



SÃO OS *READY-MADES* E A *ARTE CONCEITUAL* COMPATÍVEIS COM UMA DEFINIÇÃO ESTÉTICA DE ARTE?¹

Rosi Leny Morokawa

Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGLM/UFRJ
rosimorokawa@gmail.com

Resumo: Para incluir a variada produção artística do século XX, alguns filósofos negam que haja qualquer condição estética que algo deva satisfazer para ser arte. Mas será que é preciso abandonar condições estéticas para se definir arte, a fim de que, assim, se possa incluir casos como os *ready-mades* de Duchamp e da *Arte Conceitual* como casos de arte? As principais objeções às definições estéticas de arte centram-se no argumento de que elas excluem esses casos como casos de arte e que esses seriam, portanto, contraexemplos às definições estéticas de arte. Neste artigo, pretendo mostrar que a definição estética de Monroe Beardsley pode responder à objeção da arte “não-estética” de Timothy Binkley, uma vez que a base para esta objeção é uma concepção puramente perceptual da experiência estética.

Palavras-chave: Estética; filosofia da arte; definição de arte; experiência estética; arte não-estética.

ARE THE *READY-MADES* AND CONCEPTUAL ART COMPATIBLE WITH AN AESTHETIC DEFINITION OF ART?

Abstract: *In order to include the diverse artistic production of the twentieth century, some philosophers deny that there is any aesthetic condition that must be met for a work to be considered art. However, is it necessary to abandon aesthetic conditions in order to define art, so that cases like Duchamp's ready-mades and Conceptual Art may be included as cases of art? The main objections to the aesthetic definitions of art are centered on the argument that they exclude such aforementioned cases as cases of art, which means that those would therefore be counterexamples to the aesthetic definitions of art. In this paper, I intend to show that Monroe Beardsley's aesthetic definition may respond to Timothy Binkley's objection to "non-aesthetic" art, since the basis for this objection is a purely perceptual conception of aesthetic experience.*

Keywords: *Aesthetics; philosophy of art; definition of art; aesthetic experience; non-aesthetic art.*

* * *

¹ Agradeço à Prof^a. Dr^a. Célia Teixeira, por leitura e comentários a uma versão anterior deste artigo e debate realizado no Seminário LEME (Linguagem, Epistemologia e Metafísica) do PPGLM/UFRJ. E à Lucianne Moreira pela revisão do *Abstract*.

1. Introdução²

A resposta à questão “O que é arte?” fomentou um intenso debate na filosofia de língua inglesa da segunda metade do século XX. Tradicionalmente, responder a essa questão clássica requer a busca por uma essência ou natureza da arte. Uma definição de arte tenta apresentar aquelas características ou propriedades que a arte possui, que a fazem ser o que é e se distinguir de outras coisas. Até meados do século XX as teorias da arte e as abordagens que buscavam explicar algum aspecto relacionado à arte eram estéticas. No entanto, a produção artística iniciada na década de 1950 impôs desafios para a questão da definição de arte.³ Afinal, como definir arte considerando a diversidade da produção artística do período? Alguns filósofos como Morris Weitz, Paul Ziff, William Kennick, entre outros, questionaram a existência de propriedades comum às obras de arte e, até mesmo, negaram a possibilidade de uma definição de arte, em termos da afirmação de propriedades necessárias e suficientes.⁴

Como resposta à posição não-definicional da arte, muitas definições de arte foram propostas, por exemplo, por Arthur Danto (1964, 1981), Jerrold Levinson (1979) e George Dickie (1974, 1984). Eles propuseram definições que buscam uma adequação extensional do termo “arte” com a produção artística do período, mostrando assim que os desafios impostos pela diversidade da produção artística podem ser respondidos com definições. O que essas definições têm em comum é o abandono de condições estéticas que algo deva satisfazer para ser arte. Longe de se estabelecer um consenso sobre qual definição de arte é a mais satisfatória ou até mesmo acerca do que é uma definição, a questão ainda gera controvérsia. Neste artigo não desenvolvo o problema da definição de arte em si, apenas analiso uma questão específica que marca o auge do debate, a saber, a crítica ou o abandono de condições estéticas para se definir arte.

Podemos entender que uma definição estética de arte é aquela que inclui uma condição estética entre as condições que algo deve satisfazer para ser arte. Esta condição estética pode ser tanto a existência de propriedades estéticas⁵ em uma obra de arte, quanto a experiência estética que ela possa proporcionar. A principal definição estética de arte proposta durante a segunda metade do século XX é a de Monroe Beardsley (1983, p. 58): “[u]ma obra de arte é algo produzido com a intenção de conferir-lhe a capacidade de satisfazer o interesse estético”.

