

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

MARIA EDUARDA GUEDES BEOZZO FRASSON

FAFICLA

**CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS TEORIAS DA ARTE CONTEMPORNEA:
ARTHUR DANTO E GEORGE DICKIE**

SÃO PAULO

2022

MARIA EDUARDA GUEDES BEOZZO FRASSON

**CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS TEORIAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA:
ARTHUR DANTO E GEORGE DICKIE**

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à
banca de Arte: História, Crítica e Curadoria.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sônia Campaner Miguel
Ferrari

Orientanda: Maria Eduarda Guedes Beozzo
Frasson

SÃO PAULO

2022

SUMÁRIO

RESUMO	3
1. INTRODUÇÃO	4
2. UMA BREVE RETROSPECTIVA DO CONCEITO DE ARTE	5
2.1. MIMESE E REPRESENTAÇÃO	5
2.2. ARTE DO SÉCULO XX	6
2.3. DUCHAMP E O “FIM DA ESTÉTICA”	7
3. ARTHUR DANTO	10
3.1. A “RODA DE BICICLETA”	15
4. O ATO CRIADOR	17
5. GEORGE DICKIE	19
5.1. O REI MIDAS	24
6. CONCLUSÃO	27
7. BIBLIOGRAFIA	28

RESUMO

Pensar as produções artísticas do homem a fim de compreender sua natureza e valor é uma atividade tradicionalmente difícil e volátil. Ao longo da história, os critérios avaliadores de uma obra de arte sofreram diversas alterações de forma que alguns objetos considerados obras de arte atualmente não poderiam ser obras de arte no século passado. As produções artísticas são de uma espécie que acompanha as transformações histórico-culturais da humanidade, significando uma intensa maleabilidade no que diz respeito às suas definições.

Durante muito tempo, estudiosos adotaram a perspectiva do objeto artístico, sobretudo àquilo que ele representava, como norte da definição da obra de arte. Após o sucesso que as vanguardas artísticas do século XX tiveram em questionar tais valores tradicionais, contudo, fez-se necessário uma desvinculação entre o objeto e sua dimensão estética. A arte oriunda da contemporaneidade é marcada por uma aparente falta de entendimento sobre os objetos apresentados, por isso é alvo de constante reformulação teórica, de forma que ainda não há um consenso sobre como ocorre o ritual de conceber uma obra de arte.

Pensaremos nesse trabalho, duas das teorias contemporâneas que se propõem a entender a obra de arte, suas principais considerações e limitações. A primeira, a teoria do ‘sobre-o-quê’ de Arthur Danto, e a segunda, a Teoria Institucional de George Dickie.

1. INTRODUÇÃO

Pensar o conceito de produção artística do homem a fim de compreender sua natureza e valor, é uma atividade tradicionalmente difícil e volátil. Ao longo da história, os critérios classificativos de uma obra de arte sofreram diversas alterações de forma que alguns objetos considerados obras de arte atualmente não poderiam ser obras de arte no século passado. Isso porque as produções artísticas são de uma espécie que acompanha as transformações histórico-culturais da humanidade, significando uma intensa maleabilidade no que diz respeito às suas definições.

O século XX é marcado por uma intensa onda de produções experimentais no campo das artes visuais. Diversos movimentos independentes surgiram nessa época movidos por um ideal de ruptura com os valores estéticos que a academia valorizava até então. A atitude de recusar as técnicas e estilos do mundo das artes fez com que surgissem propostas artísticas intencionalmente absurdas sob os padrões da época. O dadaísmo, sendo considerado o mais radical dos movimentos, apresentou produções experimentais vinculadas à canais de comunicação e à utilização de produtos da indústria de massa como obra de arte, dentre eles os chamados *readymades*.

Entendido como período de crise para a arte, as produções artísticas até o final dos anos de 1970 são marcadas por uma mudança significativa de valores no mundo da arte. Isso pois, após Duchamp ter anunciado o rompimento com a dimensão estética como parte do entendimento das artes visuais, diferenciar obras de arte de meras coisas comuns tornou-se novamente uma questão filosófica a ser estudada, fazendo com que a História da Arte se visse obrigada a passar por uma revisão teórica de proporções consideráveis para que fosse possível englobar esses novos objetos.

Introduziremos esse trabalho com uma breve revisitação à alguns momentos marcantes da história da arte, relacionando transformações da humanidade com as mudanças no pensamento da atividade artística a fim de entender a crise do século XIX e choque causado pelas produções do século XX.

2. UMA BREVE RETROSPECTIVA DO CONCEITO DE ARTE

2.1. MIMESE E REPRESENTAÇÃO

Pode-se dizer que as mais famosas concepções da obra de arte, sobretudo aquelas que entenderão o objeto como um conteúdo representacional, teve origem no pensamento grego de mimese. Para entender a concepção da arte como mimese, será necessário, portanto, retomar ao conceito de logoi - mundo das ideias -, desenvolvido por Platão.

Segundo Jean Lacoste, Platão acreditava na existência de dois mundos, o mundo das ideias, onde as coisas existem em essência, e o mundo sensível, feito da cópia imperfeita do mundo anterior, onde nós existimos. Por exemplo, sob essa perspectiva, se um artesão que faz uma cama, este não produz a verdadeira essência da cama pois apenas a ideia da cama é real. Ou seja, o artesão fabrica os utensílios os quais o povo precisa. Esses utensílios são imitações análogas às ideias, assim como a pintura. A pintura, por sua vez, também produz um análogo de uma ideia, contudo, a pintura não é apenas imitação pois o pintor não intenciona produzir utensílios para o uso comum e, por causa disso, está mais distante da verdade quando comparada às obras dos artesãos. Partindo do distanciamento com relação ao real que define a pintura, esta entende-se pois, como mimética, como uma imitação de terceira ordem do objeto essencial.

“Os ignorantes contentam-se em ver uma multidão de camas concretas. Mas o filósofo, pela consideração de uma cama única, descobre três camas diferentes: a cama "natural " (597 b), a cama em verdade, a Ideia de cama, depois a cama individual que o artesão fabrica e, finalmente, a cama pintada pelo pintor. A Idéia de cama é denominada uma cama "natural ", uma fórmula deveras estranha, dado que a natureza ignora as camas. Mas é claro, neste caso, que a natureza em questão, designa o modo que a Idéia tem de se manifestar por si mesma, de desabrochar, de se fazer presente. Para explicar esse modo de ser em verdade, Platão recorre à idéia misteriosa de um Deus "operário natural" da essência da cama, da cama única. Os artesãos encarnam essa Idéia nas múltiplas camas fabricadas, e o pintor imita, por sua vez, a obra dos artesãos.” (LACOSTE, 1986, p. 11).

Sua teoria, contudo, faz reverberar um certo preconceito em relação à arte pois, num ponto de vista platônico, a arte mimética era o motivo que a faria pertencer a um status inferior. (LACOSTE, 1986, p. 9). Segundo ele, as artes seriam as responsáveis por fazer esquecer as verdadeiras realidades para as quais a beleza, por sua vez, conduzirá caso o homem não fique distraído com os objetos da aparência.

