

A Dimensão Estética – Análise e Compreensão da Experiência Estética

O que é a arte? Esta é uma questão que tem sido importante tanto na estética do século XX como na prática da arte. De facto, muitos são os exemplos que ficam por responder quando pretendemos de uma forma segura determinar o que é ou não é arte. A velha ideia de que todas as obras de arte têm de resultar das mãos do artista, ou que têm de ser esteticamente belas e aprazíveis ou emocionalmente intensas, passou a ser difícil de ser sustentada assim que obras como a *Fonte* de Marcel Duchamp passaram a estar no mundo da arte. Atualmente, e sobretudo a partir do século XX, vemo-nos numa grande encruzilhada parecendo que tudo e mais alguma coisa pode ser arte.

*“É irrelevante que o senho Mutt tenha ou não feito a Fonte com as suas próprias mãos. Mutt **ESCOLHEU-A**. Pegou num objeto vulgar do dia-a-dia, colocou-o de modo a que o seu significado útil desaparecesse sob um novo título e perspetiva – criou um novo pensamento para esse objeto.”*

Citado em Tomkins, p. 185.



Qual é, no século XX, a linguagem dos mestres da pintura figurativa? [...] A arte moderna, pelo contrário, põe em causa as ideias que estamos acostumados a fazer, abala-as, convida-nos a descobrir nos objetos aspetos inéditos. Comprazendo-se em nos desorientar, leva-nos a defrontar o desconhecido, lá onde o objecto real se teria feito notar pela sua tranquilizante banalidade.

J. Emile Muller – *A Arte Moderna* – Col. Perspetivas, p. 46

Posto isto, e verificando que a cada momento surge um novo exemplo que nos coloca novamente a questão aqui tratada (parecendo adivinhar novas estruturas, novas perceções dos objetos, novas perspetivas, novos materiais e novas formas de expressão), vale certamente a pena procurar perceber se existem ou não determinadas características que um objeto deve possuir de maneira a elevar-se ao estatuto de um objeto artístico. Caso contrário, podemos correr o risco de tudo poder ser arte. Pense-se, por exemplo, no caso dos óculos no chão do museu.



No dia 21 de maio de 2016 Kevin Ngguyen e TJ Khayatan, dois jovens de San José (Califórnia) com 16 e 17 anos respetivamente, foram passear à cidade vizinha de San Francisco e decidiram visitar o Museu de Arte Moderna, conhecido como MoMA.

As obras de arte que ali encontraram não os deixaram particularmente impressionados. Pensaram que era, afinal, muito fácil criar arte e ser artista. E pensaram que também poderiam fazer algo semelhante ao que tinham visto ali. Tendo reparado numa pequena placa numa parede com informações sobre a exposição, ocorreu a Kevin colocar os seus óculos no chão, mesmo por baixo da placa. Afastaram-se ambos um pouco dali para verem o que iria acontecer. Passado cerca de três minutos havia já várias pessoas paradas junto aos óculos, genuinamente interessadas no que estavam a observar.

Tomar parte neste debate, que se alargou para alguns dos mais reputados jornais e revistas de vários países, e decidir se os dois jovens merecem ser censurados ou, pelo contrário, elogiados, implica ter uma posição acerca do que é arte. E é precisamente para esclarecer isso que, uma vez mais, talvez se precise de uma boa definição de arte.

Poderás objetar e dizer que este é um problema que diz respeito aos artistas e não ao comum mortal. Porém, e como pudeste verificar no caso anterior, a aplicação deste conceito tem uma enorme importância no modo como reagimos a um objeto – interpretativa, apreciativa, valorativa e emocionalmente.

Imaginemos que nos cruzamos com um casal de carne e osso, sentado a uma mesa de madeira e que se olha mutuamente. Em condições normais poderíamos não lhes prestar atenção, ou desviar o olhar por uma questão de cortesia. Mas, se classificarmos a situação como uma obra de arte – como a *performance Night Crossing*, de Marina Abramovic e Ulay –, a nossa relação será completamente diferente.



Night Crossing

Elevada ao estatuto de obra de arte, examinaremos a cena descaradamente, de forma atenta, procurando interpretá-la, talvez em termos do que ela diz sobre a vida humana e as relações humanas. Com efeito, torna-se evidente que, ao categorizarmos a situação como uma obra de arte, a nossa resposta diferirá radicalmente do modo como vemos casais parecidos na «vida real».

Como vemos, clarificar o nosso conceito de arte não é uma questão sem valor. E, portanto, dada a sua importância, é justo da nossa parte procurar **perceber que condições deve um determinado artefacto humano possuir para que possa ser considerado como uma obra de arte.**

Muitos autores consideram que a resposta ao problema da definição de arte implica encontrar uma **definição explícita de arte**, ou seja, estabelecer as **condições necessárias e suficientes** para que algo possa ser considerado arte. Isto significa que estes teóricos de arte têm tentado encontrar um conjunto de características que todas as obras de arte e só as obras de arte têm em comum. Uma vez que se dedicam a encontrar a essência da arte, estas teorias foram classificadas como **teorias essencialistas da arte**. Nesta tipologia podemos enquadrar a teoria da arte como representação, como expressão e como forma.

Contudo, nem todos os teóricos de arte consideram este tipo de abordagem muito promissor. Para estes autores, dada a natureza dinâmica, criativa e inovadora do fenómeno artístico, nunca conseguiremos estabelecer de forma segura um conjunto de propriedades intrínsecas que todas as obras de arte, e apenas elas, possuem em comum. Isso não implica que não se possa encontrar qualquer tipo de definição de «obra de arte», apenas indica que em vez de nos focarmos nas propriedades intrínsecas dos objetos artísticos devemos focar-nos nos seus **aspectos relacionais, processuais e contextuais**, isto é, nas relações que eles estabelecem e no contexto histórico e social que os envolve. Uma vez que sustentam que não existe uma espécie de essência comum a todas as obras de arte, as teorias que se dedicam a

encontrar uma definição de arte nestes moldes ficaram conhecidas como **teorias não essencialistas da arte**. Nesta tipologia podemos enquadrar a teoria institucional da arte e a teoria histórica da arte.

