

AS ESTÉTICAS E SUAS DEFINIÇÕES DA ARTE

Marcos Henrique Camargo¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo resumir as definições de arte desenvolvidas, ao longo da história, nas várias correntes estéticas que visaram definir a arte como uma atividade cultural dentre outras, buscando seu lugar de destaque na sociedade. As comparações entre as definições visam explorar as muitas formas de compreender o fenômeno artístico, empreendidas por pensadores de muitas áreas do conhecimento, especialmente da Filosofia da Arte.

PALAVRAS-CHAVE: estética, arte, definição da arte, filosofia.

***ABSTRACT:** This article is meant to review the definitions of art developed along History in many aesthetic currents that have, among other categories, defined art as a cultural activity pursuing its higher place in society. The comparison of definitions is intended to explore the many ways in which thinkers from various realms of knowledge and specifically from Art Philosophy understand the artistic phenomenon.*

***KEY WORDS:** Aesthetics, art, definitions of art, Philosophy.*

A partir de Sócrates e Platão, de acordo com Nietzsche, a arte oscila “na direção de uma ordem que ignora sua expressão para se estabelecer no discurso, o logos, no qual se refletirá, mantido a distância pela razão ou mesmo pelo raciocínio”. (CAUQUELIN, 2005, p. 28). Assim, todo o empreendimento filosófico desde os gregos clássicos até muito recentemente, visou (ainda visa) englobar a arte como uma atividade dentre outras,

¹ Professor efetivo da Faculdade de Artes do Paraná, instituição em que leciona Semiótica para os cursos de teatro e cinema. Este artigo faz parte dos estudos referente à tese de doutorado desenvolvida pelo autor junto ao Instituto de Artes da UNICAMP.

encontrando-lhe um lugar junto as filosofias, ciências e as técnicas. Desse modo, por milênios, o *belo* (arte) vem sendo visto como o rosto do *bem* e a expressão da *verdade*, atrelando a atividade artística à normatização ética e à reflexão filosófica.

Embora a palavra ‘estética’ e seu conceito moderno tenham sido desenvolvidos por A. Baumgarten lá no século XVIII, para denominar e definir um campo de estudos que deveria tomar a percepção e as sensações como princípios de um conhecimento sensível do mundo, Kant, Hegel e outros pensadores arrastaram de volta a estética (como filosofia da arte) ao regaço da filosofia geral.

Hoje, a estética como filosofia da arte ainda se vê debatendo o principal problema da filosofia, qual seja o de definir tudo em conceitos abstratos para normalizar o mundo. Desse modo, a definição do que seja a arte tornou-se preocupação primeira, talvez uma obsessão entre os estetas e filósofos da arte. Os manuais de filosofia insistem em que ninguém pode ter domínio sobre qualquer tema ou saber, sem antes defini-lo necessária e suficientemente, com precisão. Assim, ninguém poderia ser artista ou pensar a arte, desconhecendo o que se define como arte: “o que é a arte”.

1. “O que é a arte?” constitui uma pergunta que conduz obrigatoriamente a um conceito, que distingue as coisas identificáveis compreendidas numa extensão (definição). Tais coisas devem possuir propriedades comuns (*idem* = mesmo) que não existem naquelas que são externas ao conjunto. Encontrar quais são as propriedades necessárias e suficientes, que possam identificar as características da arte numa coisa ou num evento sempre foi um desafio, especialmente para os chamados “essencialistas”, isto é, para aqueles que acreditam que os objetos de arte possuem propriedades imanentes que lhes são intrínsecas.

A existência de ‘algo em comum’ em todos os objetos considerados artísticos está na base das teorias essencialistas, que são tributárias do pensamento clássico acerca da ‘identidade’, das coisas que ‘são iguais a si mesmas’ - fundamento do pensamento racional. Tais propriedades identitárias fariam parte da essência dos objetos, subjazeriam em seu íntimo ser.

O essencialismo é um ‘contitudismo’ proveniente do hábito de se crer que a substância (*sub stare* = estar sob) das coisas existe como uma realidade alcançável pelo pensamento, emprestando-lhe um significado que vale sempre mais do que o significante

(sua aparência superficial). O essencialismo é um resto de metafísica que atribui qualidades subjetivas a coisas do mundo real.

Atualmente, sabe-se que muitas coisas dão sinal de sua existência concreta sem, no entanto, serem definíveis. Escapa à intelecção, até mesmo dos mais argutos, partes de fenômenos que não podem ser definidas, de vez que abstrair (exercício fundamental para a conceituação) é abandonar os detalhes acidentais para buscar as semelhanças (identidades) entre as coisas e um modelo abstrato, deixando muitas particularidades de fora no momento em que se define algo. Por outro lado, já se sabe que a essência (núcleo da definição) não está na coisa, mas no conteúdo da representação que fazemos dela.