“É possível, entretanto, e até necessário partir de Platão, porque a concepção moderna da arte, a qual, a partir do século XVIII, se caracteriza, de um lado, pela vinculação da beleza às produções de certas artes e, de outro lado, por uma definição dessa beleza que a faz nascer de um prazer "estético", mais ou menos puro, mas em todo o caso radicalmente subjetivo, mergulha suas raízes na filosofia platônica. Mediante uma censura que seria ingênuo crer inconsciente, os elementos de uma "estética" estão presentes em Platão, mas reprimidos.” (LACOSTE, 1986, p. 10).

Assim como seu mestre, Aristóteles, seguindo Platão, compartilha da noção de arte como uma atividade mimética da realidade. Contudo, apesar de assumir arte como “imitação da natureza”, Aristóteles acrescenta maior visibilidade para o papel do artista. Para ele, a obra não é simples imitação de terceira ordem do objeto essencial existente no mundo das ideias, a obra de arte é a consequência da junção do objeto real com a forma subjetiva que o artista lhe confere. Mesmo que o artista, ainda assim, deva tender à imitação das coisas em sua natureza. Isto é, tentar representar a essência das coisas.

Apesar da nítida evolução no pensamento da arte, é importante perceber que ambos apresentam propriedades representacionais para definir essa atividade. Essa concepção de arte como representação da realidade, bem como os padrões estéticos herdados por esse entendimento, continuaram presentes nos séculos XVII e XVIII até que, no início do séc. XIX, com o surgimento da fotografia, os valores representacionais da arte fossem alterados permanentemente.

2.2. ARTE DO SECULO XX

Apesar de hoje existirem artes fotográficas subjetivas, a fotografia surgiu fornecendo um resultado muito semelhante ao objeto retratado. Havia uma maior credibilidade em relação ao registro do real que ela era capaz de realizar em comparação às pinturas dos artistas de forma que lhe fora atribuído o ofício de retratar paisagens, reportagens, ilustrações, etc., mudando os rumos das artes permanentemente. Copiar objetivamente a realidade passou a ser uma tarefa mais eficiente ao fotógrafo.

Surge a chamada Arte Moderna no século XX que, influenciados à desenvolver uma nova forma de representar o sujeito e a realidade, estruturou-se em torno de uma série de movimentos artísticos de vanguarda, até certo ponto independentes, que compartilhavam a ideia de libertação dos antigos valores acadêmicos valorizados até então. Inicia-se o processo de

quebra com o ideal de representação do mundo, seja ele objetivo como queira Platão, ou subjetivo, como desenvolveu Aristóteles.

A fim de compreensão, as vanguardas são movimentos artísticos que aproximam a arte da nova realidade social do sujeito. Apesar de apresentarem conceitos individuais, o Dadaísmo, o Cubismo, o Surrealismo, o Expressionismo e o Futurismo são todos movimentos empenhados em provocar uma estética própria e única de obras de arte. No Brasil, por exemplo, a proposta dos artistas impulsionados pelas vanguardas era de criar uma identidade nacional que focasse na desconstrução dos moldes artísticos europeus, que nada tinham a ver com a história do povo brasileiro.

Assim como as outras vanguardas, o dadaísmo era movido por uma pulsão de romper com os valores acadêmicos, contudo, enquanto os outros movimentos surgiram ao criar um “estilo” estético individual, os artistas dadaístas não pretendiam criar obras de arte à partir de uma regra estilística, seja ela qual fosse, mas questionar os valores estéticos à partir da negação do sistema de valores por inteiro.

“Negando o sistema de valores por inteiro nega-se a si mesmo como valor e também como função, sendo a função uma ação dotada de finalidade e valor. Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos. Dada não quer produzir obras de arte, e sim produzir-se em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas”. (ARGAN, 1992, p. 356).

A atitude de recusar as técnicas e estilos do mundo das artes fez com que as propostas artísticas dadaístas fossem intencionalmente absurdas sob os padrões da época. Produções experimentais vinculadas a canais de comunicação e à utilização de produtos da indústria de massa começam a aparecer, dentre eles os chamados *readymade*.

2.3.DUCHAMP E O “FIM DA ESTÉTICA”

Marcel Duchamp, através do espírito dadaísta de criticar objetos que questionavam a condição de apreciação estética, cria, entre 1913 e 1915, as produções conhecidas como *readymade* que, objetivamente, são obras de arte oriunda da escolha de produtos comuns do cotidiano as quais se intenciona alterar a entidade para “arte”.

Jamais alguma proposta havia levantado dimensões críticas em relação à atividade artística tão pertinentes. A atitude de elevar mero objeto à condição de obra permitiu a promoção de uma crítica relativa à noção de autoria do artista – por exemplo, a assinatura “R. Mutt” no objeto mictório que deu origem “A Fonte” foi escrito com a intenção de evitar qualquer relação com a identidade de Marcel Duchamp (CABANNE, 1971, p. 55).

Outra dimensão crítica que tal atitude permitiu fora a desvinculação com qualquer conceito estético. O artista ressalta que a própria escolha do *readymade* deve ser um objeto elegido dentre vários iguais a ele sem que suas qualidades estéticas impliquem em qualquer juízo de gosto daquele que o escolhe.

“No geral, eu devo ter cuidado com a aparência do objeto. É muito difícil escolher um objeto porque, passado cinquenta dias, você passa a adorá-lo ou odiá-lo. Você deve abordar algo com indiferença, como se você não tivesse emoções estéticas. A escolha de um “*readymade*” é sempre baseada em uma indiferença visual e, ao mesmo tempo, uma ausência de gosto bom ou ruim.” (CABANNE, 1971, p. 48).

Ou seja, o *readymade* é uma proposta de parte do princípio da apropriação de um objeto do cotidiano, um produto industrial sem valor artístico, e da atitude de elevá-lo à posição de obra de arte. Uma vez que o urinol é um objeto popular de uso cotidiano e “A Fonte” - mero urinol que por algum motivo x foi elevado a status de obra de arte - é única e valiosa, é justo notar que, ao “descontextualizar” um objeto e atrelar-lhe um significado artístico, Duchamp rompe com o valor estético que carregava as obras de arte. Qualquer que seja o “x” que diferencie um objeto de uma obra de arte, ele não está na diferença estética de um e de outro. Assim, os *readymade* do dadaísta Marcel Duchamp representam uma profunda desconexão entre arte e sua compreensão estética, marcando o fim de uma era.

É possível pensar as obras de Duchamp como um “fim da estética” no que diz respeito ao discernimento destas com relação às meras coisas, contudo, mais do que unicamente o fim de uma definição de arte pautada em elementos estéticos, o que Duchamp parece terminar de romper é a representação como característica da atividade artística. Ora, se o intuito dadá era romper com todo um conjunto de valores acadêmicos da arte que eram, até então, representacionais, Duchamp parece questionar, portanto, o papel representativo das obras de arte, mais do que unicamente estético.