A arte como representação

As primeiras teorias da arte que se conhecem na filosofia ocidental foram propostas por Platão e pelo seu discípulo Aristóteles. Embora Platão e Aristóteles discordem quanto ao diagnóstico dos efeitos da arte, concordam quanto à natureza – **algo é uma obra de arte só se algo é uma imitação**.

Segundo a perspectiva platónica e aristotélica, o que os pintores procuram fazer é reproduzir a aparência das coisas – copiá-las –, e não só pessoas, também objetos e situações. Nesse sentido, quando se referiam ao que chamamos artes – coisas como a poesia, o teatro, a pintura, a escultura, a dança e a música – Platão e a Aristóteles acreditavam que elas possuíam uma característica comum: todas diziam respeito à imitação. Esta teoria ficou conhecida como **teoria mimética da arte** (ou teoria da arte como imitação) e pode ser enunciada da seguinte forma: **x só é uma obra de arte se for uma imitação**.

Nesta formulação a expressão «só se» indica que a imitação é uma condição necessária para algo alcançar o estatuto de arte. Se a um candidato a este estatuto faltar a propriedade de ser imitação de alguma coisa, então não será classificado como obra de arte. Segundo Platão e Aristóteles, para que algo seja uma obra de arte é necessário que o objeto em causa seja a imitação de alguma coisa.

Hoje, depois de um século de pintura abstrata, esta teoria parece-nos claramente falsa. Há pinturas de Mark Rothko e de Yves Klein muito conhecidas que não imitam coisa alguma – são puros campos de cor – e que ainda assim são consideradas importantes obras de arte do século XX. **A teoria de que a arte é imitação** parece, por isso, não funcionar como uma teoria geral da arte, uma vez que **não é completamente inclusiva**. Há demasiadas coisas que sabemos serem arte que não preenchem o suposto requisito necessário de que tudo o é arte é mimético.



Yves Klein

A história da arte mostrou-nos que a teoria da arte associada a Platão e Aristóteles é demasiado exclusiva – ela confronta-se com demasiadas exceções –, não classificando como arte tudo o que consideramos pertencer a essa categoria. Passeie-se, hoje, por qualquer museu de arte e encontrar-se-ão alguns contraexemplos desta teoria.

Apesar das críticas de que foi alvo, a teoria mimética da arte ecoou na tradição ocidental ao longo dos séculos. Mas em finais do **século XIX e princípios do século XX, as artes visuais começaram claramente a desviar-se da intenção de imitar a natureza**. A arte visual deixou de pretender copiar a aparência das coisas; **a fotografia podia fazê-lo**. Os pintores expressionistas alemães deixaram de tentar captar com exatidão a aparência das coisas e, em vez disso, distorceram-nas para obter efeitos expressivos. Cubistas e minimalista, que se afastaram ainda mais da natureza até tornarem os referentes das suas obras irreconhecíveis, tornaram-se uma tradição dominante. **Estes exemplos da arte moderna**

refutaram a teoria mimética da arte como uma hipótese filosófica geral, porque mostram como uma coisa pode ser uma obra de arte, sem ser imitação.

Para resolver este e outros problemas, o simpatizante da teoria platónica-aristotélica pode falar de **representação** em vez de imitação. Uma tal teoria da arte pode ser genericamente formulada nos seguintes termos: **algo é uma obra de arte só se algo é uma representação**. Entenda-se por **representação uma coisa que intencionalmente toma o lugar de outra e que é reconhecida como tal pelo público**. Um retrato, por exemplo, pretende representar a pessoa que retrata e os observadores reconhecem-no como tal. Isto, claro, é um exemplo de imitação e a imitação é uma subcategoria da representação. Contudo, a noção de representação é mais ampla, uma vez que uma coisa pode representar outra sem se parecer com ela. Por exemplo, segundo esta versão, tal como as cinco quinas da bandeira portuguesa não imitam Portugal, mas antes representam o país, também a pintura abstrata de Mark Rothko não imita a aparência das coisas, mas antes representa a sua essência.

Ao falar da representação, em vez de imitação no seu sentido literal, os defensores desta teoria conseguem uma posição de maior generalidade, visto que o conceito de representação é mais lato do que o conceito de imitação. Mas, mesmo com este reforço, **a teoria representacionista da arte permanece impossível de salvar, já que muita arte não é representacional.**

Críticas à teoria da arte como representação

Há muitas outras de arte que não são representações. Vejamos a arquitetura: muitos dos mais belos edifícios da história não pretendem representar uma outra coisa. A basílica de S. Pedro, em Roma, não representa uma casa de Deus; é uma casa de Deus. Do mesmo modo, o Capitólio, em Washington D.C, não representa a assembleia legislativa; alberga-a. Com efeito, a teoria da arte como representação é **exclusiva de mais** para que sirva de teoria geral da arte.

Esta teoria exclui ainda importantes e evidentes exemplos da arte de todos os outros géneros artísticos. Alguma música instrumental pode ser representacional, mas a maioria não o é. Alguns quadros abstratos são essencialmente exercícios formais que nada representam, havendo ainda canções e poemas em que o mesmo acontece. Além disso, há filmes, vídeos, fotografias, coreografias e até peças de teatro (arte performativa) que não representam coisa alguma, mas que se afiguram como ocasiões de experiência perceptivas intensas.

Teoria da arte como expressão

Durante séculos julgou-se que a representação era a característica essencial da arte, aquilo que a definia. A representação era vista em termos de imitação e o papel do artista era o de alguém que punha um espelho diante da natureza. Porém, com a passagem do século XVIII para o século XIX, alguns artistas ambiciosos – tanto na teoria como na prática – começaram a voltar-se para o interior. Passaram a preocupar-se menos com captar a aparência da natureza e dos costumes da sociedade e dirigiram a atenção para as suas próprias **experiências subjetivas**. Embora continuassem a retratar paisagens, estas

estavam agora imbuídas de um significado que transcendia as suas características físicas. Estes artistas procuraram também registar as suas reações – o que sentiam – perante a paisagem.