2. Como teoria da arte, desde a Antiguidade clássica, passando pela Idade Média, o essencialismo vigorou praticamente sem oposições filosóficas, até o século XVIII, quando I. Kant publica sua terceira crítica (do Juízo de Gosto), alterando profundamente o que se entendia por estética (arte) até aquele período. A preocupação de Kant era a de seu tempo, ou seja, o espírito iluminista também precisava encontrar universalidade na atividade estética, livrando-a do emaranhado de opiniões e do capricho dos humores subjetivos, acumulados até ali pela desordenada profusão de idéias herdadas dos séculos anteriores.

Kant percebe que a estética (arte) compreende um gênero de conhecimento autônomo. Para o filósofo de Königsberg, “existe sempre a razão, mas ela é ou pura, ou prática. Dois modos que dão acesso a dois mundos. Mas nem um nem outro são válidos para um terceiro mundo: o da arte, onde as leis da natureza, assim como os preceitos da Razão (ou moral) não podem ser aplicados” (CAUQUELIN, 2005, p. 71), donde a necessidade de ‘definir’ seu conceito e suas fronteiras.

Esse terceiro mundo anunciado por Kant, em que as leis da natureza e da razão não são aplicáveis, mesmo assim pode ser pensado (julgado) e, portanto, universalizado e reconduzindo ao regaço da filosofia – mesmo que por outras vias –, bem vigiado como Platão sempre quis. Para tanto, Kant se utiliza das “formas de entendimento” organizadas para o mundo da razão e da moral, quais sejam, a “qualidade” (satisfação ou desprazer), a *quantidade* (universalidade ou subjetividade), a relação com a “finalidade” (determinismo ou liberdade) e, por fim, a *modalidade* (necessidade ou possibilidade), que compõem parte de suas categorias, de modo a produzir suas noções sobre estética.

Já que o mundo da arte não pode ser acessado do mesmo modo como aquele da razão que está submetida ao princípio da não-contradição (a necessidade exclui a liberdade, a universalidade exclui a subjetividade, etc.), a arte só pode ser compreendida numa situação paradoxal em que o juízo de gosto não se preocupa com a contradição e admite inclusive o ‘terceiro excluído’. Assim, diametralmente ao mundo da razão, Kant obtém os *quatro momentos* do julgamento estético: “satisfação desinteressada” (sentimento produzido por um objeto, sem considerar sua utilidade ou necessidade), “subjetividade universal (sem interesse particular, o juízo do belo pode ser universal, ainda que seja subjetivo), “finalidade sem fim” (sem um fim ou objetivo determinado, a obra de arte não tem conceito, mas agrada universalmente), e “necessidade livre” (sendo universal o juízo estético, ele também é necessário, porém, não pode ser imposto e, portanto, é livre).

No entanto, o louvável esforço de Kant para oferecer à arte um lugar especial no mundo do pensamento manteve a estética como um departamento extraordinário de sua filosofia idealista, sem resolver o conflito e a tensão provocados pelos ‘quatro momentos’ paradoxais, que foram criados justamente para apaziguar a angústia da lógica em sua impotência para racionalizar a arte. Porém, ao menos, Kant abre a discussão para a existência de um conhecimento não atrelado inevitavelmente ao *logos*.

3. Um século mais tarde, Nietzsche “introduz desde logo na estética dois princípios a que dá o nome de dois deuses gregos. Apolo e Dioniso encarnam, com efeito, duas ‘pulsões artísticas da natureza’” (LACOSTE, 1986, p. 67). Cada qual dessas pulsões manifesta-se no ser humano por meio de estados psicológicos. A pulsão apolínea conduz à medida, à consciência e à contemplação serena da razão, enquanto que a pulsão dionisíaca conduz a pessoa à embriaguês das sensações e celebra selvaticamente sua reconciliação com a natureza. Entende Nietzsche que “o progresso da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, de modo parecido com a dependência da geração da dualidade dos sexos, em lutas contínuas e com reconciliações somente periódicas” (2005. p. 27). Mas a ‘estética’ de Nietzsche basear-se-ia no elemento dionisíaco, entendendo a própria natureza como uma artista que cria, e trazendo à tona certa metafísica. “A natureza [nietzschiiana], em sua essência, é contradição e dor, porque é poder de criação e de metamorfose” (LACOSTE, 1986, p. 69). Para Nietzsche, a arte deixa de ser uma atividade do espírito (Hegel) para tornar-se obra do gênio (romântico) humano, que por sua vez

realiza nela o vínculo da arte com a natureza, em uma nova acepção da mimesis. “Com respeito a estes estados artísticos imediatos da natureza, é qualquer artista um ‘imitador’” (NIETZSCHE, 2005, p. 31). Mas não se trata, para Nietzsche, da imitação clássica (mimética) da “imagem do fenômeno”, porém das pulsões da vida criada pela natureza.