Um dos desafios dos estudiosos do universo artístico é reconhecer a existência da arte, indicar o seu campo e explicitar o que entende por ela. Introduzir tais novas produções acabou

por criar um cenário onde fosse impossível não pensar arte filosoficamente. É o desaparecimento da arte enquanto forma e produto. A criação da obra “A Fonte” pouco tem a ver com a produção da “coisa” urinol. É possível que o artista apresente qualquer objeto no lugar apoiando-se na mesma teoria, e esta não se enfraqueceria. Importa a arte na condição de definição de arte.

Entendido como período de crise para a arte, as produções artísticas até o final dos anos de 1970 são marcadas por uma intensa mudança de valores no mundo da arte. Isso pois, após Duchamp ter anunciado o rompimento com a dimensão estética como parte do entendimento das artes visuais, diferenciar obras de arte de meras coisas comuns tornou-se novamente uma questão filosófica a ser estudada, fazendo com que a História da Arte se visse obrigada a passar por uma revisão teórica de proporções consideráveis para que fosse possível englobar esses novos objetos.

Pensaremos nesse trabalho, duas das teorias contemporâneas que se propõem a entender a obra de arte, suas principais considerações e limitações. A primeira, a teoria de Arthur Danto que flerta com a ideia da arte representacional. E a outra, a teoria institucional de George Dickie que, apesar de parecer ter sucesso em justificar a mais das emblemáticas produções da História da Arte, apresenta graves erros que a torna demasiadamente ampla e questionável.

3. ARTHUR DANTO

Em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, escrito em 1970 e publicado em 1981, Arthur Danto procura entender as produções das novas vanguardas artísticas da segunda metade do século XX, sobretudo aquelas que dizem respeito aos objetos indiscerníveis, a fim de chegar a uma teoria geral da arte que englobasse todas as formas de produções artísticas de todos os períodos da História da Arte.

Apesar de reconhecer a impossibilidade de diferenciar obras de arte de meros objetos baseando-se em suas dimensões físicas, Danto entende que uma produção artística possui diversas propriedades que um objeto qualquer, mesmo que materialmente idêntico a ela, não tem. Arthur Danto busca, então, reconhecer propriedades que juntas formam a condição necessária para haver arte, elaborando uma definição da seguinte maneira:

Em primeiro lugar, obras de arte são representações. Apesar da aparente falta de critérios estéticos representacionais, Arthur Danto defende que obras de arte são, ainda, objetos de classe representacional e, por ser um conteúdo representacional, portanto, o autor entende que obras de arte sempre falam sobre algo – “aboutness”.

“Trata-se antes de um conceito representacional, como indica a relevância do problema do “sobre-o-quê” (aboutness): uma imitação não precisa parecer-se com qualquer coisa. A única exigência, creio eu, é que a imitação se pareça com qualquer coisa que a diga respeito no caso de ser verdadeira.” (DANTO, 2010, p. 118).

Por existir um “aboutness”, Danto entende que um dos critérios que torna possível a existência da “arte” é o significado que se vincula ao objeto em questão e que, como objetos comuns são voltados para sua utilidade, não foram criados com o intuito de significar algo além da dimensão corpórea útil dele. Contudo, sendo ligada à linguagem, a representação não é uma propriedade exclusiva das obras de arte, como observa Danto. Veículos de comunicação objetivos muitas vezes dialogam com o público de forma representacional - gráficos, por exemplo – sem que sejam considerados obras de arte. Entretanto, segundo ele, a obra de arte são de outra ordem representacional porque, diferente de representações que não são arte, o meio de apresentação escolhido também é significativo.

“A tese é a de que as obras de arte, em contraste categorial com as meras representações, usam os meios de representação de um modo que não é exaustivamente especificado quando especificamos exaustivamente o que está a ser representado. [...] Eu propus, então, que a obra de arte expressa algo acerca do seu conteúdo, em contraste com as representações comuns.” (DANTO, 2010, p. 220-221).

Se a parte material que o artista escolhe como “modo de apresentação” veicula um ponto de vista do mesmo sobre o assunto, isso significa que, para Danto, há sempre uma dimensão retórica e metafórica presente nas obras de arte, situadas na relação entre o significado e seu modo de apresentação. Na prática da comunicação, a retórica é responsável por influenciar a percepção do espectador sobre determinado assunto, induzindo-o a ter reações específicas da escolha do orador. (DANTO, 2010, p. 244).

A metáfora é um dos mais conhecidos tropos retóricos. Seu funcionamento está intrínseco à necessidade de uma participação ativa do espectador. Para Danto, deve-se “descobrir um termo médio t de tal sorte que, se a corresponde metaforicamente a b, a esteja para t assim como t está para b” (DANTO, 2010, p. 250). Por exemplo, a expressão “ela é uma tartaruga”. “Ela” está para “devagar” assim como “tartaruga” também está para “devagar”, sendo possível a equiparação dos termos “ela” e “tartaruga. Da mesma forma, para ele, os artistas informam na obra que “x” é “y” e convidam o público a encontrar um terceiro termo partilhado por x e y. Assim, somente após encontrar o terceiro termo é que o espectador acessa o significado da metáfora e, conseqüentemente, da obra.

“Por fim, já mencionei o fato de que a estrutura da metáfora tem conexões com outras características da representação que não têm nada a ver com o seu conteúdo. E isso que poderia explicar por que a diferença entre obras de arte e meras representações não é uma simples questão de diferenças de conteúdo. E também por isso que uma obra não é substituível por outra representação com o mesmo conteúdo, pois uma parte de sua força está ligada internamente a certas características daquela representação.” (DANTO, 2010, p. 256).

Já foi visto que Danto propõe que toda obra de arte apresenta algo mudo a ser descoberto pelo público. Entende-se, portanto, que toda obra de arte, se metafórica, exige uma interpretação pois é a partir dela que o receptor realiza as identificações artísticas necessárias para compreender seu significado. “Interpretar uma obra é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre seu objeto” (DANTO, 2010, p. 183).

Apesar das condições necessárias para tornar a “arte” possível partirem da atitude do artista em representar uma ideia metaforizada, Danto parece entender que a finalização da

transfiguração do objeto em obra de arte ocorre somente após o espectador desvendar o significado apresentado por ele, interpretando-o. “Dado o caráter constitutivo da interpretação, o objeto não era obra antes de ser interpretado.” (DANTO, 2010, p. 190).

Contudo, visto que não há qualquer diferença material que anuncie tal coisa como arte para ser interpretada, é preciso, evidentemente, uma identificação prévia de que se trata de uma obra de arte. Isso significa que caso essa mesma obra esteja diante de um apreciador leigo, o espectador, nesse caso, não terá conhecimento o suficiente para ser capaz de construir a ponte da interpretação que transforma o objeto em obra de arte. Não há como atribuir um significado a algo que não se sabe o que é. É preciso dar-lhe informações para que este possa distinguir a representação do real, reconhecer a obra e desvendar a metáfora apresentada por ela.