Um exemplo importante deste abalo nas ambições artísticas foi o **movimento romântico**. Em 1798, no prefácio da sua obra *Lyrical Ballads*, Wordsworth defende que a poesia é «o fluxo espontâneo de sentimentos poderosos». Ou seja, que a **função da arte não é, essencialmente, espelhar as ações de outras pessoas, mas explorar os seus próprios sentimentos**. O romantismo valoriza sobretudo o sujeito e as suas experiências individuais.

A base de todas as teorias expressionistas é a ideia de que uma coisa só é arte se expressar emoções. «Expressão» vem de uma palavra latina que significa «pressionar do interior para o exterior» – tal como se espreme o sumo de uma uva. E o que as teorias expressionistas afirmam é que a arte procura trazer sentimentos à superfície, impelindo-os de dentro para fora, para que o artista e o público os percecionem.

Apesar de as várias teorias expressionistas diferirem em muitos aspetos, existe um tipo de teoria da arte – tornada célebre por **Lev Tolstói** – que vê a **expressão como uma forma de comunicação**. Segundo esta teoria, o que define a arte é o facto de a sua principal preocupação ser a expressão ou a comunicação de sentimentos. Na arte, há um estado emocional que é exteriorizado, que é trazido à superfície e que é transmitido aos espetadores, leitores e ouvintes. Mas como se explica esta noção de transmissão de uma emoção? **O conceito de transferência é essencial à ideia de transmissão**. Transmitir algo é transferi-lo. Mas o que transfere uma obra de arte? Segundo a teoria expressionista, **o que se transmite é uma emoção**. Um artista olha para uma paisagem e sente-se triste. Desenha então a paisagem de modo a que o observador experimente esse mesmo sentimento de tristeza. Neste caso, dizer que «o artista exprime a sua tristeza» é dizer que ele que possui um sentimento de tristeza que transmite ao seu público, ou provoca nele, ao desenhar de uma determinada maneira. Este conceito de expressão implica muitas coisas. Em primeiro lugar, **o artista deve ter algum sentimento ou emoção** (condição experimentalista). Ou seja, o artista evoca uma determinada emoção com o intuito de transmitir/transferir a sua experiência emocional. Em segundo lugar, **é necessário que o público seja levado a sentir o mesmo tipo de sentimento** (condição identitária). Em terceiro lugar, **tem de existir um artista, um público e uma emoção que ambos partilham**.

“Qualquer obra de arte faz o recetor entrar numa espécie de comunhão com quem a produziu ou produz e com todos aqueles que simultaneamente ou antes ou depois dele tiveram ou terão a mesma impressão artística.

Assim como a palavra que transmite os pensamentos e as experiências das pessoas serve de meio de união das pessoas, do mesmo modo opera a arte. A particularidade deste meio de comunicação, que a distingue da comunicação por meio da palavra, consiste no facto de que pela palavra uma pessoa transmite a outra os seus pensamentos, enquanto através da arte as pessoas transmitem umas às outras os seus sentimentos.

A atividade da arte é baseada no facto de o homem que recebe pela audição ou pela visão a expressão do sentimento de outro ser capaz de experimentar o mesmo sentimento daquele que o expressou.”

Lev Tolstói, *O que é a arte?*

Collingwood, filósofo contemporâneo e também defensor da teoria expressivista da arte, diz-nos que um artista examina as suas emoções. Dito de outro modo, para o artista, o seu estado emocional é como um modelo que posa para um retrato. Ele esforça-se por encontrar a sua textura e os seus contornos. Ao refletir sobre o seu estado emocional, age de forma controlada. Criar uma obra de arte, diz-nos Collingwood, é um processo de **clarificação**.

Collingwood defende que por denominador comum da arte devemos entender a sua forma peculiar de expressão emocional, que para o autor nada mais é do que a clarificação daquilo que começa sempre por um sentimento vago e obscuro. A resposta de Collingwood é uma das mais conhecidas versões da chamada teoria expressivista da arte e pode ser sintetizada conforme se segue: «**algo é arte se, e só se, algo é expressão imaginativa de emoções**».

Entenda-se por expressão não uma irrupção ou uma manifestação involuntária da emoção, nem um despertar deliberado da emoção. Mas antes a clarificação de um sentimento inicialmente vago que através da sua expressão se vai tornando cada vez mais claro. Parte-se de uma ideia geral, vaga e imprecisa, para algo que de forma gradual se vai tornando mais conciso. Defende que o **processo de criação nada mais é do que um refinamento de uma determinada emoção** e simultaneamente uma via de que o artista dispõe para aprofundar as suas emoções e conseqüentemente alcançar uma espécie de **autoconhecimento**, como resultado da clarificação daquilo que sente.

A clarificação de sentimentos é algo que só se encontra na **verdadeira arte**. Esta ideia de verdadeira arte, pressupondo a existência de uma falsa arte, resulta da distinção que o autor estabelece entre arte e **ofício**. Segundo Collingwood, a falsa arte, entendida como entretenimento e o artesanato, não visa a clarificação de estados emocionais individuais do artista, limitando-se a seguir um plano previamente definido. Já a verdadeira arte não tem qualquer propósito específico, é um fim em si mesma. O verdadeiro artista fazendo uso da sua imaginação nunca sabe de antemão no que pode resultar este processo de clarificação. O mais comum é resultar em pinturas, esculturas, músicas, entre outras coisas. No entanto, para Collingwood podem nunca deixar de ser meras ideias, não se materializando e persistindo somente na mente do artista. Dito de outra maneira: o processo criativo, de acordo com esta concepção, não é algo essencialmente manual ou corporal, mas é também mental.

Collingwood considera que não basta observar a obra de arte, sendo fundamental ter em consideração o estado de espírito do artista. O artista é aquele que mostra aos seus espetadores como expressar aquela emoção em particular. Para Collingwood o valor da obra de arte, tanto para o artista como para o espetador, encontra-se na sua capacidade em clarificar e individualizar emoções específicas, sendo essa emoção que aproxima público e artista.

