



**ARTE, PERCEÇÃO E CONTEXTO: BREVES
CONSIDERAÇÕES EM FILOSOFIA DA ARTE**

***ART, PERCEPTION AND CONTEXT: BRIEF
OBSERVATIONS IN PHILOSOPHY OF ART***

SOUZA, Victor Galdino Alves de¹

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é apresentar e discutir (mesmo que brevemente) algumas questões do âmbito da filosofia da arte, passando pela consideração do problema da definição do próprio conceito de arte, do papel do contexto no qual as supostas obras de arte se encontram em nossa percepção das mesmas enquanto objetos artísticos, e dos usos do predicado “arte”.

Palavras-chave: Arte; percepção; valoração.

ABSTRACT

The objective of this paper is to present and discuss (even if briefly) some issues from the scope of the philosophy of art, through consideration of the problem of the definition of the very concept of art, the role of context in which the alleged works of art can be found in our perception of them as artistic objects, and predicate uses "art".

Keywords: Art; perception; valuation.

¹ Mestrando do PPGLM-UFRJ, Bolsista da CAPES. E-mail: galdinovictor@yahoo.com.br.



I

Começamos este pequeno trabalho com a seguinte citação:

Como observei no início, parte do problema consiste em fazer a pergunta errada – em não conseguir reconhecer que algo pode funcionar como uma obra de arte em alguns casos, mas não em outros. Em casos cruciais, a questão verdadeira não é “Quais objetos são (permanentemente) obras de arte?”, mas “Quando um objeto é uma obra de arte?” - ou, de modo mais breve, como no meu título: “Quando é arte?”² (GOODMAN, 1978, p. 66-7, tradução do autor).

Essa mudança na questão colocada pode ser explicada pela insatisfação com os modos através dos quais a questão “O que é arte” tem sido respondida ao longo de boa parte da história da filosofia da arte. O fracasso de tais respostas seria condicionado pela própria fórmula da questão, popularizada por Platão em seus procedimentos de definição das coisas. Perguntar pelo que é a arte nesse sentido é o mesmo que perguntar pela sua essência, por aquilo que é responsável pelo próprio fato de que é arte. E isso é independente das contingências do mundo, da história, e das práticas humanas, pois aquilo que deve ser a essência de algo não pode estar preso às limitações do espaço e do tempo. Esse tipo de abordagem, apesar de tão popular ao longo da história da filosofia, parece especialmente problemático no caso das obras de arte, já que estas normalmente não encontram-se entre os objetos da natureza.

A descoberta de um procedimento

2 “As I remarked at the outset, part of the trouble lies in asking the wrong question – in failing to recognize that a thing may function as a work of art at some times and not at others. In crucial cases, the real question is not “What objects are (permanently) works of art?” but “When is an object a work of art?” — ‘or more briefly, as in my title, “When is art?””

para a identificação de obras de arte possui complicações que não surgem para aquele que deseja identificar uma amostra de ouro; um exemplo óbvio seria a existência de uma estrutura microscópica que desse-nos a garantia de que o que temos em nossas mãos é uma obra de arte. Além disso, a busca por propriedades essenciais no caso da arte encontra uma barreira na sua própria história – características que, em algum momento, foram consideradas como necessárias a uma obra de arte, ou que foram usadas para defender que tipo de arte deveria ser o verdadeiro, não permaneceram enquanto tais ao longo do tempo. Obviamente, isso não precisa consistir em um argumento contra a possibilidade de definição da arte em termos de propriedades necessárias e suficientes; talvez o problema seja simplesmente o de que ainda não descobrimos como identificar tais propriedades, mesmo que, como disse Morris Weitz, “[...] apesar das diversas teorias, parece que não estamos mais perto de nosso objetivo hoje do que estávamos na época de Platão”³ (1956, p. 27, tradução do autor).