4. O realismo ingênuo, que acreditava na possibilidade da mente humana apreender (do exterior) as coisas do mundo por meio de conceitos proposicionais foi abandonado, buscando-se então no próprio sujeito a possibilidade de intuir aquilo que poderia ser a arte. Emergiram, assim, as chamadas ‘teorias psicológicas da arte’, antecipadas por Nietzsche.

Clive BELL, entre outros, defende que as obras de arte (e somente elas) geram nos perceptores uma emoção singular (“emoção estética”) por meio de sua *forma significativa* (2000, p. 113). Segundo este conceito, aquilo que se refere à estética deve ser uma emoção particular provocada pela experiência pessoal com um evento ou objeto (de arte). Portanto, a qualidade essencial de uma obra de arte é seu poder de fazer emergir nas pessoas uma emoção singular que não pode ser experimentada de outra maneira. Tal “qualidade essencial” residiria em sua “forma significativa”, que se consistiria numa combinação particular de propriedades formais (sons, movimentos, cores, linhas, ângulos, perspectivas, harmonia etc.) encontráveis apenas em obras de arte.

A emoção estética de Bell distingue-se de outros estados emocionais, como medo, ansiedade ou excitação sexual, para deixar clara a comunicação da forma significativa como algo especial (obra de arte), que não se encontra em qualquer lugar no mundo de relações.

Mas a teoria psicológica da arte em Bell aparenta ser circular, de vez que somente as obras de arte provocariam uma emoção estética, por meio da forma significativa que se encontra nas obras de arte. Além disso, essa teoria apresenta outro problema, como o fato de algumas pessoas não se sentirem “emocionadas” esteticamente, diante de uma obra de arte, levando-se a crer que ou a obra não é arte, ou a pessoa não seria sensível suficientemente para perceber a esteticidade da obra...

5. Uma das mais importantes análises do fenômeno estético na primeira metade do século XX deve-se à Escola de Frankfurt, especialmente aos trabalhos de Theodor Adorno. De modo geral, a estética adorniana, fruto do desenvolvimento da crítica frankfurtiana (Horkheimer, Benjamin, Marcuse), opõe-se às estéticas kantiana e romântica por considerar

estas teorias excessivamente abstratas e idealistas para lidar com o lado concreto do mundo da arte.

Abandonam-se as análises internas e essencialistas da arte para concebê-la no âmbito das relações sociais e de produção. Com essa visão, a estética adorniana filia-se entre as teorias institucionais da arte, uma vez que fortalece os argumentos da influência externa (ao campo estético) sobre a obra e seu autor. A “essência” da arte não é mais independente da história, ela perde seu universalismo e afrouxa as certezas sobre sua natureza. Para a teoria crítica é preciso denunciar a falsa neutralidade da arte (burguesa) em relação ao ambiente socioeconômico e político em que ela é produzida; deve-se articular a teoria em função de uma práxis revolucionária e tornar a prática artística uma crítica ao sistema em vigor, assim como desestabilizar constantemente qualquer acomodação teórico-prática no campo estético-cultural.

Segundo Anne Cauquelin, “o dever de levar em conta as condições de sua existência como arte, para não cair em um essencialismo que oculte os verdadeiros objetivos e chegue até a confundir o papel e a finalidade da arte” (2005-B, p. 82) trouxe dificuldades e enormes desafios para Adorno, no sentido de preservar a autonomia da arte e, ainda assim, articulá-la segundo suas próprias condições.

A partir desse período, o campo artístico deixa de ser “edificante”, no sentido de representar o ideal burguês ou a trilogia platônica (bem, belo, verdadeiro), e passa – ao menos com o grupo dito de vanguarda – a adotar o paradigma adorniano da negatividade em ato na obra de arte, que se obriga a ser crítica em relação à sociedade e seu regime capitalista, ‘engajando-se’ na luta contra o sistema do qual ela mesma é um de seus elementos. Assim, elegem-se as obras contestatórias e repudiam-se aquelas que parecem submetidas ao domínio burguês da ‘arte pela arte’. A transgressão das normas se torna a norma da transgressão e, desde então, nenhuma obra de arte pode deixar de ser crítica ou original.