“Até um homem ter expresso a sua emoção não sabe ainda de que emoção se trata. O ato de exprimi-la é assim uma exploração das suas próprias emoções. Ele está a tentar descobrir o que são essas emoções. (...) Uma pessoa que expressa algo ganha assim consciência do que está a expressar, e permite aos outros ganharem consciência da emoção que há em si e neles. “

R. G. Collingwood

Críticas à teoria expressivista

Objeção à condição identitária

A teoria expressivista da arte exige que o artista transmita ao público o mesmo sentimento que experimentou. **O artista tem de ser sincero.** Aqui, há duas condições necessárias: primeiro, o artista tem de experimentar uma determinada emoção (condição experimentalista) e, posteriormente, transmitir essa emoção ao público (condição identitária). Ora, a condição identitária não parece satisfatória. **As obras de arte podem, sem dúvida, suscitar no público emoções que o artista não sentiu.** Diz-se que Beethoven levava o público às lágrimas com as suas improvisações, rindo-se depois da tolice da assistência e do seu poder sobre ela. Neste caso, o artista e o público não partilham, seguramente, o mesmo sentimento. Com efeito, um artista pode ser cínico.

Objeção à condição da clarificação

De acordo com a perspectiva defendida por Collingwood, os artistas, essencialmente, clarificam as suas emoções; não as servem em estado bruto. Mas este não parece ser o propósito de toda a arte. Algumas formas artísticas, como a poesia *beat* e arte *punk*, parecem buscar a emoção pura, ainda por pensar, e procuram exteriorizá-la sem filtros. Ou seja, para algumas formas de arte, o propósito estilístico é colher as emoções o mais próximo da raiz possível. Pensá-las pode inclusivamente ser visto como uma traição, como uma impostura. Nesse caso, a condição de clarificação não é uma condição necessária, já que há certas manifestações artísticas, tidas como válidas, que a dispensam.

Os surrealistas também constituem um obstáculo à condição da clarificação. Uma das suas técnicas criativas chamava-se «Cadáver Esquisito». Uma pessoa escrevia a primeira linha de um poema, dobrava a folha de papel e passava-a a outra pessoa que, sem ler a linha anterior, escrevia a linha seguinte. Este procedimento pode gerar poemas de extensão variável, mas não se pode chamar clarificação ao processo em si, pois não existe um estado de espírito que o poema pretenda clarificar. E, contudo, este método gerou obras de arte.

É demasiado restrita

Qualquer teoria que exclua do domínio da arte alguns dos seus exemplos mais paradigmáticos corre o risco de não ser levada a sério. Com efeito, a teoria expressivista da arte pode ser acusada de ser demasiado restrita, pois parte do pressuposto de que a arte tem necessariamente algo a ver com a emoção. Contudo, existem vários contraexemplos a esta tese.

Muitas coreografias de autores pós-modernos na década de 1960, como Yvone Rainer e Steve Paxton, pretendiam levantar a questão «Que é a dança?». Não se prendiam com a organização dos seus sentimentos nem com o suscitar de emoções no público. **Estes coreógrafos queriam levar a audiência a pensar, não a sentir.** Assim, dado que obras «intelectuais» são arte, a expressão da emoção não é uma condição necessária para termos arte. **A arte não tem de ser sobre sentimentos; pode eleger ideias.** Pense-se, por exemplo, no tipo de arte contemporânea chamada arte conceptual.

Isto prova que as teorias expressivistas da arte estão longe de ser suficientemente rigorosas. Embora sejam superiores às teorias representacionalistas, não são capazes de abranger a arte em toda a sua variedade e especificidade.



Yoko Ono

Teoria da arte como forma

À semelhança da teoria expressivista da arte, o formalismo surgiu como reação às teorias representacionalistas. E, tal como a teoria expressivista, foram grandes mudanças nas práticas artísticas que motivaram o seu aparecimento. As práticas artísticas mais relevantes para a emergência do formalismo foram as inovações na pintura e na escultura que ficaram conhecidas como modernismo ou arte moderna. Englobando o cubismo e o minimalismo, esta arte caminha na direção da abstração. Os artistas modernos desprezavam a ilustração pictórica, compondo muitas vezes quadros a partir de formas não representacionais e manchas de cor. O seu propósito não era captar o aspeto perceptível do mundo, mas tornar as imagens dignas de nota pela sua organização visual, pela sua forma e pela sua configuração cativante.

No mundo anglófono, talvez o mais influente teórico da nova arte tenha sido **Clive Bell**. O seu livro intitulado *Arte* ensinou gerações de observadores a compreender a arte moderna. Segundo Bell, o que determina se um quadro é arte é o facto de este possuir **forma significativa**. A forma significativa consiste na disposição de linhas, cores, volumes, vetores e espaço. A teoria de Clive Bell pode ser resumida na seguinte expressão: «Arte é forma significativa» ou «X é uma obra de arte se, e só se, foi concebido para exibir forma significativa.»

Para perceber onde Bell queria chegar, observemos um quadro como *O Juramento dos Horácios*, de Jacques-Louis David. Embora representacional, esta pintura é particularmente notável pela sua estrutura. É centrípeta, puxando o observador para o centro da imagem, onde os braços e as espadas dos Horácios formam um autêntico X – um alvo para o qual todas as outras linhas e vetores fazem confluír a atenção. **Para Bell é a estrutura unificada de quadros como este que os torna obras de arte.**



Juramento dos Horácios

Ficamos, no entanto, com uma pergunta por responder: o que é exatamente uma forma significativa? Bell não pode dizer simplesmente que a arte é forma, porque, de certa maneira, tudo o que nos rodeia – seja uma mesa, uma cadeira, um sapato, etc. – tem forma. Daí Bell ter recorrido à expressão forma significativa. Mas o que é? Segundo Bell, não podemos compreender a noção de forma significativa sem entendermos primeiro aquilo que designa «emoção estética». Bell parece pressupor que **existe um tipo particular de emoção que todas as pessoas experienciam quando estão perante obras de arte.** É esse tipo particular de emoção que Bell designa «emoção estética». De acordo com Bell, se encontrarmos aquilo que está na origem desta emoção teremos encontrado o denominador-comum das obras de arte, isto é, a sua essência, aquela propriedade que todas as obras de arte e só elas têm em comum.