Para abordar essa questão, Danto usa de referência o “distanciamento psicológico” abordado pelo teórico institucionalista George Dickie. Segundo ele, o que nos impede de tentar intervir nas ações que vemos num palco é o fato de que, saber que uma ação está acontecendo num teatro nos garante que não está acontecendo de verdade. Numa performance teatral, por exemplo, a noção da fantasia é evidente, pois a plateia já está previamente inserida em contexto de observar algo distante da realidade. Ou seja, o contexto do lugar basta por si só para inibir as crenças de que a cena seja real. O perímetro convencional do teatro desempenha uma função análoga à das aspas: servem para isolar o que tiver entre elas (sob esse contexto) do discurso normal.” (DANTO, 2010, p. 61).

O mesmo acontece com as obras de arte. As instituições artísticas são espaços que geralmente funcionam como “parênteses”, podendo funcionar como um “facilitador” ao que se refere à identificação de obras de arte. Caso inserido em uma instituição de obras contemporâneas, por exemplo, mesmo um espectador pouco informado conseguirá identificar as produções artísticas, por mais semelhante que esta seja a um objeto qualquer, isso porque o contexto o faria ter a certeza de que tudo o que se encontra exposto diante de si trata-se de uma obra de arte. No entanto, se esse mesmo espectador estivesse diante dessa mesma obra em um ambiente ou contexto ambíguo, ele dificilmente notaria que estaria diante de uma produção artística.

Trata-se de uma interpretação a partir da identificação de elementos dentro de uma obra de arte. Essa identificação, por sua vez, é limitada pelo conhecimento do espectador. (DANTO, 2010, p. 193). Nota-se que caso o espectador não tenha conhecimento acerca do contexto o qual o artista e suas obras se inserem dentro das teorias da história da arte, não poderá

compreender a metáfora expressa na obra. Isso porque “compreender a obra de arte significa compreender a metáfora que ela sempre contém” (DANTO, 2010, p. 252).

Eis o papel do crítico de arte. Para Danto, o crítico tem a função de manter viva as metáforas de forma que o público não deixe de compreendê-las. Visto que compreender a metáfora é compreender a obra, ao legitimar a metáfora, o crítico legitima a obra. Por isso, pode-se dizer que tal conhecimento pertence majoritariamente ao que Danto chama de “mundo da arte”. Para ele, o mundo da arte pode ser compreendido como aquele que detém o conhecimento sobre a História da Arte, as práticas e técnicas artísticas, o contexto sociocultural e outros elementos necessários para interpretar e explicar obras de arte. Isso representa apenas uma pequena parte da sociedade, formada por artistas, galeristas, curadores, críticos, teóricos e historiadores da arte, estetas, etc.

Para ele, o que recebe a obra no mundo da arte é uma certa teoria, caso contrário seria improvável que alguém visse as Brillo Box de Andy Warhol como arte. As teorias são responsáveis, sobretudo, por preparar o espectador para reagir a uma nova proposta artística.

“Para considerar um objeto como obra de arte era preciso conhecer essa história, ter participado dos vários debates ocorridos. A condição de obra de arte era um resultado da história e da teoria. Na maior parte das fases da história da arte, algo parecido com a Brillo Box, ainda que pudesse ter existido como objeto, não o teria como obra de arte. O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte — o mundo das obras de arte — estava pronto para recebê-lo entre seus pares.” (DANTO, 2010, p. 17).

Contudo, mesmo que a identificação do objeto seja solucionada, o problema da interpretação permanece. Isso porque interpretar um objeto de mais de uma maneira, cria-se-á mais de uma possibilidade de obra de arte. Arthur Danto observa que mesmo dois objetos corporalmente idênticos podem representar duas obras de arte diferentes pois apresentam significados (aboutness) diferentes. Se a obra de arte é criada a partir de uma interpretação do que ela se trata, é evidente que conforme a interpretação altera o significado, a obra, portanto, se transforma. “Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que estabelece uma nova obra mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça.” (DANTO, 2010, p. 189-190).

Imagine que bastasse que um espectador pudesse criar obras de arte simplesmente ponderando sobre um objeto qualquer, sem que este tenha sido selecionado para representar a

ideia de um artista, isso significa que cada interpretação distinta de cada espectador distinto criaria, evidentemente, infinitas possibilidades de obras de arte para infinitos objetos. Para que se possa afunilar as múltiplas interpretações a fim de achar uma “mais correta”, Danto chama atenção para o papel que a intenção do artista assume em limitar a interpretação da obra de arte. Segundo ele, “é difícil saber o que poderia determinar o que é uma interpretação correta ou uma interpretação incorreta se não for por referência ao que poderia ter sido ou não a intenção do artista.” (DANTO, 2010, p. 196).

Assim, para Danto, apesar do mundo da arte possuir o conhecimento necessário para receber um objeto como obra de arte, esta é uma condição a posteriori. A condição inicial e a mais relevante para a teoria é a intenção que o artista tem de expressar um “sobre-o-que” nesse processo de criação da obra.

Em suma, para Arthur Danto, uma obra de arte parece só ser possível com a participação consciente de algumas condições conjuntas. É preciso que um artista tenha a intenção de representar uma ideia (aboutness) incorporada a um objeto escolhido através de um “modo de apresentação”. Esse objeto, por sua vez, deve ser reconhecido pelo espectador, e desvendado por ele através de uma interpretação. Para o autor, contudo, é preciso que esse objeto tenha sido criado por alguém que conheça as teorias estéticas e tenha a intenção de transformar o objeto em arte.

Ao notar o problema gerado ao atribuir a interpretação por parte do espectador à finalização da obra de arte (a possibilidade de existir múltiplas obras de arte), Danto resolve voltar-se para a primeira dimensão de sua teoria, o artista, e apontar para sua subjetividade como sendo o norte para a interpretação correta. Talvez o problema da interpretação tenha sido o principal fator para o não aprofundamento por parte do filósofo no que diz respeito ao mundo da arte.

A interpretação é uma consequência do tipo de teoria que o autor resolveu desenvolver. Parece ser devido à característica representacional, que Arthur Danto defende ser necessária à obra, que faz com que essa necessariamente assuma uma dimensão interpretativa para que a metáfora seja oficializada. Penso que se Danto não insistisse no caráter representacional do “sobre-o-que” não haveria a necessidade da dimensão da interpretação.

3.1.A “RODA DE BICICLETA”

Assim como outros teóricos da arte contemporânea, Arthur Danto elabora sua teoria a partir do surgimento de obras de arte que não poderiam distinguir-se fisicamente de meras coisas comuns, atitude que teria sido iniciada com o artista Marcel Duchamp e suas produções *readymade*. Para o filósofo, toda sua análise teórica parte da noção que o artista apresenta um objeto e este é arte pois há uma parte metafórica intencional por parte do artista. Contudo, Danto não parece, de fato, considerar a intenção do artista, visto algumas das discordâncias com Duchamp no que diz respeito à atividade artística.