Uma das principais objeções às definições estéticas foi elaborada por Timothy Binkley em “Piece: Contra Aesthetic” (1977). Para Binkley a arte do século XX mostrou a independência entre arte e estética. Com base nas obras de Marcel

² Alguns trechos desta introdução fazem parte do Resumo publicado nos Anais da V Conferência da SBFA (2018). Uma versão em construção deste trabalho foi apresentada em Comunicação nesse evento. Cf. Morokawa (2018b).

³ O que hoje chamamos de *Pop Art*, *Minimalismo*, *Arte Conceitual*, entre outras manifestações artísticas.

⁴ Cf. Davies (2005); Cf. de minha autoria “Definir ou Não Definir Arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz” (2018a).

⁵ Neste artigo, aceito como propriedades ou qualidades estéticas os exemplos reconhecidos tradicionalmente pelos filósofos como graça, beleza, harmonia, elegância, etc. E como propriedades perceptuais, tomo as propriedades dos objetos e eventos que podem ser percebidas pelos nossos sentidos.

Duchamp e de artistas conceituais como Robert Barry, ele alega que a arte pode ser criada diretamente por ideias e, portanto, não mediadas por propriedades estéticas⁶.

A afirmação de que: (1) propriedades estéticas necessariamente dependem, ao menos em parte, de propriedades percebidas por meio dos nossos sentidos; e que (2) existem obras que não precisam ser percebidas por meio dos sentidos para serem apreciadas como obras de arte, levam Binkley a concluir que (3) existe uma arte não-estética.

Para os críticos de definições estéticas de arte, como Binkley, negar (2) deixaria de fora da definição de arte obras não-estéticas reconhecidas do século XX. E, por outro lado, argumentam que a arte do século XX demonstrou que não é possível sustentar que obras de arte necessariamente possuem propriedades estéticas que são relevantes para a sua apreciação como obras de arte. Mas, será que uma definição estética de arte não pode incluir os *ready-mades*⁷ de Duchamp e casos da *Arte Conceitual*⁸ como casos de arte?

Neste artigo, pretendo mostrar que a definição estética de arte de Beardsley não precisa negar os *ready-mades* e casos da *Arte Conceitual* como casos de arte e que, além disso, ela pode incluir uma boa parte deles. Para cumprir esse objetivo, inicialmente, apresento a definição estética de arte de Beardsley. Em seguida, apresento a objeção de Binkley da arte não-estética. Passo então à discussão sobre como a definição estética de arte pode responder à objeção de Binkley. Mesmo que algumas obras de arte – cujas ideias são o seu aspecto mais importante – possam ser conhecidas por uma descrição delas, defendo que, ainda assim, elas não deixam de ser perceptuais. Uma vez que a base para a objeção de Binkley à definição estética está em uma concepção puramente perceptual da experiência estética, defendo que a noção de experiência estética que não é puramente perceptual permite uma boa resposta em defesa da definição estética de arte de Beardsley.

2. A definição estética de arte de Monroe Beardsley

Uma definição de arte que envolva a noção de experiência estética pode ser de um tipo que afirma que algo é uma obra de arte se e somente se algo proporciona uma experiência estética. Ou pode ainda ser de um outro tipo, o que afirma que algo é uma obra de arte se e somente se é algo intencionado a proporcionar uma experiência estética (HOLT, 2010, p. 77). A definição de arte de

⁶ Binkley (1977) não traça uma distinção entre o uso das expressões “qualidades estéticas” e “propriedades estéticas” em seu texto. Traduzirei livremente, para fins deste artigo, a expressão “aesthetic qualities” por “propriedades estéticas”.

⁷ “Ready-made” foi um termo utilizado pelo artista Marcel Duchamp (1887-1968) para chamar suas obras compostas por objetos manufaturados que escolhia, segundo ele, ao acaso e sem critérios estéticos. A *Fonte*, um urinol invertido, com a inscrição “R. Mutt”, enviado ao Salão dos Independentes de Nova Iorque em 1917, é um dos seus *ready-mades* mais conhecidos. Cf. Ready-made, verbete (2017).

⁸ O artista Sol LeWitt foi o primeiro a usar a expressão “arte conceitual” em 1967. Ele defendeu que “[n]a Arte Conceitual, a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra”. Anteriormente, o termo “arte conceito” foi utilizado em 1961 pela primeira vez por Henry Flynt, músico e escritor, para se referir às atividades do grupo *Fluxus* em Nova Iorque. Cf. Wood (2002). A arte conceitual como um movimento artístico foi defendida por Lucy Lippard (1973).

Monroe Beardsley (1983) é uma definição estética do segundo tipo, que define arte como algo que envolve uma intenção de proporcionar uma experiência estética. Beardsley (1983, p. 58) defende que “[u]ma obra de arte é algo produzido com a intenção de conferir-lhe a capacidade de satisfazer o interesse estético”.

