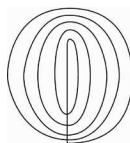


DEFINIÇÃO DE ARTE

EDIÇÃO DE 2014 do

COMPÊNDIO EM LINHA DE PROBLEMAS DE FILOSOFIA ANALÍTICA

2012-2015 FCT Project PTDC/FIL-FIL/121209/2010



Editado por
João Branquinho e Ricardo Santos

ISBN: 978-989-8553-22-5

Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica
Copyright © 2014 do editor
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
Alameda da Universidade, Campo Grande, 1600-214 Lisboa

Definição de Arte
Copyright © 2014 do autor
Aires Almeida

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2021.0020>

Todos os direitos reservados

Resumo

Este artigo visa caracterizar o estado da discussão actual sobre a definição de arte, procedendo a uma avaliação crítica das principais teorias em cena. A ideia a partir da qual se estrutura o artigo é a de que as definições de arte nem sempre têm em vista responder ao mesmo tipo de problema, dado que algumas definições apenas procuram um critério de identificação de obras de arte, sendo esta uma questão primariamente semântica, ao passo que outras visam dar uma explicação da natureza da arte, que é uma questão primariamente metafísica.

Palavras-chave

Identificação da arte, natureza da arte, definições institucionalistas, definições funcionalistas (da arte), esteticismo

Abstract

The aim of this paper is to characterize the contemporary debate on the definition of art and to assess the main theories contended in the philosophical arena. The basic idea of this paper is that definitions of art tend to answer to two different kinds of problems: some of them just have in view a criterion to identify works of art, which is primarily a semantic issue; others aim to explain the nature of art, which is primarily a metaphysical issue.

Keywords

Identifying art, nature of art, institutional definitions, functionalist definitions (of art), aestheticism

Definição de Arte

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2021.0020>

O projecto de definir o conceito de *arte* foi o principal foco de interesse da estética e da filosofia da arte de tradição analítica da segunda metade do século xx. A fonte principal desse interesse encontra-se no ensaio de Weitz 1956, um ensaio em que, curiosamente, se defende uma resposta céptica sobre a própria possibilidade de definir arte. Isto não significa que antes de Weitz a questão não tivesse merecido qualquer interesse, até porque Weitz procurou precisamente explicar por que razão as tentativas de definição anteriores – as definições tradicionais – falharam, e tinham de falhar. Contudo, uma variedade apreciável de respostas para a pergunta ‘O que é arte?’ foram sendo apresentadas, directa ou indirectamente, como reacção à proposta de Weitz. Ao fim de cinco décadas de intenso debate filosófico, o carácter alegadamente intratável da questão, patente nas sucessivas revisões das propostas avançadas, não pôs fim à discussão. Mas, no início do presente século, muitos filósofos da arte optaram por investigar questões mais particulares e menos ambiciosas, interessando-se cada vez mais pelas diferentes artes, como o cinema, a música, a literatura, a banda desenhada e outras, na esperança de alcançar progressos mais nítidos, capazes de contribuir para o esclarecimento do problema da identificação da arte em geral e da sua natureza.

Uma das primeiras dificuldades em avaliar as definições de arte é que só aparentemente há uma ideia consensual sobre a questão a que é suposto responderem. Por isso, é da maior importância começar por esclarecer o nosso ponto de partida.

1 O problema: linguagem ou realidade?

Aparentemente, *definir arte* é dar resposta adequada a uma pergunta muito clara: o que é arte? Todavia, nem a pergunta é clara nem há consenso sobre o tipo de definição adequada.

A pergunta ‘o que é arte?’ começa por ser ambígua, pois tanto podemos estar interessados em identificar as coisas que são arte, distinguindo-as das que não o são, como podemos estar interessados em saber se a arte constitui – e o que faz dela – uma categoria geral e unificada de coisas. No primeiro caso, o que está em causa é a iden-

tificação da arte, ou seja, o critério – ou critérios – que nos permite decidir a que objectos o termo ‘arte’ se aplica correctamente ou, mais precisamente, apurar se um dado objecto faz parte da extensão do termo ‘arte’. Esta é uma questão primariamente semântica. No segundo caso, o que se procura é a própria compreensão da natureza da arte *qua* arte, caso isso exista e a arte seja efectivamente uma categoria unificada de coisas. Esta é uma questão primariamente metafísica.

A língua portuguesa, diferentemente da inglesa, permite facilmente desambiguar a pergunta ao introduzirmos o artigo definido ‘a’ na formulação de partida. Assim, a formulação ‘O que é a arte?’ é acerca da questão metafísica, uma vez que o artigo definido supõe a existência de uma categoria unificada de coisas a que damos o nome ‘arte’. Esta é, pois, uma questão acerca da natureza da arte. Por sua vez, a formulação original ‘O que é arte?’ limita-se a supor que há arte e que desejamos simplesmente identificar os objectos que são arte. Esta é, pois, uma questão acerca da identificação da arte. Tipicamente, uma resposta bem sucedida para a questão metafísica inclui também um critério de identificação, mas uma resposta bem sucedida à questão semântica não tem de dar qualquer esclarecimento acerca da natureza da arte.