6. Em sua primeira versão, a ‘teoria expressionista’ define a arte como a expressão de emoções. Sinais dessa teoria já podiam ser encontrados, por exemplo, na noção de catarse em Aristóteles, como purgação das emoções. Entretanto, será com Roger Collingwood que a teoria expressionista ganhará um maior desenvolvimento. Ao considerar a obra de arte como um meio de comunicação de emoções, Collingwood descreve a arte

como um processo que nasce com os ‘sentimentos indefinidos’ do artista que, por meio de sua técnica os transforma em obra de arte, por sua vez evocando no perceptor as emoções sugeridas pelo artista.

Contudo, a arte não é apenas uma comunicação de emoções, mas também a constituição de conhecimentos sensíveis capazes de promover o entendimento de uma parcela do mundo que nenhuma outra reflexão silogística alcançaria. Reduzir a obra de arte à comunicação de emoções não contribui muito para seu entendimento ou eventual definição.

7. “Todos esses fracassos na procura de uma definição de arte vão levar a que alguns estetas passassem a olhar o problema de outra forma. Assim, em vez de pugnarem por uma definição, deslocam as suas preocupações para a questão meta-estética de saber se a questão ‘o que é arte?’ faz sentido” (TEIXEIRA, 2006). Um dos maiores expoentes dessa teoria da ‘indefinibilidade da arte’ é Morris Weitz.

A idéia central por trás dessa teoria é que a arte não pode ser definida logicamente (filosoficamente) tendo em vista que as regras que a compreenderiam impedem a inclusão de obras que seriam consideradas não-arte por qualquer conjunto de definições fechadas. Assim, Weitz vai buscar na teoria dos jogos da linguagem, proveniente de L. Wittgenstein, um *conceito aberto* que refute a idéia de que a arte possa ser definida em termos de condições necessárias e suficientes, e que implique em reconhecer obras de arte por *semelhança de família*. Isto é, os jogos, no exemplo extraído de Wittgenstein, não se parecem entre si (não têm características em comum que devam ser necessárias para sua definição), porém, quando os percebemos, entendemos que se trata de jogos, por compartilhar um conjunto de propriedades semelhantes.

Embora seja bem razoável entender a obra de arte como em parte indefinível, o problema com a teoria de Weitz é que o reconhecimento daquilo que seria uma obra de arte dependeria do conhecimento prévio de outras obras que já foram consideradas pertencentes ao campo da arte. Desse modo, algo radicalmente novo como uma arte conceitual acabaria por ser desconsiderada por não ter uma *semelhança de família* com outras obras já existentes. Sem contar o fato de que qualquer coisa pode ter ‘semelhanças’ com qualquer objeto; outra consequência dos *critérios de reconhecimento* de Weitz, para estabelecer as semelhanças entre obras, faz sua teoria aproximar-se do essencialismo, na medida em que

pensa ser o artefato algo que depende de propriedades intrínsecas (para poder ser ‘reconhecido’ como arte).

8. Já que as teorias essencialistas falharam em definir a arte como algo intrínseco a certas obras, nos anos 1960 e 1970 surgiram as ‘teorias institucionais da arte’, buscando definir o campo artístico por meio de aproximações extrínsecas. Dentre os mais destacados autores dessa linha está George Dickie, que classifica a arte como sendo um artefato que possui um conjunto de aspectos aos quais é conferido o estatuto de *candidato à apreciação* por pessoas do mundo da arte. Ou seja, a obra só é arte quando uma comunidade de especialistas lhe confere estatuto artístico. Assim como juízes, governantes, que agem em nome de instituições e conferem determinado estatuto a coisas e pessoas, também os especialistas do mundo da arte devem fazê-lo em relação a obras que considerem (ou não) artísticas. Desse modo, qualquer objeto pode se tornar obra de arte, uma vez que o estatuto de arte é conferido *de fora*, por especialistas. Assim, a teoria institucionalista, por exemplo, consegue incluir em seu conceito as obras de arte conceitual, como os *ready-made* de Marcel Duchamp, porque estas demandam o reconhecimento extrínseco de uma comunidade e de um lócus (o salão ou museu) para exercer seu papel de objeto estético.

Por outro lado, “obras” feitas por animais, como chimpanzés, elefantes, cães, seriam também consideradas arte, caso um conjunto de especialistas assim as definissem, o que põe em xeque a teoria – se tudo pode ser arte, nada será arte.