A definição tem como base as atividades artísticas de produção e recepção de obras de arte. A produção de arte é a atividade artística que se relaciona com o fazer e criação da obra de arte. A presença de um certo tipo de intenção faz com que a produção de arte seja produção de arte e não a produção de qualquer outra coisa. Isto não exclui que objetos possam ser feitos com mais de uma intenção, ao mesmo tempo artística, religiosa ou política (BEARDSLEY, 1983, p. 57).

Para Beardsley (1983, p. 59), o termo “intenção” designa uma combinação de desejo e crença. Um desejo de produzir uma obra capaz de satisfazer o interesse estético e a crença de que a obra produzida satisfará esse interesse. A intenção do artista envolve um propósito, há algo que ele quer fazer quando produz e há o que ele realmente produz. As suas intenções o permitem avaliar se atingiu seus objetivos, se o que produziu era o que pretendia, ou ainda distinguir um trabalho final de seus esboços, estudos prévios ou tentativas fracassadas.

O resultado da produção de uma obra de arte normalmente é um objeto ou evento, físico ou perceptual. Mas, eventualmente, o que é produzido pode não ter características físicas e perceptuais predominantemente, como nos casos em que o resultado da produção é uma mensagem ou significado, segundo Beardsley (1983, p. 57).

A recepção envolve as diversas atividades de interação com obras de arte, de forma presencial ou em memória. As ações como ver, ouvir, contemplar, apreender, assistir, ler, pensar, etc., são recepções quando seus sujeitos interagem com literatura, música, apresentações, performances, filmes, pinturas, esculturas, dentre outras obras de arte (BEARDSLEY, 1983, p. 58).

A recepção da obra de arte nos possibilita caracterizar o tipo específico da intenção envolvida na definição de arte. Algumas das interações receptivas geram experiências, que pode ser “percepções, sentimentos, emoções, impulsos, desejos, crenças, pensamentos” (1983, Beardsley, 1983, p. 58). Uma experiência tem um caráter estético marcado quando tem algumas ou todas as seguintes características: (1) orientação para o objeto (*Object directedness*). “[u]ma orientação voluntariamente aceita da sucessão dos próprios estados mentais”; (2) liberdade sentida (*Felt freedom*), “[u]m sentido de libertação do domínio de algumas preocupações”; (3) afeto desinteressado (*Detached affect*), “um certo distanciamento do afeto”; (4) descoberta ativa (*Active discovery*), “um estado de destravamento que leva à alegria de ver conexões entre percepções e significados”; (5) totalidade (*Wholeness*), “[u]m sentimento de integração como pessoa, (...) que envolve autoaceitação e autoexpansão” (BEARDSLEY, 1982a, p. 288-289).

A orientação para o objeto não diz respeito somente aos casos em que nos sentimos absorvidos pela contemplação de algo. Ela também diz respeito a todos os casos em que há uma preocupação com o mundo de um romance ou filme, quando queremos entender o significado de algo, seja o simbolismo de uma pintura ou a ideia de um caso de arte conceitual. Ou até mesmo quando seguimos as instruções do artista de como uma obra de arte deve ser vista, ou ainda, quando decidimos aguardar o fim de uma experiência não agradável. Por fim, a orientação para o objeto é uma “entrega voluntária, limitada e ativamente engajada” (BEARDSLEY,

1982a, p. 288) por parte do experienciador da obra de arte, cuja ausência não permite uma experiência estética. Por esse motivo, esse critério é necessário. Já os demais critérios podem não estar presentes ou estar presentes em baixo grau, sendo três ou mais deles, juntamente com o primeiro, suficientes para caracterizar uma experiência estética.

Quando estamos diante do resultado de uma produção artística, que é feita com a intenção de gerar um interesse estético, de modo geral, segundo Beardsley, temos um interesse estético por estas obras. Porém, algumas obras feitas com esta intenção podem não despertar o interesse estético. Além disso, o interesse estético também pode existir perante coisas da natureza e produtos tecnológicos, não sendo restrito às obras de arte.

3. Timothy Binkley e a arte “não-estética”

Timothy Binkley em “Piece: Contra Aesthetic” (1977) propõe que existe uma arte não-estética.⁹ Seu argumento pode ser apresentado da seguinte forma:¹⁰

- 1) Propriedades estéticas necessariamente dependem, ao menos em parte, de propriedades percebidas por meio dos nossos sentidos.
- 2) Existem obras de arte que não precisam ser percebidas por meio dos nossos sentidos para serem apreciadas como obras de arte.
- 3) Logo, existe uma arte não-estética.