No entanto, existe uma outra maneira de encarar esse problema: Talvez a descoberta da natureza imutável da arte seja impossível, e não apenas altamente problemática. O próprio Weitz, em seu ensaio *The Role of Theory in Aesthetics*, argumentou nessa direção, usando o mesmo tipo de discurso que Wittgenstein em suas investigações pós-*Tractatus*. Como este disse:

Observe, p. ex., os processos a que chamamos “jogos”. Tenho em mente os jogos de tabuleiro, os jogos de cartas, o jogo de bola, os jogos de combate, etc. O que é comum a todos estes jogos? - Não diga: “*Tem que haver algo que lhes seja comum, do contrário não se chamariam 'jogos'*” -

3 “[...] in spite of the many theories, we seem no nearer our goal today than we were in Plato's time”.



mas *olhe* se há algo que seja comum a todos. Porque, quando olhá-los, você não verá algo que seria comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, aliás, uma boa quantidade deles. Como foi dito: não pense, mas olhe! (WITTGENSTEIN, 2009, 66).

A ideia seria simplesmente a de que um exame das próprias coisas que tentamos definir nos levará a perceber que as propriedades que buscamos simplesmente não estão lá onde esperávamos encontrá-las, e que nossa hipótese inicial carregada de platonismo estava errada. O conceito de jogo não poderia ser dado de modo definitivo, ou seja, não seria um conceito fechado, e, como percebeu Wittgenstein, isso não impede que usemos a palavra “jogo” e tenhamos sucesso em nos comunicar com outras pessoas. Esse ponto pode ser entendido através do caso do jogo de tênis, que, apesar de todas as suas regras, não limita os jogadores a lançar a bola somente até determinada altura, por exemplo – e isso não impede que o consideremos um jogo, que as outras regras sejam válidas ou até mesmo que o joguemos.

O propósito de Wittgenstein era investigar o uso que fazemos da expressão “jogo” em nossas práticas lingüísticas, abandonando a pretensão de encontrar um conjunto de propriedades essenciais no objeto em questão. Esse tipo de procedimento seria justificado pelo próprio fato de que não precisamos da definição de todas as palavras ou conceitos que empregamos em nosso cotidiano (e até mesmo em práticas científicas) para que a comunicação seja realizada com sucesso. A falta de uma definição sequer indicaria que não sabemos do que estamos falando, principalmente em casos de palavras extremamente ordinárias, como “planta” ou “animal” (embora um taxonomista realmente seja capaz de dar uma definição precisa destas duas expressões). Em resposta a uma idéia de Frege de que

conceitos (assim como regiões) devem ser claramente delimitados para que realmente sejam conceitos, Wittgenstein argumentou (2009, 71):

Mas não tem sentido dizer: “Detenha-se mais ou menos aqui”? Imagine que eu estivesse com uma outra pessoa em um lugar e dissesse isto. Nisso, nem ao mesmo traçarei um limite, mas farei um movimento indicativo talvez com a mão, - como se lhe mostrasse um determinado *ponto*. E é precisamente assim que se explica o que é um jogo. Dá-se exemplos e pretende-se que eles sejam entendidos num certo sentido.

E (2009, 75):

O que significa saber o que é um jogo? O que significa sabê-lo e não ser capaz de dizê-lo? É este saber um equivalente qualquer de uma definição não formulada? De tal forma que, se ela fosse formulada, eu poderia reconhecê-la como a expressão do meu saber? Não está meu saber, meu conceito de jogo, expresso inteiramente nas explicações que eu fosse capaz de dar? A saber: no fato de eu descrever exemplos de jogos de espécies diferentes; de mostrar, em analogia a estes jogos, como se pode construir outros jogos de todas as espécies possíveis; de dizer que quase não mais chamaria isto e aquilo de jogo; e coisas do gênero.

Não haveria problema algum no fato de usarmos parte de nossas expressões de modo impreciso, pois a precisão das definições dessas expressões não é uma condição necessária para falarmos acerca das coisas às quais elas se referem (ou para que as conheçamos). Isso poderia ser aplicado semelhantemente ao caso do conceito de arte. Mas, mais do que isso: O uso preciso e completamente definido da expressão “arte” seria impossível, pois trata-se de um conceito aberto, assim como



o conceito de jogo (se não fosse por isso, a possibilidade de descoberta de uma definição de arte permaneceria intacta, mesmo sendo constatada a sua irrelevância). Essa indeterminação natural do conceito seria verificada empiricamente, tanto através da observação do uso que atualmente fazemos de “arte”, como através da consideração da história da arte. Como foi mencionada anteriormente, a história nos indica que o que era considerado como sendo legitimamente arte em determinada época, de acordo com certo conjunto de condições necessárias e suficientes, não poderia permanecer em tal classificação de acordo com um conjunto diferente. O conceito que temos de arte foi certamente reformulado ao logo do tempo; a ideia de que a arte possui uma natureza mimética, por exemplo, não se encontra mais adequada a uma parte considerável do conjunto de coisas as quais normalmente chamamos de “arte”.