9. Uma outra teoria que busca definir o campo artístico *de fora*, extrinsecamente, é defendida por Nelson Goodman, e denominada ‘teoria simbólica’. A desistência de uma definição ‘intrínseca’ é total, na medida em que até a pergunta conteudística “o que é arte?” se vê substituída por outra: “quando há arte?”. Goodman responde esta última, dizendo que a arte funciona simbolicamente. Embora a tese goodmaniana da função simbólica da arte seja contestada por teóricos que vêem nela uma reedição do ‘representacionismo’, Goodman não contesta as críticas, mas relativiza a noção de representação quando, por exemplo, figuras são criadas, sem qualquer referência (representação) ao mundo concreto. Ou ainda, quando obras reconhecidamente abstratas se referem a ritmos, harmonias, proporções, como as obras de Kandinsky. Mesmo “assim, parece que não basta eliminar a representação para eliminar a referência, como defendiam os puristas”. (TEIXEIRA, 2006)

Nelson Goodman, que também realizou trabalhos em lógica e filosofia analítica, além de penetrar o mundo da estética, insiste na função simbólica da arte por que entende que qualquer objeto pode funcionar como obra de arte, bastando para isso ser interpretado como símbolo estético (o que lembra a teoria institucional). Por exemplo, podemos olhar para um capacete etrusco num museu como um símbolo estético que exibe uma ‘densidade sintática’ na medida em que é o cruzamento de significados (símbolos) culturais, como uma ‘referência múltipla’, mas se olharmos para esse objeto como denotativo, vamos apenas enxergá-lo como um símbolo não-estético, a representação de um equipamento militar da Antiguidade clássica.

Porém, a teoria simbólica de Goodman acaba por não resolver a questão da parte não simbolizável (insignificável, inconcebível, inefável) da obra de arte, ou seja, a porção de inovação, originalidade e criatividade dos artefatos, que acompanha a parte referencial.

10. Para escapar do famigerado senso comum (em que o romantismo havia se transformado) a arte moderna deixa de olhar o peixe dentro do aquário para voltar-se para a forma do aquário, isto é, afasta-se do conteudismo mimético e se esforça para perceber a comunicação gerada pela concreção matérica das obras, sem recorrer ao olhar retiniano da tradição logocêntrica.

O descentramento do conteudismo retiniano foi de tal modo rápido que, já no começo do século XX, Marcel Duchamp surge com seus primeiros *ready mades* (Roda de Bicicleta, 1913; A fonte, 1917), praticamente abandonando o terreno estético do ‘feito à mão’. Não se tratava mais nem da habilidade técnica e nem da inventividade tradicionais, mas do estabelecimento de outros signos:

A arte não é mais para ele (Duchamp) uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente. É assim que Marshall McLuhan dirá, cinquenta anos mais tarde: “o meio é a mensagem”, apagando a distinção clássica entre mensagem (conteúdo intencional) e canal de comunicação (neutro e objetivo) para estabelecer a unicidade da comunicação através do meio. (CAUQUELIN, 2005b, p. 93)

Expondo coisas ‘prontas’ já existentes e cotidianas, e rompendo com a artesanaria da operação artística, Duchamp faz notar que apenas o espaço de exposição (contexto) de tais objetos e o senso estético do perceptor (capacidade de estranhar o comum) é que fazem

deles ‘obras de arte’. Parece pouco, à primeira vista, mas Duchamp subverte pela primeira vez (mas não sem tentativas precedentes de outros) o esquema apriorístico mantido pela estética ao longo dos séculos, qual seja o de definir *previamente* o que é arte, antes que os artistas a cometam. A partir de Duchamp, arte e estética se bifurcam, e tal divórcio torna o fazer artístico independente dos critérios valorativos da estética clássica.

O ‘abandono’ do conteúdo em favor do continente, já em Duchamp, antecipa os temas da arte contemporânea. Além de antever o movimento conceitualista dos anos 1960, com a produção de um novo sentido (conteúdo) a partir de um objeto do cotidiano, Duchamp provoca uma inflexão justamente no campo da estética - desaparece a metafísica residual que persistia na busca por uma imanência do valor estético em certos objetos, que conteriam ‘naturalmente’ os atributos da arte. Não se trata mais de produzir uma obra de arte para que ela comunique seu ‘conteúdo’ artístico, mas de perceber que a arte é um conceito.

A famosa proposição de Duchamp “É o observador que faz o quadro” é para ser tomada ao pé da letra. Ela não se refere – como se crê com muita frequência – a alguma metafísica do olhar, a um idealismo do sujeito que enxerga, mas corresponde a uma lei bem conhecida da cibernética, retomada pelas teorias da comunicação: o observador faz parte do sistema que observa; ao observar, ele produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado. (CAUQUELIN, 2005b, p. 98)

Embora Andy Warhol pertença, na história da arte, à *pop art*, aos anos 1960, e, portanto, à arte moderna, muito de sua atitude artística faz dele também um precursor da arte contemporânea. Warhol é outro personagem desse cambiamento contemporâneo que se esquece da estética como conjunto de normas, para se dedicar ao fazer artístico despido agora das pretensões modernistas.