“Tem de haver uma determinada propriedade, sem a qual uma obra de arte não existe; na posse da qual nenhuma obra é, no mínimo, destituída de valor. Que propriedade é essa? Que propriedade é partilhada por todos os objetos que nos causam emoções estéticas? [...] Só uma resposta parece possível – forma significativa.”

Clive Bell, *Arte*.

Assim sendo, a emoção estética é uma emoção provocada por certas configurações de linhas, cores, formas e espaços e não pela compreensão do conteúdo, do tema ou da narrativa da obra. Bell dá o nome de forma significativa a esse tipo de configurações formais e considera que é precisamente isso que todas as obras de arte e só as obras de arte têm em comum. Com efeito, **afirmar que algo é uma obra de arte é o mesmo que dizer que as suas linhas, cores, formas e espaços (forma significativa) têm a capacidade de gerar uma emoção estética nos seus espetadores.**

Note-se, contudo, que embora a beleza natural tenha também a capacidade de nos emocionar, essa emoção não se identifica com a emoção estética. Esta última, de acordo com Bell, só pode ser produzida por produções humanas (artefactos).

Teóricos como Bell não se limitavam a defender que o formalismo era a melhor teoria para as novas formas de arte que emergiam e se tornavam aceites. As suas afirmações eram mais ambiciosas. Eles defendiam que **o formalismo revelava o segredo de toda a arte de todos os tempos.** A maioria das obras

de arte da tradição era representacional. Mas, contrariamente à teoria mimética da arte, os formalistas afirmavam que se essas obras eram obras de arte genuína, isso não se devia às suas características representacionais, mas às suas características formais, como a coesão. Do ponto de vista formalista, a arte podia ser representacional. Mas ao contrário da teoria da arte como representação, os formalistas viam a representação como uma propriedade accidental das obras de arte, não como uma propriedade essencial. A forma significativa era a marca da arte. Além disso, Bell afirma que o conteúdo expressivo de uma obra é inteiramente irrelevante para o seu estatuto enquanto obra de arte. De acordo com o crítico de arte, ao subjugarem a forma a este tipo de propósito, a saber, descrever a realidade emocional e subjetiva, estas obras revelam-se muitas vezes incapazes de desligar o espectador das emoções da vida e, por isso, incapazes de provocar uma genuína emoção estética.

Excluídas as principais alternativas dignas de consideração, Bell julga poder concluir com segurança que a **única propriedade simultaneamente necessária e suficiente para a arte é a forma significativa**.

Críticas à teoria formalista

A definição de forma significativa é viciosamente circular

Bell chamou a atenção para o que parece ser um aspeto crucial da obra de arte – o aspeto formal. Todavia, acabou por não explorar esse aspeto, deixando-o vago e indefinido. Consequentemente, a sua teoria acabou por sair fragilizada na medida em que o conceito de forma significativa consiste precisamente na trave mestra de toda a sua teoria. Assim, é geralmente acusada de oferecer uma definição circular posto que dois dos seus conceitos-chaves são definidos um a partir do outro.

As obras de arte, diz Bell, provocam emoções estéticas porque possuem uma forma significativa; o raciocínio parece padecer de circularidade: uma obra de arte é aquela que tem uma forma significativa, mas sabemos que a forma é significativa porque provoca uma emoção estética. Assim, mais uma vez temos de concluir que o problema da definição de arte, da identificação da sua natureza, continua por resolver.

Há obras de arte com formas indistinguíveis de objetos comuns

Existem muitas obras de arte que têm exatamente as mesmas propriedades formais de certos objetos aos quais não é reconhecido esse estatuto, como acontece, por exemplo, com os *ready-made*. Ora, se a única coisa relevante para o estatuto de um objeto enquanto obra de arte fosse, efetivamente, as suas propriedades formais, então não poderia haver obras de arte com as mesmas propriedades formais que certos objetos comuns apresentam. Porém, isso acontece. Pense-se por exemplo na *Fonte* de Marcel Duchamp. Conclui-se, portanto, que as propriedades formais de um objeto não são a única coisa relevante para o seu estatuto enquanto obra de arte.

O conteúdo pode ser relevante para o estatuto de uma obra enquanto obra de arte

Talvez a ideia mais radical avançada pelo formalismo é a de que a representação, quando ocorre nas obras de arte, é sempre irrelevante para o seu estatuto de arte. É em virtude desta ideia que os formalistas

são muitas vezes criticados. **Em muitos casos, a posse e exibição de forma significativa depende das propriedades representacionais das obras;** pense-se, a título de exemplo, na 7ª arte – cinema.

Vejam um exemplo concreto: *Paisagem com a Queda de Ícaro*, de Brueghel.

O primeiro plano é dominado por um agricultor abrindo sulcos com um arado; em pano de fundo está uma paisagem marítima que se estende até ao horizonte, havendo montanhas em ambos os lados da costa e algumas embarcações junto à margem. Mas, se olharmos com atenção para o canto inferior direito do quadro, vemos também uma perna, pertencente a um corpo submerso que fez espuma ao entrar na água.