Obviamente, do fato de que certos conceitos podem ser alargados com o tempo, não se segue que a investigação do uso de tais conceitos seja algo infrutífero ou sem sentido. Afinal, ainda interessa-nos saber por que dizemos que uma coisa é uma obra de arte e outra não é, ou por que aceitamos determinadas produções humanas como obras de arte ao longo da história. Embora esse tipo de investigação não seja suficiente para garantir de modo preciso quais serão as produções que serão incorporadas ao âmbito artístico em um futuro qualquer, ainda assim podemos esperar indicações razoáveis nesse sentido. Assim, a temporalização do conceito de arte nos permite reformular a questão que nos guia da maneira pretendida por Goodman: Podemos falar de “quando”, no lugar de “que”. Uma compreensão de quando certos objetos se tornam obras de arte é uma boa maneira de entendermos o uso que fazemos da expressão “arte”, pois permite percebermos de alguma forma o momento de transição no qual passamos a usar tal expressão para designar o objeto em

questão. Mas isso não é somente uma questão semântica; a mudança no modo de se referir ao objeto deve estar ligada a uma mudança na percepção do mesmo. Sem essa condição, alguém poderia simplesmente dizer que se trata de um caso do uso vazio de sentido de “arte”.

II

Para colocar de modo mais claro a questão de quando um objeto se torna obra de arte, podemos considerar um experimento mental formulado por Arthur Danto no início de seu livro *A transfiguração do lugar-comum* (2010, p. 33-7). Danto resolveu montar uma exposição imaginária com os seguintes itens:

- O quadro descrito pelo filósofo Kierkegaard como figuração de seu estado espiritual, que consistia em um quadrado vermelho representando a fuga dos hebreus escravizados pelo Mar Vermelho, depois que eles já haviam atravessado o mar.

- Uma obra intitulada *O estado de espírito de Kierkegaard*.

- Uma representação da Praça Vermelha de Moscou intitulada *Praça Vermelha*.

- Um exemplar minimalista da arte geométrica chamado *Quadrado vermelho*.

- *Nirvana*, uma obra baseada no entendimento do artista de que as ordens do Nirvana e do Samsara são idênticas e de que o mundo do Samsara é chamado pelos que o menosprezam de *Poeira Vermelha*.

- Uma natureza-morta intitulada *Toalha de mesa vermelha*.

- Uma tela preparada por Giorgione com base de zarcão, na qual seria pintada sua obra-prima que nunca foi realizada.

- uma superfície pintada com zarcão, mas que não é uma tela.

Destes itens, apenas seis consistem em obras acabadas, sendo os dois últimos objetos comuns aos quais não colocaríamos usualmente na classe das obras de arte. No entanto, todos eles são idênticos do ponto



de vista físico (se desconsiderarmos detalhes como a propriedade de estar localizado em determinado lugar em determinado tempo). Sem os títulos das obras mencionadas, por exemplo, sequer saberíamos qual a diferença que poderia haver entre elas. Além disso, encontramos dois objetos em meio à exposição que não foram produzidos com o intuito de serem uma obra de arte, embora a tela de Giorgione estivesse destinada a se tornar uma pintura.

De qualquer forma, a superfície vermelha, apesar de não se diferenciar dos outros quadrados, permanece com seu *status* de mera coisa na exposição descrita. Esse tipo de situação leva J, um personagem do experimento de Danto, a produzir uma obra que consiste em um quadrado vermelho, assim como as outras, e exigir que ela seja colocada junto às outras obras como forma de protesto, pois não haveria razão para que seu quadrado, assim como a mera superfície pintada com zarcão, não fosse também elevado ao *status* de obra de arte. Ora, a situação embaraçosa que J tenta criar decorre do problema em decidir como uns quadrados vermelhos se tornam obras de arte enquanto outros continuam sendo meros quadrados vermelhos. Os seis primeiros itens, mesmo sendo idênticos enquanto superfícies vermelhas, foram carregados de sentidos completamente distintos por seus criadores. A produção de cada um foi guiada por intenções e pensamentos diferentes, embora o resultado, de ponto de vista físico, tenha sido o mesmo. No entanto, é um fato que não os percebemos da mesma forma. Nossa reação ao *Nirvana* não é a mesma que temos ao *Quadrado vermelho*. Isso não seria possível se não adotássemos um ponto de vista diferente quando estamos em contato com supostas obras de arte. Nossa percepção de todos esses quadrados vermelhos é guiada pelo contexto artístico no qual nos encontramos, e isso contribui para que vejamos os mesmos de formas diferentes. Se os quadrados fossem

retirados da parede da exposição e jogados fora desprovidos de seus respectivos títulos, certamente passariam como várias instâncias do mesmo tipo de coisa para qualquer um que os achasse.