Para Binkley (1977, p. 265), o termo “estética” possui dois sentidos. No sentido geral, o termo se refere à filosofia da arte. De modo que qualquer teoria sobre arte cai sob domínio da estética. No sentido restrito, o termo “estética” se refere ao estudo de uma atividade humana específica que envolve a percepção de propriedades estéticas tais como a beleza, repouso, expressividade, unidade. Binkley enfatiza que este tipo de atividade humana, que podemos chamar de experiência estética, não é restrita à arte. Pois, embora este tipo de experiência seja proporcionado por obras de arte, também pode ser proporcionado por paisagens da natureza ou outros artefatos que não são arte. Aceitar que a estética não é exclusivamente sobre arte não é um problema, de acordo com Binkley, o problema é a pressuposição de que a arte é primariamente sobre o estético.

Desde o século XVIII¹¹ até o século XX, segundo Binkley (1977, p. 267-268), a obra de arte foi considerada um objeto estético, isto é, um objeto da percepção dotado de propriedades estéticas que possibilitam um tipo especial de percepção. Este tipo especial de percepção, segundo Binkley, é uma experiência desinteressada, com o fim em si mesma. No entanto, para Binkley (1977, p. 269), se tornou difícil sustentar uma interpretação estritamente perceptual da aparência. Há

⁹ Neste artigo só discutirei a crítica de Binkley às teorias estéticas. Por não ser o objetivo deste artigo não discutirei a proposta de Binkley para identificação da arte. Cf. Binkley (1977).

¹⁰ Cf. Shelley (2003).

¹¹ No século XVIII Alexander Gottlieb Baumgarten usou o termo “estética”, que tem origem no termo grego *aisthetikos*, para definir o que ele denominou de “ciência da percepção”.

várias coisas que experienciamos sem percebê-las, como por exemplo a emoção na leitura de um livro, embora não se possa ter acesso às propriedades estéticas da obra literária sem um acesso perceptual direto dela. Desse modo, para Binkley, (1) propriedades estéticas necessariamente dependem, ao menos em parte, de propriedades percebidas por meio dos nossos sentidos.

De acordo com Binkley (1977, p. 269), “uma teoria estética precisa localizar as propriedades estéticas de um modo mais geral em um determinado tipo de experiência (experiência estética)”, pois as propriedades estéticas não podem ser comunicadas senão por meio da experiência direta delas. Não há como dizer o que propriedades estéticas são sem a experiência que temos delas de modo que, de acordo com Binkley, identificar a arte a partir de propriedades estéticas se torna um problema para as teorias estéticas. O que faz com que a teoria estética precise de um conceito de meio (*media*). Binkley (1977, p. 273) defende que “[o] conceito de meio foi inventado pela [teoria] estética para explicar a identidade das obras de arte que se articulam com as propriedades estéticas”. Para teorias estéticas, a alteração destes meios – suportes perceptuais como tela, gesso, tinta, madeira, som – alteram as propriedades estéticas de uma obra.¹² Porém, Binkley (1977, p. 269) alega que, “o meio da obra de arte não é simplesmente um material físico, mas sim uma rede de convenções que delimita um domínio sobre o qual os materiais físicos e as propriedades estéticas são mediadas”. Ao não reconhecer a estrutura convencional do meio da arte, de acordo com Binkley, a teoria estética o concebe apenas como suporte perceptual.

Binkley propõe que são as convenções que fazem com que cada meio artístico estabeleça os critérios de identificação da arte. Essas convenções tornaram-se explícitas com as obras de Duchamp, obras que não precisam ser percebidas por meio dos sentidos para serem apreciadas como obras de arte. Binkley chega a segunda premissa de seu argumento, isto é, que (2) existem obras que não precisam ser percebidas por meio dos nossos sentidos para serem apreciadas como obras de arte. Assim, ele pode concluir que (3) existe uma arte não-estética.

Duchamp fez suas primeiras peças não-estéticas, segundo Binkley, quando fazer uma obra de arte ainda envolvia a articulação de um meio, um suporte perceptual. Mas, para além de uma exceção às práticas artísticas do período, segundo Binkley (1977, p. 276), Duchamp instituiu uma nova convenção, uma convenção que admite arte não-estética. Binkley (1977, p. 274) afirma que “uma obra de arte é justamente uma peça (de arte), uma entidade especificada por convenções de uma prática da arte”. Alguns exemplos de arte não-estética dados por ele são *L.H.O.O.Q.* e *L.H.O.O.Q. Shaved*, de Duchamp.

