ignorar que a arte se move dentro de uma prática cultural fluida da qual ela depende para continuar a existir e que se relaciona com o valor que as obras projetam. Mas se esse valor diz respeito às razões pelas quais uma obra é apreciada (e são muitas as razões) e, portanto, é algo variável e difícil de quantificar, ele não pode ser objeto teórico fundamental para os propósitos da definição institucional da arte. E se a teoria

14WOLLHEIM, R. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 138.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

Um desenho na porta da geladeira: a teoria institucional da arte de Dickie

não tem nada a dizer sobre esse tópico, que é o que sustenta todo o edifício da arte, então chegamos a dois pontos limites que ela autenticamente legítima: 1) a teoria, estrutural e vazia, deve ser abandonada em favor do estudo das poéticas artísticas; ou 2) por mera convenção, todos os artistas, museólogos e galeristas do mundo podem, hipoteticamente, decretar o fim da arte.

Tão autônoma a arte que, por meio do seu próprio conceito, se nós acolhermos a tese de Dickie, ela poderia cessar de existir por uma decisão dos membros que a alimentam, já que em essência, ela não tem nenhum compromisso genérico com qualquer valor que justifique a sua permanência.

IV

Se a arte é como Dickie a descreve, o seu fim poderia ser decretado, a certidão de óbito espalhada pelas galerias do mundo e rotulada como a derradeira das obras. Porém, ela renasceria em estado embrionário nas mãos de alguém que desenhasse uma figura e a pregasse na parede de casa, fazendo renascer também o argumento de que o que importa para a arte é justamente aquele ato de expor o objeto, pouco importando o próprio objeto, pois suas características visíveis não valeriam para todo o campo da arte. Afinal, a esta altura alguém já teria composto uma música também. E o que a música e o desenho têm em comum? Retornaríamos, caso aceitemos a tese do filósofo, ao núcleo vago da teoria institucional derivado da natureza estrutural da definição do conceito da arte que ela propõe, apesar de esta ser o resultado de uma argumentação minimamente razoável. Ao contrário do que o autor defende, ela é pouco explicativa, mas por outro lado é útil como projeto para uma teoria adequada da arte. Se não dá respostas definitivas, ela, contudo, reorganiza informações e chama a atenção para o perigo de se propor definições que desconsiderem a pluralidade dos sistemas artísticos e as obras ainda por vir.

Ironicamente, a teoria institucional se mostra pequena diante do estudo do valor da arte. 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, agora conscientes 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, sem a

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

posse da definição do conceito, parece se mover por meio da legitimação de propriedades múltiplas. Daí advém a sua riqueza.

Assim, a tarefa esclarecedora dos contemporâneos deixou aos artistas um legado decisivo: para escapar do esvaziamento que a sua própria instituição condiciona, cada obra posta como arte precisa ser capaz de justificar valorativamente a sua sobrevivência neste cenário onde a morte da arte foi anunciada tantas vezes e que a teoria de Dickie apóia. É nesse contexto que o olhar atento às poéticas artísticas pode dar indicações pertinentes para o lugar ocupado pela arte na dinâmica da cultura, enriquecendo o debate sobre a definição do conceito da arte.

Entendemos aqui a palavra “poética”, seguindo Luigi Pareyson¹⁵, não como uma “tábua de regras” da composição artística, mas como um “programa de arte” que envolve certo modo de fazer, de estruturar os objetos de arte, de compreender, enfim, a arte no contexto de sua realização, seja material ou não. A filosofia da arte não deve perder de vista esses processos, tal como a própria teoria institucional exemplificou ao retirar seu material do que nós poderíamos chamar de “poéticas” do *ready-made*. Mas não se trata de travestir a filosofia com esses programas de arte determinados, mas retirar deles aquilo que podem revelar universalmente a todo o campo da arte. Como afirma Pareyson, o “artista pode passar sem um conceito de arte, mas não sem um ideal, expresso ou inexpresso, de arte”¹⁶, e é o que ele faz, o que ele imprime à obra, que, mesmo prescindindo deste pequeno detalhe que é o conceito da arte, pode revelar um caminho alternativo para encontrá-lo.

Referências

- DANTO, A. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Artefilosofia nº 01. UFOP. 2006.
- DICKIE, G. *Definindo arte: intensão e extensão*. In: KIVY, P. (Org.). *Estética: fundamentos e questões de Filosofia da Arte*. São Paulo: Paulus, 2008.
- _____. *Le mythe de l'attitude esthétique*. In : LORIES, D. (Org.). *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Klincksieck, p. 115-134, 1988.
- _____. *Introdução à Estética: uma abordagem analítica*. Lisboa: Bizâncio, 2008.
- _____. *O que é arte?* Trad. Carmo D'Orey. In: D'OREY, C. (Org.). *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.

15PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pg. 15.

16PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pg. 18.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------

- _____. *The institutional theory of art*. In: CARROLL, N. (Org.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- PAREYSON, L. *Os problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- STOLNITZ, J. *A atitude estética*. Trad. Carmo D'Orey. In: D'OREY, C. (Org.). *O que é arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- WOLLHEIM, R. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol.4 – Nº. 2	Novembro 2011	p. 17-27
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	----------