Arthur Danto assume que há como isolar as interpretações corretas caso se leve em conta a ideia do artista. Para o filósofo, uma obra de arte deve ser interpretada de forma que se leve em conta a intenção do artista que a produziu. Duchamp, por outro lado, acredita que o artista é inconsciente do verdadeiro significado da obra e que o papel do espectador basta para atingi-lo. (CABANNE, 1971, p. 69).

Relembrando *Large Glass* (1915-1923), Duchamp diz não ter qualquer interpretação da obra pois esta não fora feita a partir de uma ideia outra que não sua própria execução. Diz ainda que a obra não era um manifesto de um novo movimento de pintura, mas, por ser um acúmulo de anos de experiência, trata-se de uma renúncia a todo e qualquer tipo de estética.

“Não tenho interpretação, pois o fiz sem ter nenhuma ideia. Foram coisas que surgiram conforme eu trabalhava. A ideia do conjunto foi pura e simplesmente a execução, mais do que as descrições de cada parte. Trata-se de uma renúncia à todas as estéticas, precariamente falando (...) É uma soma de experimentos sem a influência das ideias de criar um novo movimento de pintura, em todos os seus “ismos”. (CABANNE, 1971, p. 42).

Apesar de diversas interpretações terem sido atribuídas à obra: Breton, Michel Carrouges e Label são alguns exemplos, Duchamp não acredita em um senso de verdadeiro ou falso que se possa atribuir a qualquer uma delas. Para ele, a interpretação atribuída a um trabalho tido como “sem ideia”, é uma instituição individual, não existindo necessariamente um verdadeiro ou falso. (CABANNE, 1971, p. 42).

Danto baseia a possibilidade da sua teoria em uma atitude intencional do artista em transmitir um *aboutness* que deve necessariamente existir. Duchamp, contudo, não intencionou criar as produções que vieram a inaugurar a arte contemporânea. Quando questionado sobre a

atitude de escolher um objeto da produção em massa - o *readymade* - e o transformá-lo em obra de arte, Duchamp revelou não ter tido a intenção de fazer daquilo arte, sequer havia qualquer conexão com a ideia de *readymade*, que surgiria apenas em 1915.

“Eu não queria fazer uma obra de arte . O termo “*readymade*” não havia aparecido até 1915, quando estive nos Estados Unidos. Este foi um termo interessante, mas quando coloquei a roda de bicicleta em cima de um banco, de cabeça para baixo, não havia qualquer ideia de "*readymade*" (...) Foi apenas uma distração. Eu não tive nenhuma razão especial para fazê-lo.” (CABANNE, 1971, p. 47).

Duchamp fora conhecido por sua influência no que diz respeito às criações artísticas experimentais e é verdade que produzirá uma série de produções *readymade* de forma consciente. Entretanto, segundo Duchamp, essa primeira atitude não passava de uma distração, sem qualquer intenção de renovar ou provocar algo - que é o que acabou se tornando, uma provocação. Sendo apenas uma distração e não algo que o artista tenha intencionado atrelar uma ideia, como pode ser considerada uma criação artística?

Se Duchamp não apresentava essa intencionalidade, segundo Danto, torna-se ausente a impressão de um aboutness e a criação de uma metáfora. Contudo, isso não impediu a Roda de Bicicleta de assumir o papel da criação artística que viria a abalar as estruturas e definições do mundo da arte e representar o fim da era estética.

Assim, apesar de ter sido Duchamp a manipular o objeto roda de bicicleta, pode-se dizer que a intenção a qual ele fizera tal objeto foi assumida erroneamente pelos agentes do mundo da arte como o de produzir uma obra de arte. Essa ideia, por sua vez, parece ir de encontro com a teoria de Arthur Danto que, insistindo em assumir obras de arte como representações de ideias, acabou por depender excessivamente da dimensão do artista.

4. O ATO CRIADOR

Que Marcel Duchamp é conhecidamente artista foi tão repetido durante o trabalho que a afirmação se torna quase redundante, porém, para além disso, Duchamp parecia estar teoricamente ciente do contexto artístico de sua época. Chegou a desenvolver pensamentos e propor ideias sobre a produção de uma obra de arte. Volto a ressaltar que Duchamp não era um teórico da arte, mas como artista catalisador/propiciador das reformulações teóricas, vale a pena olhar através do seu referencial. O principal texto que exprime suas visões é *O Ato Criador* de 1965.

Em *O Ato Criador*, Duchamp divide a criação artística em dois pólos: artista e espectador. Segundo ele, o artista não é dono da sua própria obra, nem sequer a compreende totalmente e por isso é finalizada pelo espectador. (DUCHAMP, 1965, p. 71-72). Nota-se aqui resquícios do que pode ser o entendimento de um certo tipo de enquadramento que abrange igualmente a dimensão do público e do artista no processo de conceber uma obra de arte.

Ainda, o artista seria uma espécie de médium intuitivo. O autor utiliza a noção de médium para dizer que o artista não é dono da sua própria obra, nem sequer a compreende totalmente e que há muito mais intuição do que objetivo na criação. (DUCHAMP, 1965, p. 72). Segundo ele, no processo de criação, muito da intenção daquilo que o artista quis colocar na obra se perde no processo de criação e há muito daquilo que acaba por ser posto não intencionalmente. Assim, abre-se um intervalo que o autor chama de “coeficiente artístico”. (DUCHAMP, 1965, p. 73).

Tal conceito traz à tona a relevância do público no ato criador, pois este não é executado pelo artista sozinho. O artista depende de seu público para adquirir “valor social” e ser incluído na história. “O artista pode proclamar de todos os telhados que é um gênio; terá de esperar pelo veredicto do público para que sua declaração assuma um valor social e para que, finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras primordiais da História da Arte.” (DUCHAMP, 1965, p. 72).

Ou seja, o ato de criação é completado pelo espectador no momento em que coloca a obra em contato com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualificações profundas. A obra, para ele, só ganha sentido com o reconhecimento do espectador (segundo polo da criação artística). “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece contato entre a obra e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades

intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.” (DUCHAMP, 1965, p. 74).

Duchamp parece estar ciente do norte que tomava as teorias artísticas que a contemporaneidade vinha desenvolvendo. Essa relação artista-público é uma das principais características da crítica de arte na contemporaneidade. Apesar de Duchamp não desenvolver um argumento aprofundado para equiparar os papéis do público e do artista, pode-se presumir que trata-se de alguma espécie de enquadramento histórico do mundo da arte ao qual todos os homens que tem contato com esse mundo estão submetidos. Um enquadramento composto por ideias e noções sobre a história da arte que são semelhantes a todos os seus participantes, de forma que não é preciso exaltar a dimensão do artista-criador. A parcela do público faz com que a criação artística se origine de todo um ato-criador.

5. GEORGE DICKIE

A arte do século XX é considerada uma divisória no que diz respeito ao entendimento da natureza da obra de arte. A introdução da produção *readymade* por parte de Marcel Duchamp foi o estopim para que o mundo da arte se visse obrigado a reformular diversas de suas teorias. Uma dessas teorias que propõem um entendimento contemporâneo sobre a atividade artística é a Teoria Institucional sustentada pelo filósofo George Dickie que será abordada neste capítulo.