Assim, podemos perceber que o fato de considerarmos esses objetos como obras de arte tem uma ligação com duas coisas: sabermos que se tratam de pinturas e termos consciência do seu conteúdo; e a presença dos mesmos em uma exposição artística. Isso certamente fornece algum apelo a certas teorias institucionais da arte. Mas poderíamos eliminar parte do contexto desse caso considerando uma situação na qual esses quadros encontram-se pendurados na parede da casa de alguém (com os títulos presentes). Porém, ainda assim não poderíamos nos livrar do fato de que, mesmo não fazendo parte de uma exposição, consideraríamos tais pinturas como obras de arte, pelo simples fato de que elas foram colocadas em uma parede como tais. Enquanto elas tiverem consigo seus respectivos títulos, teremos a estranha certeza de que estão sendo apresentadas a nós enquanto objetos artísticos. Mas, basta que os eliminemos para que essa certeza dê lugar a possibilidade de vermos os objetos em questão como uma espécie exótica de decoração. De qualquer forma, o relevante aqui é que precisamos de um contexto para que apreciemos esses quadrados como obras de arte, não sendo a presença em uma exposição a única maneira possível de isso acontecer. Por outro lado, o fato de que tais objetos foram produzidos por artistas não parece bastar para que se tornem obras de arte. Se encontrássemos *O estado de espírito de Kierkegaard* sem seu título largado em um canto da casa do artista que o produziu, talvez isso não bastasse para que considerássemos o artefato como arte, mesmo sabendo que foi feito por um artista. Afinal, como diria Danto, nem tudo em que um artista coloca suas mãos é uma obra de arte. Poderíamos até mesmo tomar tal objeto como algo inacabado, que poderia vir a ser uma obra de arte no futuro ou não



(ou poderia vir a ser alguma outra coisa), e não estaríamos pensando de modo tão absurdo – basta considerarmos a tela de Giorgione.

Voltando à exposição de Danto e à proposta de J de incluir sua pretensa obra junto das outras que foram anteriormente listadas, deparamo-nos com um problema semelhante de saber quando o seu quadrado vermelho realmente se torna uma obra. A atribuição de um nome como *Sem título*, mesmo que tenha o objetivo de apontar para a ideia de que se trata de nada demais, serve como uma indicação de que não estamos mais diante de um objeto vermelho qualquer, pois as coisas comuns não carregam títulos como esse. Por outro lado, a intencional ausência de conteúdo na obra de J parece criar certa dificuldade em sua interpretação enquanto obra de arte. Danto sugere que ainda restaria para J simplesmente declarar que seu quadrado trata-se de uma obra como qualquer outra, assim como Duchamp teria declarado que uma pá de neve era uma obra de arte e assim ela passou a ser considerada. Temos aqui o problema gerado pelos *readymades*: Será que basta, para que qualquer coisa seja considerada como arte, um simples gesto de declaração de que o objeto em questão é uma obra? Se estivermos na casa de um parente e ele começa a apontar para vários objetos aleatórios e dizer que são obras de arte, dificilmente aceitaríamos suas afirmações, pois faltar-nos-iam motivos para isso. Provavelmente pensaríamos que tudo aquilo só é arte em sua imaginação. Mas, sabemos que, em outros contextos, reagiríamos a essas mesmas coisas de modo completamente diferente. E isso deve ter a ver com a possibilidade de se tratarem de coisas diferentes nesses contextos em certo sentido. De certa forma, *A Fonte* não é um urinol. Sua função de urinol cessou de existir mesmo que sua aparência de urinol tenha se mantido. Ainda o reconhecemos como algo que previamente serviu de urinol. Mas seu deslocamento de contexto não permite-nos mais dizer que ainda se

trata de um mero urinol. Mas, basta isso para que o consideremos como uma obra de arte?