Um *ready-made* do início do século, *L.H.O.O.Q.* (1919) é feito com um cartão postal de uma reprodução da *Mona Lisa* ou *La Gioconda* (1503-1506), uma conhecida pintura renascentista de Leonardo da Vinci, sob a qual Duchamp desenhou um bigode e cavanhaque.¹³ Na parte inferior do cartão, Duchamp rabiscou

¹² Para Binkley de certa forma as teorias estéticas defendem alguma relação de dependência entre propriedades não estéticas e propriedades estéticas, como por exemplo a proposta de Sibley (1965).

¹³ Segundo Duchamp, *L.H.O.O.Q.* é uma combinação de *ready-made* e dadaísmo iconoclasta.

a sequência das letras “L.H.O.O.Q.”¹⁴. Quando descrevemos a obra, como fiz nos parágrafos anteriores, qualquer um pode entendê-la sem de fato ver a obra, segundo Binkley (1977, p. 266), dado que a descrição “diz o que a obra de arte é; você conhece a peça sem realmente tê-la visto”. O mesmo não ocorre com a descrição da pintura de Da Vinci. Uma descrição não é suficiente para conhecermos a pintura renascentista, pois a maneira de conhecermos a *Mona Lisa* é olharmos para ela ou olharmos para uma reprodução fiel dela.

Figura1 – Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919



Fonte: Sberla (2015)¹⁵

Em 1965 Duchamp fez *L.H.O.O.Q. Shaved*,¹⁶ uma carta de jogo com a reprodução colorida da *Mona Lisa* sobre um convite impresso em papel cartão. Ele

¹⁴ “L.H.O.O.Q.” em francês se pronuncia como a frase “Elle a chaud au cul”, cujo significado é “Ela tem o traseiro quente”, que pode ser interpretado como um comentário jocoso do artista sobre a Gioconda.

¹⁵ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp,_LHOOQ,_1919.png>

¹⁶ Obra feita em ocasião de uma prévia da exposição da Coleção de Mary Sisler sobre a obra de Duchamp. *L.H.O.O.Q. Shaved* é uma obra já da segunda metade do século em que o artista faz referência à sua obra anterior, de 1919.

não rabisçou o bigode e cavanhaque na reprodução de *Mona Lisa*, por isso o termo “shaved” (barbeada) no título da obra. Para Binkley, retirar o bigode e cavanhaque da reprodução de *Mona Lisa* não restitui o que *Mona Lisa* era, mas mostra que a referência da obra é *L.H.O.O.Q* de 1919 e não a pintura renascentista. Segundo Binkley (1977, p. 267), “[i]sso se deve ao fato de que a peça de Duchamp não articula seu estatuto artístico na linguagem de propriedades estéticas”.

De acordo com Binkley (1977, p. 266), algumas obras são feitas a partir da experiência do olhar. Outras obras são feitas primariamente por ideias e as ideias não precisam de uma sensação particular ou experiência. Enquanto algumas obras são conhecidas pela percepção, outras podem ser conhecidas apenas por uma descrição. Por exemplo, a galeria fechada, do artista conceitual nova-iorquino Robert Barry. Barry apresentou em 1969 a *Art & Project Gallery* em Amsterdã fechada com a inscrição: “DURANTE A EXPOSIÇÃO A GALERIA SERÁ FECHADA”. Nesse exemplo, nada foi exibido, segundo Binkley, mas o artista estava envolvido em certas convenções artísticas que o permitem fechar uma galeria e apresentar isso como arte.

Assim, a arte do século XX mostrou que o estético não é uma condição suficiente e nem mesmo uma condição necessária para algo ser arte, segundo Binkley (1977, p. 268). Uma obra de arte “por vezes é criada diretamente com ideias, não mediadas por propriedades estéticas. Uma obra de arte é uma peça e uma peça não precisa ser um objeto estético ou mesmo um objeto em absoluto” (BINKLEY, 1977, p. 265).

4. A arte “não-estética” é um problema para a definição estética de arte?

A arte não-estética, como proposta por Binkley, pode ser compatível com a definição estética de arte proposta por Beardsley? A primeira questão a ser respondida é se existe uma arte não-estética, no sentido que Binkley propõe. Proponho que a questão pode ser respondida de duas formas. Primeiro, não existe uma arte não-estética porque obras de arte, a se valer dos exemplos dados por Binkley de arte não-estética, não são puramente conceituais ou meramente ideias. Mesmo nos casos de obras conceituais, como as obras de Barry, temos acesso às ideias das obras por meio da percepção de frases ou registros das ações do artista. Segundo, não existe arte não-estética como o proposto por Binkley, porque os exemplos dados por ele de arte não-estética podem proporcionar experiências estéticas ou apenas serem intencionados a proporcionar experiências estéticas. Em ambos os casos uma condição estética pode ser satisfeita pelas obras conceituais e *ready-mades*.