A Teoria Institucional é apresentada em duas versões. O segundo texto *A Teoria Institucional da Arte* surge na tentativa de reformular a versão escrita nos capítulos I e VII de *Art and the Aesthetic*, a qual Dickie reconhece ser falha. Segundo a versão anterior apresentada em *Art and the Aesthetic*:

“Uma obra de arte, em sentido classificativo, é (1) um artefato (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse conferido o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte).” (MOURA, 2010, p. 112).

George Dickie entende a obra de arte como sendo um artefato o qual lhe é conferido o estatuto de candidato à apreciação estética por agentes do mundo da arte. Portanto, primeira condição para haver arte é a artefaturalidade, a segunda condição, então, pretende distinguir os artefatos que são arte dos artefatos que não são dizendo, grosso modo, que as obras de arte são artefatos que adquiriram um estatuto dentro de um enquadramento institucional particular chamado ‘o mundo da arte’ (MOURA, 2010, p.113). por pessoas que agem em nome dessa instituição. Algo semelhante a um batismo.

Muitos leitores entenderam que Dickie concebia o mundo da arte como uma instituição formalmente organizada. Contudo, o filósofo entende o mundo da arte como uma prática cultural. Um pano de fundo diante o qual obras de arte podem ser criadas. (MOURA, 2010, p. 113). O mundo da arte não é um conjunto de organizações, é um conjunto de práticas culturais.

O filósofo George Dickie reconhece ter valorizado mais a segunda condição do que a primeira dentro da sua primeira versão da teoria. Em *Art and the Aesthetic*, o filósofo entende a obra de arte como sendo um artefato o qual lhe é conferido o estatuto de candidato à apreciação estética por agentes do mundo da arte. Entretanto, não sublinhar notas no que diz respeito à

natureza desse artefato faz com que pareça ser possível apontar qualquer coisa como arte caso especialistas assim decidissem, o que evidencia um problema que não deve ser ignorado – se qualquer coisa pode ser arte, não é necessária uma definição. Nessa nova versão, portanto, será estudado o artefato da atividade artística e melhor evidenciado a íntima relação entre as duas partes.

De acordo com a reformulação, George Dickie sustenta que a condição de candidato à apreciação estética não pode ser simplesmente conferida ao artefato e que as obras de arte devem ser percebidas como resultado de um trabalho mínimo por parte de artistas. Acrescentar o conceito de “trabalho mínimo” por parte do artista à teoria exclui a brecha que permite que tudo possa ser obra de arte. (MOURA, 2010, p. 117). O conceito de trabalho mínimo parece remeter à noção de uma produção qualquer de qualquer tipo de intenção, desde que sejam mínimas.

Segundo Dickie, para que seu objeto provindo de um trabalho mínimo possa ser uma obra de arte em potencial, o artista precisa estar submetido a um enquadramento institucional. Por instituição, Dickie entende como um contexto ao qual as obras de arte pertencem. É o que ele irá chamar de enquadramento. “Por abordagem institucional refiro-me à ideia segundo a qual as obras de arte são o resultado da posição que ocupam dentro de um enquadramento ou de um contexto institucional. A teoria institucional é, então, uma espécie de teoria contextual.” (MOURA, 2010, p. 111).

Para melhor evidenciar a necessidade de o artista pertencer a um enquadramento, Dickie irá contrastar seu entendimento institucional à concepção romântica do artista proposta por Beardsley – um artista isolado de qualquer instituição. (MOURA, 2010, p. 120). Segundo Dickie, Beardsley caracteriza o artista romântico da seguinte maneira:

“Retirado na sua torre de marfim, refractário a todo o contacto com as instituições económicas, governamentais, educacionais e outras instituições da sua sociedade, (...) ele vai trabalhando nas suas telas, talha a sua pedra, retoca as rimas e a métrica da sua preciosa lírica... É claro que não podemos negar que é uma instituição que fornece electricidade ao artista romântico, que o seu papel ou a tela têm de ser manufacturados, que os seus próprios pensamentos serão... em certa medida, “moldados” pela linguagem adquirida e pela aculturação prévia. Mas nada disto interessa para o ponto em apreço, segundo o qual (nesta versão) ele poderá fazer uma obra de arte, e validá-la como tal, pelo seu próprio poder originador livre. E é esta tese que tem sido explicitamente contestada, em anos recentes, por aqueles que sustentam que a arte é ... essencialmente institucional.” (Ibid. p.196).” (MOURA, 2010, p. 120).

Dickie concorda quando Beardsley diz que os pensamentos do artista são formados pela aculturação anterior. Contudo, Dickie entende a diferença entre os pensamentos sobre temas da obra de arte – a justiça social, as atitudes raciais, os costumes sexuais, as ações governamentais, a afetividade humana e outros temas semelhantes (MOURA, 2010, p. 125). – e os pensamentos sobre a própria arte – envolvem um certo entendimento do conceito de arte (MOURA, 2010, p. 125). -, e diz que os pensamentos relevantes para entender a natureza da produção são estes segundos.

“Numa palavra, os pensamentos relevantes são pensamentos que envolvem um certo grau de entendimento do conceito de arte. São, como foi referido antes, pensamentos sobre a própria arte. Se os artistas criam obras de arte, pelo menos em parte, por causa dos pensamentos do género relevante sobre arte que derivaram da sua linguagem e da sua aculturação, então está aberta a possibilidade para o facto de a existência de algo a que podemos chamar a instituição da arte poder ser uma condição para essas obras serem obras de arte.” (MOURA, 2010, p. 125).

Na experiência do artista durante a produção do objeto, os pensamentos relevantes sobre arte, aqueles que se relacionam com o conceito de arte, podem ocorrer de duas formas: consciente ou inconscientemente. Isso porque o que determina o pensamento é o enquadramento que o artista está submetido. Pode-se entender que, para o filósofo, o artista nem sempre tem consciência dos pensamentos que esse enquadramento pré-existente carrega consigo. Penso poder dizer que esse enquadramento histórico apresenta uma dimensão coercitiva que interfere na produção da obra de arte.

“Se nos basearmos agora no que acaba de ser dito sobre os pensamentos sobre a arte, podemos fazer com que a sua noção de artista romântico se torne eficazmente contrária à perspectiva institucional, se entendermos o “livre poder originador” do artista para criar obras de arte como sendo uma capacidade de criar obras de arte independentemente do enquadramento dentro do qual os artistas trabalham, enquadramento que é habitualmente adquirido através da experiência de obras de arte, do treino nas técnicas artísticas, do conhecimento de fundo sobre a arte, entre outras coisas semelhantes.” (MOURA, 2010, p. 126).

Dessa forma, nota-se que, se um indivíduo ausente de qualquer conceito de arte, portanto não pertencente a um enquadramento artístico, cria um objeto de categoria representacional, para o filósofo, este objeto não seria considerado obra de arte pois o criador da representação não tem capacidade cognitiva que os pensamentos relevantes lhe oferecem para conceber sua criação como obra de arte. (MOURA, 2010, p. 128). O filósofo, portanto,

acredita ser pouco provável que a constituição do artista ocorra de forma romântica pois entende que é preciso um enquadramento prévio para que uma seja possível uma pessoa produzir. Trata-se de ter a capacidade de querer criar uma obra de arte, mais do que a vontade específica em si.