O deslocamento de contexto certamente cria uma nova dimensão de reações ao mesmo objeto (que, por esse motivo mesmo, provavelmente já não é o mesmo objeto), mas ainda resta o problema de saber se isso realmente é suficiente. Muitos ainda recusam-se a chamar os *readymades* de Duchamp e outros de obras de arte. Mas também podemos encontrar aqueles que não consideram qualquer tipo de pintura abstrata como obras genuínas. De qualquer forma, como explicamos o fato de que milhares de pessoas comparecem a exposições de *readymades* para apreciá-los enquanto obras de arte? De certo modo, essas pessoas estão dispostas a ver tais objetos como obras. A percepção que elas têm desses objetos nessas situações é distinta da percepção que teriam caso encontrassem os mesmos em seu “*habitat*” - e isso explica a diferença de atitudes e reações. O fato de compreendermos certas coisas relacionadas ao âmbito artístico é o que nos impede de reagir a obras de arte como se fossem “coisas normais”, pois nossa percepção é alterada por alguma espécie de domínio que temos do “jogo da arte” (para falarmos em termos wittgensteinianos):

O perímetro convencional do teatro desempenha, portanto, uma função análoga à das aspas, que servem para isolar o que estiver entre eles do discurso coloquial normal, neutralizando seu conteúdo em relação às atitudes que seriam apropriadas à mesma frase se ele fosse afirmado em vez de meramente citado. A pessoa que faz a citação não tem responsabilidade sobre as palavras que ali diz ou escreve – no ato da citação as palavras não são dela [...] Características semelhantes encontram-se em todo o campo da arte: as molduras dos quadros ou as vitrines de uma exposição são suficientes, como os palcos, para



informar às pessoas familiarizadas com as convenções implicadas que elas não devem reagir ao que está delimitado como se fosse à realidade.

Essa influência das convenções e contextos do âmbito artístico em nossa percepção dos objetos e eventos fica clara assim que consideramos o caso de alguém que esteja completamente alienado de tais coisas: Um homem que desconhecesse qualquer coisa sobre o teatro (e representações artísticas em geral) certamente acharia estranho, pelo menos em um primeiro momento, que as pessoas ao seu redor se mantêm inertes na presença de um crime cometido por um dos atores. Esse homem poderia até mesmo tentar interferir na apresentação, e sentir-se extremamente desconcertado quando lhe contassem que nada daquilo era real. E talvez abandonasse o local achando estar rodeado de loucos, um predicado que os presentes no teatro também atribuiriam a ele (e quem poderia culpa qualquer uma das partes?).

Mas essas são apenas algumas situações nas quais podemos identificar razoavelmente do que depende nossa percepção de tais objetos como obras de arte, e está longe do propósito deste pequeno texto uma análise completa do assunto. Podemos pensar em outros tipos de situação, como quando aprendemos a chamar certas coisas de “arte” através da educação ou da leitura de livros de história da arte. Simplesmente aprendemos a fazer a associação entre a expressão “arte” e objetos que chegam a nós como obras de arte (e objetos semelhantes a esses), e, muitas vezes, sequer perguntamos pelos motivos por trás dessa classificação, mesmo que filósofos e artistas tenham se esforçado ao longo da história para encontrar uma definição de “arte”. Seria insuficiente dizer que nosso critério para identificação de obras de arte seja simplesmente o fato de termos aprendido a usar a palavra “arte” para referirmo-nos a um conjunto de coisas.

E o mesmo poderia ser dito da reformulação desse critério com o intuito de incluir coisas que percebemos como semelhantes aos elementos do conjunto inicial. É claro que essas são as origens mais banais do nosso uso de “arte”; mas, como foi considerado anteriormente, ainda existe o papel de certos contextos e convenções que condicionam nossa percepção das coisas e garantem que coisas totalmente novas no mundo da arte, como foram os *readymades* em determinada época, sejam realmente tomadas como obras de arte. O critério de semelhança entre as próprias coisas não poderia dar conta da inclusão dos *readymades* no conjunto de obras de arte, mas a semelhança de contexto certamente nos permite ver de modo razoável uma motivação para tal inclusão.