Como Duchamp, Warhol abandona a estética, deixa seu ofício de desenhista, renuncia ao estilo, à habilidade manual, e se dedica à Arte – esfera que se dissocia das questões de gosto, de belo e de único. Os objetos que mostrará serão banais, *kitsch*, de mau gosto. Serão objetos de consumo usual: garrafas de Coca-Cola, fotos publicadas em jornais e rearranjadas. Em suma, duplicadas, *remade*. Exatamente como Duchamp, trata-se de mostrar o que já existe, mas, ao *ready-made* ‘acrescentado’ de Duchamp, que permanece único e quase impossível de ser encontrado, Warhol opõe a repetição em série, a saturação das imagens e o paradoxo de uma despersonalização hiperpersonalizada. (CAUQUELIN, 2005b, p. 110)

Da mesma forma como os astros de TV ou cinema, que emprestam aval às produções, com suas célebres presenças nas telas, a partir de Warhol, obra e autor se confundem. O autor é a obra, assim como o meio é a mensagem. O autor se torna, desse modo, o lugar da arte, o *lócus*, ou o *topoi* de uma atividade que visa comunicar sentidos. Mas não o sentido significativo e teleológico próprio das referências, senão os sentidos físicos que conduzem à estesia. Isto é, para que a arte seja o (esteja no) artista é preciso ‘desreferencializar’ a obra, que perde sentido (conteusdístico) como coisa e deixa de ser teleológica para se performatizar diante do perceptor.

Por mais de dois milênios, a filosofia buscou definir tudo em sua volta de modo a trazer ao ser humano a compreensão de seu mundo; nesse processo milenar, a arte também foi submetida à lógica geradora de definições, embora sempre escapando aqui e ali de uma completa compreensão.

Por outro lado, assim como, por exemplo, a música está incluída no universo do som, também a arte encontra-se no âmbito da estética. O que implica dizer que se o fenômeno sonoro é mais amplo do que o conjunto das expressões musicais, do mesmo modo que a expressão estética vai bem além das manifestações artísticas. Daí supõe-se que arte e estética estão muito longe de serem sinônimos, tanto quanto de podermos tomar uma pela outra. Caso Alexander Baumgarten houvesse tido a oportunidade de desenvolver sua ‘estética’ no século XVIII, como um conhecimento autônomo (*cognitio sensitiva*), certamente seria mais fácil entender que a estética deve ser vista como um campo de conhecimento, enquanto a arte trata-se evidentemente de uma prática produtiva (*poiesis*) que se utiliza da criatividade do artista para gerar experiências e/ou objetos estéticos.

O senso comum filosófico, no entanto, acabou por transformar a estética numa espécie de ‘manual’ da arte, ou seja, num conjunto de normas sobre o que, quando, como, por que e para que deve-se realizar a arte. Mas esse processo não apenas dissociou a prática artística da estética, como causou uma crise nos paradigmas desta última, pois a arte não deixaria de produzir uma obra só porque o ‘manual’ consideraria aquilo condenável.

Como resumo didático, segue abaixo uma tabela diagramática dos conceitos sobre arte expostos brevemente acima. Mas, atentemos para o fato de que todo diagrama, à maneira de conceitos, reduz a real dimensão dos fenômenos tão-somente para permitir a abstração intelectual do todo.