Uma obra de arte deve necessariamente ser criada por uma pessoa com conhecimentos o suficiente, que são mínimos, para isso. Isso significa ser um artista cuja seu conhecimento provém de dentro de um enquadramento especificamente artístico – mundo da arte. A obra criada, por sua vez, deve ser de um gênero que é possível ser apresentado a um público, mesmo que não seja de fato. Sempre que uma arte é concebida por um artista, automaticamente cria-se um público que a recebe, somando essa segunda parcela (público) ao enquadramento. Para ele, assim como o artista, o público requer um entendimento sobre as artes. (MOURA, 2010, p. 141).

“A teoria institucional coloca as obras de arte num enquadramento complexo pelo qual um artista, ao criar arte, desempenha um papel cultural, desenvolvido historicamente, para um público mais ou menos bem preparado. Falo de um público mais ou menos bem preparado porque, por vezes, os artistas surpreendem o seu público. O público de uma peça de teatro tradicional, ou os visitantes de museus habituados a imagens tradicionais, estão normalmente preparados para experimentar e apreciar aquilo com que se deparam. As pessoas que deparam com arte de vanguarda estão, com frequência, menos bem preparadas, apesar de que, se vierem a perceber que aquilo com que se depararam é arte, tornam -se, com isso, membros de um público e ficam preparadas de uma forma geral. Portanto, para que algo criado de gênero apresentável possa ser obra de arte, deve-se incluir a existência de um enquadramento, mínimo conhecimento prévio, à essas duas partes: artista e público. Ambas as partes, por sua vez, constituem, juntos à uma série de outros papéis, o mundo da arte.” (MOURA, 2010, p. 142).

George Dickie adota a noção de mundo da arte utilizado por Danto para explicar a distinção entre dois objetos iguais porém de entidades diferentes. Contudo, apesar do filósofo partilhar da noção de que a atividade artística estaria imersa num mundo específico, um enquadramento de considerável espessura que permitiria diferenciar os indiscerníveis, ambos diferem quanto à natureza deste. (MOURA, 2010, p. 115).

Em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Danto sustenta que o sobre-o-que é uma condição necessária para as obras de arte, de forma que os objetos produzidos devem ser intencionalmente sobre algo. Para ele, o mundo da arte é aquele que tem a capacidade e conhecimento para interpretar o que o artista quis dizer com esse objeto produzido para então transfigurá-lo em arte. Portanto, Danto entende que se há alguma instituição (contexto) seria de natureza linguística, intencional, informativa. Dickie discorda dessa necessidade.

O enquadramento entendido como uma condição de conhecimento histórico acerca do conceito de arte que englobaria todo o mundo da arte parece ser um acréscimo às ideias de Danto. Esse enquadramento se apresenta mais amplo que as condições determinadas sobre a teoria do ‘sobre-o-que’ pois trata-se de uma dimensão que pode se apresentar de forma inconsciente durante a produção artística. Segundo Dickie, uma vez pertencente ao enquadramento artístico, não há como se desvincular dele. Esse enquadramento entendido por Dickie é o que ele vai chamar de mundo da arte, isto é, um conjunto de conhecimentos, técnicas e papéis que traduzem toda a atividade artística, desde a produção até a apreciação por um público. “O que é certamente verdade é que o *O Mundo da Arte* de Danto inspirou a criação da teoria institucional da arte.” (MOURA, 2010, p. 116).

O mundo da arte, concebido por Dickie, como visto, apresenta esse enquadramento cultural e histórico ao qual nenhum de seus membros escapa. Ainda, ele é constituído de toda a atividade artística, envolvendo um conjunto de técnicas, conhecimentos e papéis, sendo o eixo deles o papel do artista e do público. Cada artista e cada público do mundo da arte, contudo, pertencem a um determinado sistema individual de produção. “Por exemplo, a pintura é um sistema do mundo da arte, o teatro é outro, e assim por diante”. (MOURA, 2010, p. 150).

Em suma, a reformulação da teoria institucional elaborada por George Dickie pode ser lida da seguinte maneira:

- a) **Artista:** Pessoa cuja conhecimentos mínimos sobre arte a permite ser capaz de participar na produção de uma ‘obra de arte’.
- b) **Obra de arte:** Artefato pertencente a um gênero que pode ser apresentado a um ‘público’ do ‘mundo da arte’ - mesmo que este não o seja de fato apresentado.
- c) **Público:** Conjunto de pessoas que estão minimamente preparadas para compreender o artefato apresentado.
- d) **Mundo da arte:** Totalidade de ‘sistemas do mundo da arte’ – teatro, literatura, escultura, etc. — e os papéis dos seus representantes.
- e) **Sistema do mundo da arte:** Um enquadramento específico necessário para a apresentação de uma obra de arte por um ‘artista’ para um ‘público’ do ‘mundo da arte’.

Apesar de evidente a circularidade da teoria, visto que a definição final impregna todos os outros termos da teoria, Dickie não enxerga isso como uma fraqueza. Isso pois, segundo ele:

“O que as definições filosóficas de “obra de arte” estão realmente a tentar fazer é a tornar claro para nós, de uma forma auto consciente e explícita, o que já todos, em certo sentido, sabemos. O facto de as definições dos filósofos terem sido tão frequentemente mal dirigidas é uma prova da nossa dificuldade em dizer, com precisão, o que, em certo sentido, já sabemos – uma dificuldade que Sócrates tentou fazer com que Ménon e o seu jovem escravo aprendessem a apreciar. Definições de termos como “obra de arte” não nos podem informar sobre coisas que realmente ignoramos. Mais ainda, o medo que alguns filósofos têm da circularidade em certas definições não tem, ao que penso, qualquer fundamento. Em qualquer caso, se uma definição de “obra de arte” é circular, pode bem ser exactamente por causa da própria natureza do objecto da definição.” (MOURA, 2010, p. 155).

Mas não discutiremos a condição da circularidade nesse trabalho.

5.1.O REI MIDAS

A teoria institucional da arte desenvolvida pelo filósofo contemporâneo George Dickie parece obter sucesso ao responder filosoficamente o porque Duchamp teria sido capaz de criar arte mesmo sem ter tido a intenção real de fazê-lo em seu primeiro *readymade*. Penso que seja porquê, talvez, por Dickie não ser um filósofo da representação, sua teoria não exige, portanto, a intenção metafórica a ser interpretada que limitou a teoria de Danto no entendimento de “A roda de bicicleta” (1913).