Afinal, se colocamos esses objetos em museus e galerias, apreciamos os mesmos em exposições, e podemos nos comportar em vários sentidos (mas não em todos) como se estivéssemos diante de uma escultura grega ou uma pintura de Constable, por que não considerá-los obras de arte? A intuição de que o estatuto de arte não está ligado a algo na própria coisa, mas ao seu ambiente, por mais que não saibamos como delimitar precisamente este, é o que está por trás da declaração de que uma pá de neve é uma obra de arte. Não fosse isso, Duchamp nunca teria alcançado seu propósito. Sem entender razoavelmente como funciona o meio no qual encontramos as obras de arte, não poderia ter marcado sua pá como uma delas, e sequer poderia esperar que seu ato fosse compreendido e aceito por alguém. E daí parece decorrer a grande dificuldade em definir o conceito de arte – não importa o quanto reviremos e analisemos um objeto, nunca encontraremos a propriedade responsável por referirmo-nos a esse objeto como “obra de arte”. Uma abordagem essencialista estaria fadada ao fracasso desde o início pela falta de compreensão do que está em jogo quando percebemos algo como uma



obra de arte e não como um objeto comum de nosso cotidiano.

Por outro lado, as breves considerações aqui feitas poderão parecer extremamente vagas para o essencialista. No entanto, como diria Wittgenstein, não faz muito sentido buscarmos a definição exata e definitiva de “arte”, sendo mais produtivo tentarmos entender o uso que fazemos desse termo através da investigação das semelhanças e parentescos entre os vários objetos aos quais nos referimos com o mesmo – e essas semelhanças e parentescos não limitar-se-iam a características físicas microscópicas ou macroscópicas entre os objetos, mas se dariam principalmente em termos dos contextos nos quais se encontram e das convenções que possam estar associadas a esses contextos. Uma réplica de uma pintura, por mais que seja semelhante com a original e com outras pinturas, geralmente é apresentada em um contexto no qual temos consciência de que não se trata de uma produção original, e nossa percepção da mesma não é a de uma obra de arte; nossa percepção é voltada em grande parte para uma avaliação da fidelidade com relação à obra original.

III

Como mencionado anteriormente, muitos ainda recusam-se a considerar os *readymades* como obras de arte. E o problema não seria a incapacidade em apreender alguma propriedade oculta no objeto em questão que desse a garantia de que o mesmo pode ser considerado artístico. Uma enumeração de todas as propriedades físicas desse objeto não daria dica alguma no que diz respeito a sua inclusão no conjunto de coisas as quais chamamos de obras de arte, principalmente por não possuímos uma definição de “arte” capaz de capturar a natureza comum a todas essas obras. Ouvimos frequentemente de outras pessoas coisas como “Isso (não) é arte”, principalmente nos casos nos quais formas de arte menos tradicionais estão em

questão. Dificilmente ouvimos que uma pintura de Van Gogh não é arte, e a justificativa disso parece ser mais a de que suas pinturas chegaram até nós como exemplos clássicos de obras de arte do que a presença de qualquer coisa nelas que nos garanta seu estatuto. Mesmo quando não conhecemos uma ou outra pintura de Van Gogh, somente o fato de sabermos que ele as pintou é suficiente para as considerarmos como obras de arte. De qualquer modo, uma discussão acerca de que tipos de coisas, podemos ou não podemos considerar como obras artísticas, parecem um tanto irrelevantes e improdutivas, no sentido de não esclarecer o uso de nossa expressão “arte”, pelo menos enquanto não livrarmos-nos da obsessão platonista por propriedades essenciais que nos digam com toda a certeza como identificar uma obra de arte verdadeira.

Se realmente não podemos discutir acerca de quais coisas são arte e quais não são, parece que essa parcela de nossas práticas correntes fica desprovida de qualquer sentido, devendo ser abandonada pelo bem da coerência. No entanto, se pararmos para pensar no que realmente estamos fazendo quando dizemos “Isso (não) é arte”, surge a possibilidade de recuperarmos algum sentido em nossas práticas discursivas envolvendo questões artísticas. Retornando ao ensaio de Weitz (1956, p. 34, tradução do autor): “Para muitos, especialmente teóricos, “Isso é uma obra de arte” faz mais do que descrever; é também um elogio. Portanto, suas condições de enunciação incluem certos propriedades ou características preferidas da arte”⁴. Ou seja, nem sempre utilizamos tal sentença com o intuito de dizer que o que está diante de nós é realmente uma obra de arte. O uso valorativo consistiria em algo mais – em dizer que a obra em questão possui certas características que

4 “For many, especially theorists, “This is a work of art” does more than describe; it also praises. Its conditions of utterance, therefore, include certain preferred properties or characteristics of art”.



consideramos essenciais a uma boa obra de arte. Se não existem condições necessárias e suficientes para identificarmos uma obra de arte, então o único sentido que poderíamos dar às discussões, acerca da suposta natureza artística de um objeto, qualquer seria o valorativo.