4.1 Obras de arte não são puramente conceituais ou meramente ideias

Segundo Beardsley (1981, p. xxiv), Binkley (1977) afirma duas coisas: primeiro, mesmo quando a obra de arte é um objeto perceptual – por exemplo, um cartão postal enviado por On Kawara¹⁷, com a hora do momento que ele se levantou

¹⁷ On Kawara (1932-2014) foi um artista conceitual japonês radicado em Nova Iorque, famoso por suas *TODAY SERIES*, que incluía uma série de pinturas intitulada “Date Paintings”, iniciada em 1966. Na série *I GOT UP* Kawara enviou para variados destinatários cartões postais de cidades em que estava com o registro da data do dia e o horário em que se levantou.

–, suas propriedades perceptuais não são interessantes ou importantes; segundo, que a arte pode ser nada mais do que uma ideia ou possibilidade.

A primeira afirmação não afeta a proposta de Beardsley. Não ter propriedades perceptuais interessantes ou importantes não é suficiente para excluir obras de arte da definição estética de arte. Algo pode ser intencionado a satisfazer um interesse estético e falhar, neste caso suas propriedades perceptuais podem não ser interessantes, mas, mesmo assim, algo não deixaria de ser uma obra de arte, segundo a definição de Beardsley. Por outro lado, algo pode ter propriedades perceptuais não interessantes e mesmo assim satisfazer um interesse estético. Isso pode ocorrer se considerarmos que esse interesse estético pode ser satisfeito por uma experiência estética não baseada somente em propriedades perceptuais, como o que sugere Beardsley.

Quanto a segunda afirmação, Binkley parece admitir que qualquer que seja a ideia transmitida pelos cartões postais de Kawara, ela só pode ser uma obra de arte em virtude de sua documentação, segundo Beardsley (1981, p. xxiv). Assim, a ideia nunca é somente a ideia, ela é apresentada como obra de arte para outras pessoas através de um cartão postal ou uma frase descrevendo um evento ou acontecimento. Mesmo que a intenção do artista seja a recepção de uma ideia ou informação, Beardsley (1981, p. xxiv) não vê “uma boa razão para não dizer que a obra de arte, se houver uma, é simplesmente o cartão postal ou a série de cartões postais”. Ele defende que “quando a obra de arte conceitual é exibida ou vendida ou emprestada é o documento que é assim tratado, afinal, não a sua ‘ideia’ e nem quaisquer eventos ou estados de assuntos aos quais se refere” (BEARDSLEY, 1981, p. xxiv). Por exemplo, há várias exposições da série *I Got Up*, de Kawara, em que os cartões postais são exibidos.

Uma obra conceitual pode ser interpretada sob muitos aspectos não perceptuais como o de sua originalidade e criatividade, da crítica à própria arte, da crítica política, do questionamento que estas obras fazem ou rupturas que pretendem. Entretanto, afirmar que a arte perdeu totalmente o vínculo com o estético alegando que são obras não-perceptuais é ignorar que não podemos ter acesso às ideias, às críticas, às informações destas obras sem uma percepção ao menos inicial delas por meio dos seus meios ou suportes. Como por exemplo, a leitura de uma frase em um cartão postal para compreender a obra *I Got Up*.

Figura 2 – On Kawara, *I Got Up*, 1977



Fonte: Pesce (2013)¹⁸

É correto afirmar acerca dos *ready-mades* de Duchamp *L.H.O.O.Q.* e *L.H.O.O.Q. Shaved* que podemos entender essas obras pela descrição delas. Mas somente podemos fazer isso se já conhecemos a obra *Mona Lisa* de Da Vinci, mesmo que apenas por reproduções da pintura. A brincadeira ou crítica de Duchamp não pode ser compreendida por alguém que não conhece a *Mona Lisa* ou nunca tenha visto uma reprodução dela. E, mesmo a descrição de *L.H.O.O.Q.* e *L.H.O.O.Q. Shaved* não nos fornece as mesmas informações que a percepção destes *ready-mades* ou que a reproduções em imagens nos forneceria. Podemos conceder que as propriedades perceptuais dessas obras não são o mais importante

¹⁸ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:I_got_up.jpg>

nelas. Mas elas não são casos suficientes para aceitarmos a premissa (2) do argumento de Binkley (1977), e conseqüentemente a sua conclusão.