Paisagem com a Queda de Ícaro

O centro narrativo do quadro – a queda de Ícaro – é deslocado para o lado, onde passa despercebido, enquanto pormenores «secundários» do dia-a-dia surgem em primeiro plano. Porém, para apreciar a estrutura formal desta obra é necessário levar em conta o conteúdo representacional do quadro. A tensão formal em causa não seria detetada e desfrutada se os elementos representacionais do quadro fossem estritamente irrelevantes. Portanto, **como a posse de forma significativa depende, muitas vezes, da representação, não pode dar-se o caso de a representação ser estritamente irrelevante para o estatuto de arte.**

Contra a definição: arte como um conceito aberto

Temos examinado sucessivas tentativas de definir a arte. A teoria representacionista, a teoria expressivista e o formalismo são, no seu conjunto, tentativas de fornecer definições abrangentes de toda a arte. Mas, sem exceção, parecem inadequadas. Isto levou a alguns críticos e filósofos duvidar de que seja possível definir arte; **a diversidade de objetos a que chamamos arte parece demasiado grande para ser abarcado numa definição.**

Enquanto a arte, séculos a fio, se desenvolveu lentamente e sem sobressaltos de uma forma que se coadunava tacitamente com a compreensão quotidiana, no século XX a questão estava a tornar-se confusa. Houve uma tal diversidade de material em oferta que se tornou urgente conseguir separar a arte da não-arte. Com efeito, a filosofia da arte do século XX reflete esta situação. À medida que a questão da identificação da arte se tornava progressivamente mais complicada, a solução do problema parecia óbvia: criar uma definição explícita da arte. Todavia, por volta da década de 1950 muitos filósofos começaram a desconfiar dela. **Os sucessivos fracassos das várias tentativas de definir arte, levaram muitos filósofos a acreditar que a arte era necessariamente indefinível.**

O ensaio mais vezes citado a favor desta conclusão, a saber, que a arte não pode ser definida e, como tal, não podemos determinar, por meio de uma definição, que objetos se incluem no conceito de arte, é o de **Morris Weitz**. O seu argumento chama-se *argumento do conceito aberto*. Vejamos:

“A «arte», em si, é um conceito aberto. Têm surgido constantemente novas condições (casos) e, sem dúvida, continuarão a surgir de forma incessante; emergirão novas formas de arte, novos movimentos, que irão exigir decisões por parte de todos os interessados, geralmente críticos profissionais, quanto à questão de saber se o conceito deve ou não ser alargado. (...) No caso do conceito «arte», as suas condições de aplicação nunca podem ser totalmente enumeradas, pois os artistas, ou mesmo a natureza, podem sempre criar novos casos (...). O que defendo, assim, é que a índole da arte, bastante expansiva e aventureira, as suas constantes mudanças e as suas novas criações, tornam logicamente impossível assegurar um conjunto de propriedades definitivas.”

Weitz, “The Role Of Theory in Aesthetics”, 1956.

Weitz rejeita qualquer definição essencialista, por considerar que essa abordagem teria um efeito castrador na criatividade dos artistas. Por ser assim, a posição de Weitz ficou conhecida como **antiessencialismo**. A ideia é muito simples: **o conceito de arte deve acomodar a permanente possibilidade de mudança, expansão ou inovação**. Se fosse definida através de condições necessárias e conjuntamente suficientes, então, defende Weitz, isso implicaria a existência de limites para o que a arte pode ser. Mas isso seria incompatível com a nossa conceção da prática da arte. Ou seja, o pressuposto de que a arte se pode definir através de conjuntos de condições necessárias conjuntamente suficientes *contradiz* o nosso conceito de arte como conceito aberto – como um conceito logicamente compatível com a possibilidade permanente de mudança radical, de expansão e de inovação.

Diz-nos Weitz: o conceito de arte não pode ser fechado (por condições necessárias e suficientes); deve ser aberto a fim de ser coerente com a constante possibilidade de criatividade artística inovadora.

Mas, então, tudo pode ser arte?

Ao contrário do que se possa supor, do facto de não ser possível fornecer uma definição essencialista da arte não se segue necessariamente que nenhuma definição de arte possa ser encontrada. As **definições essencialistas** caracterizam-se por apresentar condições necessárias e suficientes para as obras de arte serem consideradas como tal. No entanto, apesar de não ser fácil encontrar propriedades que todos os objetos artísticos exibam, talvez seja possível encontrar uma definição de arte que assente não em **propriedade intrínsecas e manifestas** dos objetos, mas sim em **propriedades extrínsecas e relacionais**, isto é, que não sejam inerentes ao próprio objeto em si considerado, mas que dependam fundamentalmente do tipo de relações que este estabelece com outras realidades. Em seguida, analisaremos duas das definições de arte mais influentes, nas décadas de 1970 e 1980: a **teoria institucional da arte** e a **definição história da arte (teorias não essencialistas da arte)**

Teoria institucional da arte

De modo a compreendermos o âmago desta teoria, é importante olhar para a atividade artística do seu tempo. No início do século XX, irrompia a questão «Como pode isto ser arte?», sendo muitas as correntes que acabaram por dar sentido a esta mesma interrogação, como, por exemplo, o dadaísmo, a *pop-art*, a *found art* e os *happenings*.



Damien Hirst



Tracey Emin



Marcel Duchamp

Ao aprofundarmos as obras de Hirst ou até mesmo de Marcel Duchamp não deixamos de nos perguntar o porquê de considerarmos estes objetos como objetos artísticos. Em Hirst vemos um animal morto, exposto num museu; em Duchamp vemos um urinol que, por sinal, em nada se distingue daqueles a que temos acesso numa casa de banho pública. Mas, então, por que motivo estamos nós diante de obras de arte?

Ao aprofundar essas obras, alguns críticos alertaram para um aspeto importante: **as obras de arte são geradas num contexto social, em que as atividades do artista e do público se regem por certas relações sociais**. Essas relações não são algo que a obra exiba; não são detetáveis pela simples observação. São relações sociais não manifestas ou não exibidas. Com efeito, o defensor da teoria institucional da arte sugere que teremos uma maneira de distinguir a arte da não-arte se conseguirmos isolar essas características do contexto social da prática em virtude das quais um candidato ao estatuto de arte é considerado uma obra de arte.

É justamente este tipo de sugestão que **Arthur Danto** apresenta no seu artigo de 1961 intitulado «O Mundo da Arte». Nesse artigo, Danto analisa a obra *Caixa de Brillo*, de Andy Warhol, e conclui que aquilo que distingue a obra de Warhol dos seus semelhantes no quotidiano não são as suas características formais, nem quaisquer outras características que lhe sejam intrínsecas, mas sim o facto de esta se inserir no contexto de uma **prática social instituída – o mundo da arte**. Com este artigo, Danto chamou a atenção para a natureza institucional da arte e, em 1974, o filósofo americano **George Dickie** formulou de modo articulado a primeira **teoria institucional da arte**.