Aquele que diz que a *Fonte* não é uma obra de arte genuína não é capaz de ‘o fazer’ senão de acordo com seus critérios peculiares de arte, e mesmo que esses critérios sejam compartilhados por muitos outros indivíduos, eles não são suficientes para dar conta da arte em geral. Esses critérios insuficientes acabam tornando-se apenas critérios de valoração e não de identificação. Nesses casos, dizer que algo não é arte seria como dizer que não atingiu algum padrão de qualidade estética ou artística qualquer – e, em muitos casos, o que realmente pesa na decisão de excluir algo do âmbito da arte é de fato a ausência de certo prazer estético durante sua apreciação. O uso valorativo parece estar frequentemente presente nos casos de indivíduos que não conseguem separar a questão estética da artística, e talvez seja esse o motivo. Mas, novamente, não é sempre que “Isso (não) é arte” possui esse aspecto de valoração. Se dizemos de uma pedra encontrada no meio da rua que não se trata de uma obra de arte, mesmo que julguemos obras de arte segundo critérios insuficientes e pessoais, ainda assim não estamos querendo dizer que falta a tal pedra alguma qualidade que consideramos positiva em uma obra de arte, simplesmente devido ao fato de que essa pedra não está inserida em um contexto no qual a valoração seria natural.

Por outro lado, se alguém colocasse um objeto qualquer, retirado das ruas, em uma exposição, poderíamos dizer: “Isso não é arte” e aí possivelmente estaríamos dizendo algo no sentido de uma ausência de qualidades artísticas positivas. E, nesse caso, talvez sequer faça sentido dizermos meramente que não se trata de uma obra de arte quando já percebemos o objeto em

questão no contexto artístico, pois já estaríamos inclinados a julgar a obra em termos de nossos padrões para uma boa arte, mesmo que não tenhamos consciência desses padrões e que eles sejam um tanto vagos. Ou seja, a negação do predicado “arte” só adquire algum sentido relevante no contexto de uma exposição, por exemplo, se for tomada como a negação de excelência artística feita a partir uma visão particular da arte. Mas, novamente, essa visão não pode nos dar as propriedades necessárias e suficientes da obra de arte; muito pelo contrário: A consideração das distintas visões acerca da natureza da arte só serve para indicar o quão infrutífera é a empresa em busca de um conceito fechado e definitivo de arte.

Fechar o conceito de arte através de uma ou outra teoria acerca da arte impede e prejudica a compreensão adequada do uso que realmente fazemos da expressão “arte”. Em geral, as condições de uso desse termo sequer dependem de qualquer teoria prévia acerca da essência da arte. Nos casos dos *readymades*, por exemplo, não seria estranho se, em muitas circunstâncias, sua rejeição estiver ligada a motivos banais como a ausência de prazer durante a contemplação de tais obras, ou o fato de não se assemelharem a obras de arte tradicionais, como pinturas ou esculturas. Não é preciso uma teoria ou definição para que olhemos esses objetos e digamos algo como “Isso não pode ser uma obra de arte. Obras de arte têm de ser assim” - e algum desses critérios vagos seria utilizado para criar a imagem do que seria realmente uma obra de arte em nossa imaginação. Por outro lado, uma imersão maior no mundo da arte permite que esses critérios de valoração tornem-se cada vez mais sofisticados, e afastem-se cada vez mais de uma mera opinião particular. A experiência pode nos dizer, por exemplo, que tipos de composições nas obras de arte produzem regularmente certos efeitos nos homens, e toda uma psicologia da arte entraria em ação para nos dizer que tipos de obras são



melhores do que outros em termos dos efeitos produzidos.