Podemos entender uma obra de arte a partir de uma descrição de seus aspectos visuais. Mas, para que alguém faça a descrição da obra é preciso que em algum momento alguém a experiencie. A galeria fechada de Barry pode ser observada por quem foi até a galeria e a encontrou fechada. Mas algumas outras obras deste mesmo artista tiveram sua execução privada de um público geral e apenas o seu registro exposto, como por exemplo a série *Gás Inerte* (1969). A série consistia na liberação de determinado gás (neônio, xenônio e hélio) na atmosfera, cujo registro deste ato em fotografias foi exposto com a inscrição de data e local da liberação do gás como o título da obra. Ainda do mesmo artista, a *Peça Telemática* é composta pelo seguinte texto que foi impresso e exposto: “ALGO PRÓXIMO NO ESPAÇO E NO TEMPO, MAS QUE AINDA NÃO ME FOI DADO A CONHECER” (WOOD, 2002, p. 36). Mesmo nesses casos, algo perceptual é exposto, mesmo que não seja o aspecto mais importante da obra.

Assim, nos casos de obras de arte conceituais, a experiência perceptual das obras parece cumprir um papel auxiliar da experiência estética que podemos obter com essas obras. Mas isso não significa que a experiência perceptual cumpra um papel justificador da experiência estética. Podendo ser a experiência estética obtida pela contemplação, por exemplo, de uma ideia, da mesma forma que podemos achar uma fórmula matemática bela.

4.2 Os *ready-mades* e as obras da *Arte Conceitual* podem satisfazer ao menos uma condição estética

Se os exemplos de arte não-estética – obras conceituais e *ready-mades*, como Binkley propõe – podem proporcionar experiências estéticas ou apenas serem intencionados a proporcionar experiências estéticas. Então, em ambos os casos uma condição estética pode ser satisfeita.

Inegavelmente, a crítica ao estético foi algo quase consensual entre artistas e filósofos da segunda metade do século XX. No entanto, apesar de uma definição estética de arte parecer ser incompatível com alguns casos da *Arte Conceitual* e *ready-mades*, esses casos podem ser incluídos na definição estética de Beardsley. As ideias presentes nas obras conceituais, que muitas vezes são irônicas ou evocam o grotesco, provocam uma complexidade de reações no público. Essas obras podem suprir um interesse estético se consideramos essa complexidade de reações como uma experiência estética. Além de serem objetos intencionais, quando algumas das ideias projetadas por essas obras são intencionadas pelos seus criadores.

Beardsley não considera o estético apenas como perceptual. Como vimos, a noção de experiência estética apresentada por Beardsley não leva em consideração apenas as propriedades perceptuais de uma obra de arte e a recepção delas. A noção de experiência estética de Beardsley descreve uma série de estados mentais como: (1) orientação para o objeto (*Object directedness*); (2) liberdade sentida (*Felt freedom*); (3) afeto desinteressado (*Detached affect*); (4) descoberta ativa (*Active discovery*); (5) totalidade (*Wholeness*). Essa noção de experiência estética parece deixar espaço para aquilo que Binkley aponta ao falar da experiência com a literatura, isto é, que há algumas coisas que experienciamos sem percebê-las, como

por exemplo a emoção na leitura de um livro. Beardsley está de acordo com Binkley na afirmação de que a experiência de obras de literatura parece não envolver somente a percepção. Porém, Beardsley amplia essa posição para todas as obras de arte e não somente para a literatura.

Mesmo sendo pouco provável que um artista acredite que fechar uma galeria de arte produz algo capaz de satisfazer o interesse estético,¹⁹ não deixa de ser possível que algum artista intencione proporcionar algum tipo de experiência, que pode ser caracterizada como estética.²⁰ A galeria fechada pode ser considerada um produto intencional do artista, que exhibe uma galeria fechada, contrapondo-se à afirmação de Binkley de que “nada foi exibido”. Ao mesmo tempo, a galeria fechada pode gerar um interesse estético em sua recepção se consideramos como interesse estético a intenção de se obter uma experiência estética como a descrita por Beardsley.

Muitas experiências causadas por obras (eventos ou objetos) conceituais podem ser estéticas. Uma obra conceitual ou até mesmo um *ready-made* pode proporcionar uma experiência que envolve todas ou algumas das características de uma experiência estética listadas por Beardsley. Desse modo, uma definição de arte que envolve uma noção de experiência estética como a de Beardsley consegue responder às objeções baseadas somente em experiências estéticas de propriedades perceptuais, como a objeção de Binkley.

5. Conclusão

O que tentei mostrar neste artigo foi que a definição estética de arte de Beardsley pode dar conta dos *ready-mades* e dos casos da *Arte Conceitual* como casos de arte. Por um lado, a obra de arte, mesmo nos casos de obras conceituais, não é puramente não-perceptual, mesmo que os seus aspectos perceptuais não sejam relevantes. Por outro lado, a experiência estética destas obras não precisa ser puramente perceptual, ela pode advir da apreciação das ideias das obras conceituais, do seu caráter irônico ou crítico.