Para Dickie, primeiramente, a produção artística ocorre dentro do mundo da arte, tanto no que diz respeito ao artista quanto no que diz respeito ao público. Fazer parte do mundo da arte significa ter uma ciência mínima sobre arte a partir de um contato anterior. Portanto, para produzir ou consumir é preciso ter uma noção mínima sobre o que significa arte (que é histórico e intuitivo). Para ele, basta que uma pessoa pertencente ao enquadramento do mundo da arte produza algo de gênero apresentável a partir de um trabalho mínimo para que outra pessoa, também pertencente ao enquadramento do mundo da arte, receba este algo como obra de arte. Esse trabalho mínimo não precisa ser obra de arte intencionalmente, desde que seja do gênero que é possível ser apresentado à um público, basta.

Tal entendimento de trabalho mínimo parece não apresentar os problemas que a teoria do ‘sobre-o-quê’ apresenta ao tentar entender o primeiro *readymade* de Duchamp. Segundo Danto, para que algo seja transfigurado em obra de arte é preciso que o artista

imprima um ‘sobre o quê’ – aboutness – no objeto de forma consciente e intencional. A consciência de ser ou não uma obra de arte, contudo, não necessariamente ocorre na perspectiva de Dickie.

Voltemos para a questão da roda de bicicleta. Como visto, Duchamp não intencionava produzir uma obra de arte daquele objeto e afirma que o trabalho era mera distração que foi reconhecido como obra. Segundo a teoria institucional, a condição de obra de arte pode ser extraída do objeto pois o fato do artista estar ‘distraído’ não isenta a obra de ser entendida como um trabalho mínimo, de característica apresentável a um público e produzido dentro de um enquadramento do mundo da arte. Aparentemente, tal noção da conta do incômodo na teoria de Arthur Danto gerado pela afirmação de Duchamp em relação ao primeiro *readymade*.

Entretanto, George Dickie também não se salva de algumas objeções possíveis à teoria. Segundo a perspectiva de Dickie, parece que o fato de Duchamp pertencer ao enquadramento do mundo da arte justifica que qualquer coisa que Duchamp tocar será uma obra de arte em potencial esperando a efetivação a partir de um público, o que é um problema. Quando é possível fazer arte com qualquer coisa, torna-se muito fácil fazer arte. Quase como uma maldição semelhante ao rei midas: tudo em que toca vira ouro. Do mesmo modo, tudo em que Duchamp toca se torna obra de arte.

Segundo a mitologia, Dionísio, o rei do vinho, não sabia onde estava seu pai Sileno que havia bebido muito. Camponeses o encontraram e o levaram ao rei Midas que, após cuidar dele, levou de volta a Dionísio, que lhe concedeu um desejo como agradecimento. Midas então, ganancioso que era, desejou que tudo que tocasse virasse ouro. A maldição de Midas foi percebida quando este, na hora de comer, não pode fazê-lo pois seu alimento havia se transformado em ouro contra sua vontade. Da mesma forma, percebo como uma maldição semelhante ao objeto de distração de Duchamp ter sido interpretado como obra de arte por outros indivíduos do mundo da arte.

A expressão toque de midas apesar de ser tradicionalmente usada em contextos críticos à ambição, ela pode ser interpretada como algum tipo de transformação involuntária. É nesse sentido que Midas se associa à Duchamp. A transformação involuntária por parte da Roda de Bicicleta pode ser notada pois, mesmo que Duchamp afirme não ter tido a intenção de criar arte, o fato deste já atuar como artista e ter criado um objeto de gênero apresentável à

um público – mesmo que não tenha a intenção de ser efetivamente apresentado -, parece transfigurar o objeto automaticamente em obra de arte arte.

A teoria de George Dickie parece apresentar condições o suficiente para incluir uma das mais emblemáticas obras de arte que teria sido concebida sem intenção por parte do artista: a roda de bicicleta. Contudo, há questionamentos pertinentes no que diz respeito à falta de exclusão de certos objetos do mundo da arte. A teoria de Dickie, ao se preocupar com a amplitude da teoria para englobar obras provocativas, acabou por amaldiçoar a produção dos artistas. Parece que, assim como aconteceu com Duchamp, o fato de um indivíduo pertencer ao mundo da arte como produtor de obras, torna possível assumir um objeto qualquer como arte, desde que tenha sido produzido por um desses indivíduos, transfigurando involuntariamente qualquer objeto que este toque.

6. CONCLUSÃO

Após o sucesso que as vanguardas artísticas do século XX tiveram em questionar tais valores tradicionais, fez-se necessário uma desvinculação entre o objeto e sua dimensão estética. Para tentar entender as obras de arte contemporânea e apontar possíveis delimitações utilizamos duas das diversas teorias atuais disponíveis: a teoria do ‘sobre-o-quê’ de Arthur Danto, e a Teoria Institucional de George Dickie.

Ambas as teorias se apresentam de forma intensamente analíticas quanto à atividade artística, contudo, quando o referencial é a primeira produção *readymade* concebida pelo artista dadaísta Marcel Duchamp, a Roda de Bicicleta (1913), os limites das teorias parecem anuviar-se.

Arthur Danto, ao insistir em assumir obras de arte como representações de ideias intencionais, acabou por depender excessivamente da dimensão do artista consciente. Essa dimensão parece não existir na obra de 1913 pois, segundo Duchamp, a produção foi fruto de uma distração, não intencionando transfigurá-la em arte, como acabou acontecendo. A teoria de George Dickie, por sua vez, aparenta sucesso quanto ao entendimento do *readymade* em questão, contudo, ao defender que a obra de arte fosse oriunda de um trabalho mínimo pertencente à um enquadramento, parece ampliar o entendimento da produção artística ao ponto de amaldiçoar o toque de qualquer artista que intencione produzir um objeto qualquer.

Em suma, a aparente falta de limite da contemporaneidade em definir os objetos que pertencem à atividade artística incomoda os estudiosos da arte há mais de 100 anos. Diversas são as teorias que, mesmo intensamente analíticas, apresentam possibilidade de ser alvo de questionamentos. Contudo, apesar das teorias não conseguirem escapar desses incômodos, penso ser essa rica inquietação que mantém a arte contemporânea viva e em constante foco de curiosidade.

7. BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. A Arte Moderna. 1. ed. [S. l.]: Companhia das Letras, 1992. 736 p. ISBN 8571642516. E-book.
- BATTCKOCK, A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1975. DUCHAMP, Marcel, The writings of Marcel Duchamp. Nova York, Oxford. Press, 1973
- CABANNE, Pierre. Dialogues With Marcel Duchamp. Londres: Thames and Hudson Ltd, 1971. 164 p. v. 1. ISBN 9780786749713. E-book.
- DADAÍSMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaismo>. Acesso em: 21 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- DANTO, Arthur C. A Transfiguração do Lugar-Comum. Tradução: Vera Pereira. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 312 p. v. 1. ISBN 978-85-7503-419-4.
- LACOSTE, Jean. A Filosofia da Arte. Tradução: Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. 109 p. ISBN 85-7110-436-0. E-book.
- READY-MADE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>. Acesso em: 21 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- MOURA, Vítor. Arte em teoria: uma antologia de estética. Ed. Universidade do Minho. Centro de Estudos Humanísticos (CEHUM). 2009. ISBN 9789898139283.