| TEORIAS DA ARTE | | | | | | |
|-------------------------------|--|--|--|--|--|--|
| Período | Título | Autor(es) | Conceito | Positivo | Negativo | Vínculo(s) |
| Desde a Antiguidade Clássica. | Teoria Mimética, Teoria Essencialista da Arte. | Platão, Aristóteles, clássicos e o senso comum. | Objetos de arte contêm propriedades imanentes e intrínsecas que lhes são próprias. Representação naturalista da realidade – Mimese. | Oferece critérios para a definição de arte. Representa por imitação, imagem do fenômeno. | Crítérios restritivos que deixam de fora muitos objetos que são hoje considerados arte. Nem tudo é definível, por exemplo, como definir a cor “azul”? Ou o que a música instrumental representa? | Ontologia, Metafísica. Lógica |
| Século XVIII | Teoria Reflexiva da Arte. | Kant | Arte como um conhecimento autônomo de validade universal. | Abole a idéia de propriedades intrínsecas da obra de arte. Oferece critérios para a definição de arte como conhecimento reflexivo. | Entende a arte como uma contraparte diametral e complementar ao conhecimento racional, submetida ao pensamento universal e categorial. | Metafísica, Lógica, Ética. |
| Século XIX | Teoria Psicológica da Arte | Friedrich Nietzsche | Arte como o produto conflituoso de dois princípios naturais: apolíneo e dionisiaco. | Abole o idealismo kantiano e hegeliano, enquanto entende a origem da arte como diálogo inconcluso com a natureza. | Carrega traços de essencialismo e reduz tudo a manifestação de uma vontade metafísica da natureza. | Psicologia, Metafísica. |
| Décadas de 1910, 1920. | Teoria Psicológica da Arte. Teoria Formalista | Clive Bell | Somente as obras de arte têm em comum o fato de causar emoções estéticas por meio de sua “forma significante”. | Afasta-se do realismo ingênuo que considera a obra de arte como uma coisa em si. | Ainda mantém vínculos com um certo essencialismo. Conceito circular: a obra de arte leva à emoção estética por meio de sua forma significante, que por sua vez, se encontra nas obras de arte. | Psicologia, Cognitivismos, Essencialismo. |
| Décadas de 1920, 1930 | Teoria Crítica da Arte | Escola de Frankfurt, Theodor Adorno | Concepção materialista que visa criticar as condições sociais de produção da arte. | Oferece critérios para definir sociologicamente o fenômeno cultural e artístico. | Excessivamente pessimista, subordinando a esfera estético-artística à ideologia política. A arte perde sua autonomia para ser instrumentalizada. | Marxismo, Indústria Cultural, Sociologia. |
| Décadas de 1930, 1940. | Teoria Expressionista da Arte | Robin G. Collingwood | Arte como expressão de emoções. | Entende o processo comunicativo da arte. | A obra de arte não é apenas um meio de expressar emoções. | Metafísica, Psicologia |
| Décadas de 1960, 1970. | Teoria da Indefinibilidade da Arte. | Morris Weitz | A arte não pode ser definida pela impossibilidade lógica de atribuir-lhe regras distintas. Opta-se por um <i>conceito aberto</i> semelhante a um jogo. Sabe-se o que é jogo pela familiaridade com eles. | Sempre que aparece uma nova obra de arte pode-se utilizar tal <i>conceito aberto</i> para incluí-la em uma de suas ‘famílias’. | Existe o problema de excluir obras de arte, por exemplo, as artes conceituais, por não serem ‘familiares’ com quaisquer outras. Mantém um essencialismo residual. | Teoria dos jogos de linguagem de Wittgenstein. |
| Décadas de 1960, 1970. | Teoria Institucional da Arte | George Dickie | Arte é aquilo a que se atribui um conjunto de aspectos eleitos por uma comunidade de especialistas que confere estatuto de arte às obras. | Permite incluir no campo das artes as novas obras e as que não foram criadas como tal. | Se <i>experts</i> decidem o que é arte, o fazem por critérios arbitrários, portanto, essencialistas. Ou, se um objeto é arte porque um especialista o disse, então ele pode dizer que qualquer coisa é arte. | Formalismos, Essencialismo |
| Décadas de 1970, 1980. | Teoria Simbólica da Arte | Nelson Goodman | Arte funciona como símbolo estético. | Permite incluir no campo das artes as obras que não foram criadas como tal. | Deixa a desejar informações sobre a parte não simbólica da obra de arte. | Teoria do Símbolo, Cognitivismos. |
| Décadas de 1990, 2010 | Anti-teoria da Arte | Umberto Eco, Jean-Francois Lyotard, Michel Maffesoli, Gilles Deleuze, Anne Cauquelin | Arte como evento inconcebível e o artista como seu <i>topos</i> gerador. | Abole a norma estética como guia e projeta a noção de artisticidade para todas as coisas do mundo. | Perde-se qualquer definição para o que seja ou não a arte. | Semiótica, Filosofia da Linguagem, Ciências Cognitivas, Psicologia Evolucionista |

Para onde vai a estética? – muitas atividades ao longo do tempo perderam validade teórica ou prática e passaram à história como registro de curiosidades, como é o caso da alquimia, flogística ou do mesmerismo. Estaria a estética destinada a uma triste e melancólica nota de roda-pé na história da arte? Esta não é uma pergunta meramente

retórica (no sentido vulgar do termo), de vez que autores como Jean-Marie Schaeffer, renomado teórico francês da estética, intitula um de seus livros com a sentença: “Adeus à Estética”.

A encruzilhada que se abre diante da estética se apresenta de maneira um tanto peremptória. Ou a estética abandona a tradição que compartilha com os fundamentos básicos da filosofia, para se transformar em uma reflexão *a posteriori* das experiências e dos objetos estéticos (abolindo inclusive os limites entre o que é ou não arte), ou se mantém como *ancilla philosophiae* servindo na busca da verdade, como ferramenta auxiliar da razão.