Quando encontramos-nos no âmbito valorativo, o uso que fazemos de “bom”, “ruim”, etc. - a não ser que estejamos usando “arte” em seu sentido valorativo – encontra-se determinado por algum critério. O adjetivo “bom” quando usado em sentido absoluto sequer é inteligível para nós; basta tentarmos imaginar no que consistiria algo bom em si e perceberemos que essa qualidade é sempre relativa a alguma outra coisa. Se dizemos de um vinho que ele é bom, temos algum critério em mente, mesmo que seja nosso mero prazer. Disso decorre a dificuldade de estabelecermos um critério objetivo e universal para identificarmos um “bom vinho”. O mesmo ocorre com as obras de arte; quando queremos julgar o valor de uma obra, consideramos certo conjunto de características que, por algum motivo, agradam-nos mais do que outras, ou parecem mais apropriadas para uma melhor apreciação da obra em questão, etc. Se consideramos o caso de pinturas de paisagens, cujo objetivo principal é representar alguma localidade natural, podemos adotar como critério de qualidade dessas pinturas a aproximação das mesmas com a localidade original, ou o grau de realidade que apresentam com relação a outras pinturas do mesmo tipo. Mas esse critério obviamente não serve para pinturas expressionistas, por exemplo. Não esperamos de uma pintura de Munch que represente adequadamente a natureza, e por isso não a julgamos nesse sentido. Seria algo completamente fora de contexto. Todo o trabalho dos críticos de arte depende da possibilidade de formularmos juízos de valor relativos a algum critério, ou seja, juízos de valor contextualizados.

Dito isso, podemos terminar essa breve consideração dos juízos de valor na arte (e o próprio texto) com a seguinte citação de Weitz (1956, p. 35, tradução do autor):

Assim que nós, enquanto filósofos, compreendemos essa distinção entre a fórmula e o que está por trás dela, torna-se necessário que lidemos generosamente com as tradicionais teorias da arte⁵; pois, incorporado em cada uma delas, há um debate acerca e um argumento a favor da ênfase ou concentração em algum aspecto particular da arte que tenha sido negligenciado ou deturpado. Se tomarmos as teorias estéticas seriamente, como vimos todas elas fracassam; mas se as reconstruímos em termos de sua função e propósito, como recomendações sérias e argumentadas para que concentremo-nos em certos critérios de excelência em arte, veremos que a teoria estética está longe de ser inútil. De fato, torna-se central como qualquer outra coisa na estética, em nossa compreensão da arte, pois ensina-nos o que devemos procurar na arte e como devemos encarar o que encontramos nela. O que é essencial e deve ser articulado em todas as teorias são seus debates acerca das razões para a excelência em arte – debates sobre profundidade emocional, verdades profundas, beleza natural, exatidão, originalidade de tratamento, entre outras coisas, enquanto critérios de avaliação – o

5 “Once we, as philosophers, understand this distinction between the formula and what lies behind it, it behooves us to deal generously with the traditional theories of art; because incorporated in every one of them is a debate over and argument for emphasizing or centering upon some particular feature of art which has been neglected or perverted. If we take the aesthetic theories literally, as we have seen, they all fail; but if we reconstrue them, in terms of their function and point, as serious and argued-for recommendations to concentrate on certain criteria of excellence in art, we shall see that aesthetic theory is far from worthless. Indeed, it becomes as central as anything in aesthetics, in our understanding of art, for it teaches us what to look for and how to look at it in art. What is central and must be articulated in all the theories are their debates over the reasons for excellence in art - debates over emotional depth, profound truths, natural beauty, exactitude, freshness of treatment, and so on, as criteria of evaluation - the whole of which converges on the perennial problem of what makes a work of art good. To understand the role of aesthetic theory is not to conceive it as definition, logically doomed to failure, but to read it as summaries of seriously made recommendations to attend in certain ways to certain features of art”.



todo convergindo no problema perene do que torna uma obra de arte boa. Compreender o papel da teoria estética não é concebê-la como uma definição, logicamente condenada ao fracasso, mas enxergá-la como uma série de recomendações sérias a serem consideradas de certos modos em certos aspectos da arte.

Referências

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: Uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GOODMAN, Nelson. **Ways of Worldmaking**. Indianapolis: Hackett UP, 1978.

WEITZ, Morris. "The Role of Theory in Aesthetics". In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 15: 1956, p. 27-35.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de Marcos G. Montagnoli. Revisão de notas e apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. 6ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.