George Dickie, defensor da teoria institucional da arte, chama à prática social em causa «o mundo da arte». O «mundo da arte», segundo afirma, é uma instituição social, como a religião, na medida em que é pautado por regras e procedimentos. Os candidatos são obras de arte porque respeitam as regras e os procedimentos do «mundo da arte». Por outras palavras, **uma obra de arte é originada pela observância das regras e dos procedimentos relevantes**. Mas que regras e procedimentos são esses? Segundo a teoria institucional da arte:

X é uma obra de arte no sentido classificativo se, e só se, for um artefacto que possui um conjunto de características ao qual foi atribuído o estatuto de candidato a apreciação por um ou várias pessoas que atuam em nome de determinada instituição social: o mundo da arte.

Esta teoria é composta por duas condições necessárias que são conjuntamente suficientes. A teoria institucional da arte é apresentada como uma definição abrangente de toda a arte. Foi concebida de forma a permitir que qualquer tipo de objeto possa ser uma obra de arte, desde que seja proposto em conformidade com o procedimento adequado.

Segundo a teoria institucional, uma obra de arte tem de ser um **artefacto**. Tradicionalmente, a palavra «artefacto» é utilizada para designar um objeto construído ou transformado por mãos humanas. Contudo, o sentido que Dickie atribui à noção de artefacto é bastante mais lato do que o tradicional. Uma coisa pode ser um artefacto porque alguém o concebeu a partir de matérias-primas, mas também será um artefacto se alguém se limitar a emoldurá-la ou a indicá-la. Um *readymade* é um artefacto se alguém o propuser para fins expositivos ou até mesmo se apontar para ele e afirmar que é um objeto artístico, como Duchamp fez com o edifício Woolworth, na baixa de Manhattan.

A segunda condição afirma que uma coisa só é uma obra de arte se tiver o estatuto de **candidato à apreciação**, que lhe é conferido pela/s pessoa/s que atua/m em nome da instituição do mundo da arte. Note-se, contudo, que o estatuto que lhe é conferido não é o de obra de arte, mas o de candidato à apreciação. Tal significa que um artefacto pode ser proposto como candidato à apreciação e não ser apreciado.

Mas que estranho procedimento é este, a concessão do estatuto de candidato à apreciação? Tal como um casal adquire o estatuto de «casado» quando o notário os declara marido e mulher, também um artefacto passa a ser uma obra de arte quando alguém, agindo em nome da arte, lhe confere o estatuto de candidato à apreciação.

No entanto, quem são as pessoas que conferem este estatuto aos artefactos? Na grande maioria dos casos, são os artistas. Mas também pode ser um curador, um crítico, um produtor, teórico da arte, um filósofo da arte. Surge, portanto, a seguinte pergunta: por que razão o artista e o crítico estão habilitados a agir em nome do mundo da arte? Qual a natureza da sua autoridade? **As pessoas que desempenham o papel de atribuir estatuto em nome do mundo da arte fazem-no em virtude dos seus conhecimentos, da sua compreensão e da sua experiência do mundo da arte.**

O artista Duchamp, em virtude do seu conhecimento, do seu entendimento e da sua experiência, teve autoridade para conferir o estatuto de candidato à apreciação ao urinol a que chamou *Fonte*. Um canalizador que lesse críticas sobre a *Fonte*, por outro lado, não poderia aparecer na galeria no dia seguinte e apresentar a sua própria coleção de loiça sanitária como obra de arte. Porque não? Porque não

tem autoridade para agir em nome do mundo da arte. O canalizador nada sabe sobre arte; não propõe as duas peças com base num entendimento da teoria e da história da arte, ao passo que Duchamp sim. **É, pois, o conhecimento e o entendimento da arte – da sua história, das teorias e das práticas vigentes – que pode habilitar uma pessoa a agir em nome do mundo da arte.**

Dado o exposto, conclui-se que a teoria institucional não situa o critério para o estatuto de arte nas propriedades manifestas do artefacto. O que determina crucialmente o estatuto de arte é a génese social do artefacto. Por esta razão a teoria institucional da arte é apelidada de **teoria processual**, uma vez que avalia um candidato como arte em virtude da sua conformidade com certas regras e não por causa dos seus efeitos ou funções.

Críticas à teoria institucional da arte

Oferece uma definição viciosamente circular

A teoria institucional parece viciosamente circular, uma vez que os dois conceitos nucleares carecem de uma maior explicitação. Vejamos: para saber o que é uma obra de arte temos de saber o que é o mundo da arte e para saber o que é o mundo da arte temos de saber o que são obras de arte. Encontramos assim uma obscuridade no cerno da teoria institucional da arte. A teoria é inútil, porque o seu termo central – o mundo da arte – não tem definição.

Torna a definição de arte inútil

A teoria institucional sustenta que qualquer coisa pode tornar-se arte, desde que esse estatuto lhe seja conferido por um representante do mundo da arte. Muitos autores veem aqui uma razão para rejeitar esta teoria, pois parece admitir demasiadas coisas como obras de arte. Se qualquer coisa pode ser uma obra de arte, então aparentemente não temos boas razões para nos preocuparmos com a distinção entre arte e não arte e, por conseguinte, qualquer definição de arte tornar-se-ia inútil.

Impossibilita a existência de arte primitiva e de arte solitária

Se a teoria institucional for verdadeira, então anula a possibilidade de a arte poder ocorrer fora de uma rede de práticas sociais. Mas será que a arte não pode ocorrer fora de uma rede de práticas sociais? O que dizer, por exemplo, da arte primitiva? Não menos importante, ao assumirmos como verdadeira a teoria institucional da arte, então também teremos de abdicar da ideia de um artista solitário, que vive e cria à margem da sociedade.