A estética, antes referenciada à filosofia, agora fica praticamente sem função prestidigitadora na contemporaneidade; não pode mais prever o que seja a arte, e seus pressupostos canônicos caducaram diante da hiper-velocidade com que as situações emergem e submergem, não deixando tempo para a consolidação de qualquer norma.

Um dos sintomas de crise de um sistema é seu abandono por parte daqueles que depositavam fé em sua validade. Os artistas não consultam mais os manuais de estética como guia para suas ações, além do fato incontestável de que mais e mais ‘agentes’ culturais intitulam-se artistas, produzindo de tudo com que se pode gerar uma experiência estética.

A “experiência estética traz consigo uma negatividade fundamental: fazer uma experiência estética não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências do que é familiar), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível” (GUIMARÃES *et al.* 2006, p. 16).

Embora a arte (e por extensão toda experiência estética) sempre tenha sido um tipo de texto que acrescenta um elemento exótico ao contexto familiar, provocando um variável estranhamento, traduzido ora como prazeroso, ora como inquietante, os pensadores que se debruçaram sobre o fenômeno estético sempre tentaram defini-lo a partir daquilo que ele traz de familiar (ordeiro, regular, normal), lançando o ‘estranho’ para o reino do misterioso e até mesmo primitivo, algo de que a arte não teria como se livrar. O cacoete logocêntrico de buscar sempre o padronizável para classificar, categorizar e especificar, acabou por

perder sua razão de ser na contemporaneidade, tanto pela velocidade com que se produzem experiências estéticas, como por sua profusão e diversidade. Na era mecânica (século XVIII, XIX e princípios do XX) a história escorria num tempo linear em que era possível observar a emergência e o amadurecimento de amplas teses gerais, o aparecimento e a consolidação de suas antíteses para, num terceiro momento histórico, ocorrer a síntese superior das versões em que se colhia o melhor das duas teses para o bem da sociedade. Esse processo sócio-histórico demandava um tempo marcado pelo relógio mecânico. Entretanto, agora, teses, antíteses e sínteses ocorrem ao mesmo tempo, em domínios ‘tribais’ e culturais altamente diversificados, que se entrecruzam e se entrechocam, influenciando-se mutuamente sem, contudo, perderem o pé de seus próprios processos internos. Assim, não há mais ‘tempo’ para gerar normas e categorias, levando os modelos lógicos da estética à mesma crise paradigmática em que se encontram outros campos do conhecimento, como a filosofia e a ciência, aproximadamente pelo mesmo motivo: a abolição do tempo.

Para além da utilidade didática da tabela das teorias da arte (acima), o quadro que ela demonstra é o de uma longa e inescapável falência intelectual, idealista e logocêntrica, de seu objetivo de definir e esquadriñar o fenômeno estético e, dentro deste, o fenômeno artístico. Talvez agora rendamo-nos aos fatos... estéticos, e deixemo-los ao sabor da experiência, *locus* privilegiado do corpo, de onde a mente recebe os dados do mundo, sem ter sobre ele o governo que imaginávamos ser possível realizar.

A arte, por sua vez, jamais esteve em crise. A crise se encontra no intelecto, quando este se dá conta de que não pode reduzir, compreender e conceber a arte (e a experiência estética em geral) em puras proposições silogísticas, nem conduzi-la mansamente ao cálido e familiar mundinho da lógica. Sem poder compreender a arte em sua ‘cama de Procusto’, a lógica a acusa de errar pelo mundo sem sentido e se auto-aniquilar em rodas de bicicletas, mictórios e fotos de Marlin Monroe...

Mas a arte continua seu percurso, porque, “ao fazer o gesto de aniquilar a si mesma, ela continua sendo arte e, por uma maravilhosa dialética, sua negação é sua conservação e triunfo (...) Ser artista é não levar a sério o homem tão sério que somos quando não somos artistas”. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 77)

REFERÊNCIAS

BELL, C. *The Aesthetic Hypothesis in Charles Harrison & Paul Wood*, *Art in Theory 1900-1990* Oxford: Blackwell, 2000.

CAUQUELIN, A. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005-B

GUIMARÃES et al. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

LACOSTE, J. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia grega proveniente do espírito da música*. São Paulo: Madras, 2005.

ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

TEIXEIRA, C. *Disputas acerca da arte*. *Intelectu* n.2 (agosto de 1999). Disponível em: <http://www.intelectu.com/intelectu_archive_win_02_01.html> Acesso em 20 fev. 2009.