Beardsley foi associado muitas vezes à posição que nega que os casos da *Arte Conceitual* e *ready-mades* sejam casos de arte genuína. Esta posição é legítima e uma possível saída para que uma definição estética contorne a objeção das obras não-estéticas. Entretanto, esta não é a posição estratégica defendida por Beardsley para responder às objeções. Como procurei mostrar, ele nega que alguns casos sejam classificados como arte, quando não existe nenhum indício de intenções estéticas do artista na produção destas obras. Ele não vê nenhuma vantagem em classificar algo como arte somente porque o artista diz que algo é arte, ou porque algo faz um comentário sobre arte, porque assim não se pode estabelecer um critério que distinga arte de não arte. Se a arte é definida de forma tão vaga que não distingue arte de não arte, ela não estabelece nenhum marco teórico importante.

¹⁹ O artista Robert Barry apresentou, em 1969, a *Eugenia Butler Gallery* fechada com uma inscrição “DURANTE A EXPOSIÇÃO A GALERIA SERÁ FECHADA”. O evento foi filmado e transmitido simultaneamente, além de ter sido realizado posteriormente em vários outros espaços de exposição de arte, como na *Art & Project Gallery* em Amsterdã, exemplo citado por Binkley.

²⁰ Segundo o artista e escritor Brian O’Doherty (1999, p. 115), “Na galeria fechada, o espaço invisível (escuro? deserto?), desprovido do espectador ou do olho, só pode ser penetrado pela mente”.

Beardsley não nega que todos os casos da *Arte conceitual* e os *ready-mades* sejam arte genuína, embora exclua alguns desses casos da classificação de arte. Como podemos notar, a definição estética de arte pode incluir muitos casos de arte conceituais ou novas expressões que surgem a partir da década de 1950. Isso é possível porque a definição estética defende que as obras de arte são produtos intencionais. E, além disso, a noção de experiência estética é concebida de forma ampla, de modo a incluir sensações, emoções, sentimentos e pensamentos.

A definição estética de Beardsley não é a única definição estética existente ou possível. Não foi um objetivo deste artigo defender que a definição estética é a melhor definição de arte. O problema da definição de arte requer outras reflexões. Contudo, podemos concluir que a definição estética de arte não é tão facilmente descartada como uma definição que tem os *ready-mades* e a *Arte Conceitual* como contraexemplos, como as principais objeções às definições estéticas propuseram.

* * *

Referências

BEARDSLEY, Monroe. "Postscript 1980". In: **Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism**. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1981

_____. "Aesthetic Experience". In: **The Aesthetic point of view**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982a.

_____. "Redefining Art". In: **The Aesthetic point of view**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982b.

_____. (1983). "An Aesthetic Definition of Art". In: LAMARQUE, Peter (Org.). **Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

BINKLEY, Timothy. "Piece: Contra Aesthetics". **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 35, n. 3, 1977, p. 265-277.

DANTO, Arthur C. "The artworld". **The Journal of Philosophy**, v. 61, n. 19, out. 1964, p. 571-84.

_____. **The transfiguration of the commonplace: A Philosophy of Art**. Cambridge Massachusetts, London England: Harvard University Press, 1981.

DAVIES, Stephen. "Weitz: Aesthetic Anti-Essentialism". In: LAMARQUE, Peter (Org.). **Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

DICKIE, George. **Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.

_____. **The Art Circle**. New York: Haven Publications, 1984.

HOLT, Jason. "Providing for Aesthetic Experience". **Reason Papers**, v. 32, set. 2010, p. 75-91.

LEVINSON, Jerrold. "Defining Art Historically". **The British Journal of Aesthetics**, v. 19, n. 3, jan. 1979, p. 232-250.

LIPPARD, Lucy. **Six Years**: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.

MOROKAWA, Rosi. “Definir ou Não Definir Arte: objeções à tese da impossibilidade da definição de arte e perspectivas teóricas após Morris Weitz”. **ARS (São Paulo)**, v. 16, n. 34, dez. 2018a, p. 95-113.

_____. “São os *Ready-mades* e a *Arte Conceitual* compatíveis com uma definição estética de arte?”. In: **Anais da V Conferência da Sociedade Brasileira de Filosofia Analítica**. Pelotas: NEPFIL Online e Editora da UFPEL, v. 1, 2018b, p. 111-112.

O'DOHERT, Brian. (1999). **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a).

READY-MADE. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em: 19 de nov. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

SHELLEY, James. “The Problem of Non-Perceptual Art”. **The British Journal of Aesthetics**, v. 43, n. 4, out. 2003, p. 363-378.

SIBLEY, Frank. “Aesthetic and Nonaesthetic”. **The Philosophical Review**, v. 74, n. 2, abr. 1965, p. 135-159.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. Tradução Bertina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.