Teoria histórica da arte

Como vimos, um dos principais pontos de discórdia no que diz respeito às teorias institucionais da arte é a questão de saber se a arte pode ser produzida por um artista solitário, operando fora de qualquer instituição, prática ou relação social. O defensor da teoria institucional pode rejeitar essa possibilidade

com base no facto de os humanos serem seres culturais e que a arte, onde quer que exista, é uma função desse facto. Dada a natureza humana – a nossa natureza social –, é uma impossibilidade prática que qualquer pessoa crie arte fora de um contexto de práticas sociais.

Estas são considerações de peso. No entanto, apesar de concordar que é assim que a maioria da arte surge – e que talvez tenha sido assim que toda a arte histórica surgiu –, o adversário da teoria institucional argumenta que é uma possibilidade lógica – mesmo que seja uma impossibilidade prática – que alguém possa criar arte fora de uma prática social. De facto, podemos e conseguimos imaginar sociedades sem arte e nas quais alguém se lembra de combinar um conjunto de objetos para daí retirar prazer visual e nunca partilhar essa descoberta com mais ninguém. Esta crítica à teoria institucional da arte é o ponto de partida para a definição histórica da arte, uma perspetiva defendida por **Jerrold Levinson**.

Mas, então, o que nos permite considerar um artefacto como arte? De acordo com a teoria histórica da arte, muitas visões diferentes da arte surgiram ao longo da história, incluindo: ver um artefacto como expressão de sentimentos, como representação, como exibição de forma, como reflexão da natureza da arte e assim por diante. Segundo a definição histórica da arte, **uma coisa só é uma obra de arte se se destinar a reforçar alguma visão da arte com bons precedentes**. A esta abordagem chama-se definição histórica da arte, uma vez que relaciona os candidatos com a história da arte.

Como vimos, não restam grandes esperanças de conseguirmos conceber uma definição da arte simplesmente a partir das propriedades internas das coisas. Também não podemos esperar encontrar um traço comum entre obras de arte em função dos seus efeitos, visto que estes podem ser muito diversos e contraditórios. Alternativamente, a definição histórica da arte chama a atenção para outra hipotética propriedade partilhada pelas obras de arte: todas elas se destinam a apoiar alguma reconhecida visão da arte. Tal significa que **todas as obras de arte estão relacionadas entre si historicamente, na medida em que todas compartilham alguma ou algumas visões com bons precedentes**.

Segundo a definição histórica, uma condição necessária da arte é que o artefacto tenha como propósito **uma visão da arte com bons precedentes históricos**. Além disso, a definição também exige que o artista tenha o **direito de propriedade** do objeto em causa. Ou seja, o artista deve possuir, ou ter o direito a utilizar, os materiais e objetos que pretende que o público veja como arte segundo precedentes históricos. Esta condição destina-se a evitar que certos tipos de objetos encontrados entrem na ordem da arte.

A condição da visão da arte e a condição do direito de propriedade são as duas condições necessárias para a arte, segundo a definição histórica da arte. Somadas, são conjuntamente suficientes. Ao combiná-las, obtemos o seguinte:

X é uma obra de arte se, e só se, x foi um objeto acerca do qual é verdade que alguma ou algumas pessoas (1) que têm direito à propriedade de X (2) tiveram a intenção efetiva de que X seja visto da mesma forma (ou formas) que outros objetos já abrangidos pelo conceito de «obras de arte» são normalmente encarados.

A condição do direito à propriedade exige que eu tenha direitos relativamente ao objeto em questão. Não posso dizer que o sofá do leitor é uma obra de arte – mesmo que pretenda que ele seja visto da mesma maneira que as pessoas veem *Fonte* –, a menos que o leitor me autorize a fazê-lo.

Além disso, a condição de pretender que X seja-visto-como-obra-de-arte requer que essa intenção não seja passageira. Isto significa que a intenção tem de ser séria, que tem de perdurar e ser deliberada. Dito de outra maneira, ela deve ser central na minha produção do artefacto. Por exemplo, para ilustrar esta teoria um professor poderia sugerir aos seus alunos que tinha a intenção de que a sua caneta fosse encarada como um *ready-made*, isto é, como um objeto do quotidiano ao qual foi atribuído o estatuto de obra de arte com o intuito de desafiar a compreensão do conceito de arte. Ora, como os *ready-made* são obras de arte e alguns deles foram concebidos com essa mesma intenção, pode parecer que a teoria histórica da arte está condenada a considerar que o professor acabou de criar uma obra de arte. Contudo, uma vez que a intenção do professor era meramente ilustrativa, e não uma intenção séria, não se pode dizer que o professor tenha criado uma obra de arte.

A teoria histórica da arte apresenta algumas vantagens sobre as teorias precedentes. Não só possibilita a existência de arte solitária, como mostra por que razão na arte vale tudo, embora nem tudo resulte. Apesar das suas virtudes, esta teoria também enfrenta sérias críticas.

Críticas à teoria histórica da arte

Não explica por que razão a primeira obra de arte é considerada arte

Se se trata da primeira obra de arte, então não tem bons precedentes aos quais possa apelas. Na impossibilidade de recorrer a casos precedentes, a teoria histórica revela-se incapaz de explicar por que razão a primeira obra de arte é considerada arte.

Crítica à condição dos direitos de propriedade

A condição de propriedade parece bastante estranha. Ela exige que o artista tenha direito sobre a propriedade das obras de arte. Mas os *graffiters* não possuem esse direito. Entram furtivamente em terminais ferroviários durante a noite e pintam carruagens de metro. Não são donos do metropolitano; os donos são os municípios que proibem que os *graffiters* pintem na sua propriedade. É contra a lei. Quer isso dizer que os seus desenhos não são obras de arte? E se Picasso tivesse sido um *graffiter*? Se tivesse pintado o seu *Retrato de Dora Maar* na lateral de uma carruagem de metro, essa pintura seria arte? Parece arbitrário dizer que uma configuração pintada numa tela pertencente a Picasso é arte, mas que deixa de o ser se for pintada na lateral de uma carruagem de metro.