Uma maneira diferente, e talvez mais intuitiva, de contrastar as diferentes formulações acabadas de apresentar é perguntar o seguinte: queremos definir o termo ‘arte’ ou antes compreender a natureza das próprias obras de arte? Como veremos, as definições propostas pelos filósofos da arte nem sempre procuram responder à mesma questão.

2 Tipos de definições

Encontramos diferentes tipos de definição consoante a questão considerada relevante tenha um carácter essencialmente semântico ou metafísico. Assim, se o que se visa for apenas a identificação, as definições são por vezes dispensadas, como fazem Weitz e também Carroll (1994), ou são apresentadas definições nominais: é o caso das definições não-essencialistas de Danto (1964, 1981) e de Dickie (1974, 1984), e ainda da definição recursiva de Levinson (1979, 1989). A proposta subjacente a estas definições é investigar o signi-

ficado e o uso do termo 'arte'. O principal teste que estas definições têm de enfrentar é o de possíveis contra-exemplos que ponham em causa a adequação extensional de 'arte'.

Por sua vez, se o objectivo for a compreensão da natureza da arte, encontramos geralmente definições reais: é o caso das definições estéticas essencialistas de Beardsley (1983) e de Zangwill (2000).¹ Neste caso, a proposta subjacente consiste em investigar as propriedades das coisas denotadas pelo termo 'arte'. A existência de contra-exemplos não constitui um teste decisivo para estas teorias a não ser que digam respeito a casos geralmente considerados como arte paradigmática, o que implica um grau inaceitável de revisibilidade no que diz respeito ao uso comum do termo 'arte'.

De ambos os lados encontramos definições disjuntivas, quer elas destaquem agregados de características relativas a usos típicos do termo (Gaut 2000), quer destaquem agregados de características dos objectos denotados pelo termo (Dutton 2009). De resto, há ainda teorias dificilmente catalogáveis, quer visem responder ao problema da identificação (o estipulativismo de Stock 2003), quer visem responder ao problema da natureza da arte (o novo esteticismo de Iseminger 2004).

Uma maneira diferente de agrupar as definições de arte foi avançada por Davies (1991), que divisa duas abordagens distintas: a abordagem funcional e a procedimental (*procedural*). De acordo com Davies, o funcionalista considera que as propriedades unificadoras relevantes da arte têm um carácter funcional, pelo que define a arte em termos das funções que necessariamente as obras de arte satisfazem ou executam;² por sua vez, o procedimentalista define *arte* em termos das regras e procedimentos que necessariamente presidem à aquisição do seu estatuto artístico e que nos permitem identificá-las correctamente. Apesar de esta não ser uma distinção conceptual, dado não serem em princípio abordagens mutuamente exclusivas,

¹ E provavelmente também a teoria de Goodman, cuja motivação principal é sobretudo explicativa.

² Neste caso, Goodman não deixa dúvidas sobre o carácter funcionalista da sua abordagem, atribuindo à arte uma função cognitiva. A teoria de Goodman não será, contudo desenvolvida aqui, uma vez que a definição da arte não é, segundo ele, uma questão premente, e também por falta de espaço.

Davies acredita que nenhuma definição funcionalista é procedimentalista e que nenhuma procedimentalista é funcionalista.³ *Grosso modo*, as definições reais – de cariz metafísico – são definições funcionalistas, ao passo que as definições nominais – de cariz semântico – são definições procedimentalistas.

Outra maneira muito comum de classificar as definições é pelas características específicas incluídas nos respectivos *definientes*. Assim, por exemplo, há as chamadas *definições estéticas*, por destacarem como condição necessária a intenção de proporcionar experiências estéticas; há as chamadas *definições institucionalistas*,⁴ por destacarem como condição necessária o carácter institucional inerente à observação de certas regras e procedimentos; as chamadas *definições historicistas*, por destacarem a relação das obras de arte com uma determinada tradição histórica.

Esta classificação é, contudo, pouco esclarecedora quanto à natureza do problema que as diversas definições procuram resolver, pelo que não será ela a orientar este artigo. Por sua vez, a classificação proposta por Davies não parece conceptualmente precisa, pelo que também não será aqui adoptada. A maneira mais esclarecedora – por parecer mais informativa – de estruturar este artigo é partir da distinção inicialmente exposta entre as definições que visam primariamente identificar obras de arte e as que visam primariamente explicar a natureza da arte, isto é, entre definições nominais e definições reais.

3 Definir arte: cepticismo

As definições tradicionais – da imitação, da expressão e da forma signficante – consistiam na especificação das condições necessárias

³ Contrariando o que Davies pensa, a teoria que Iseminger (2004) veio a propor, e de que daremos conta na secção 5 deste artigo, é simultaneamente funcionalista e procedimentalista.

⁴ Numa tradução literal do inglês, é comum chamar-lhe institucional em vez de *institucionalista*. Este último termo parece, contudo, mais adequado, pois caracteriza o objecto da definição, ao passo que o termo ‘institucional’ qualifica a própria definição, fazendo supor, enganadoramente, que se trata de algo como uma definição oficial.

e conjuntamente suficientes da arte. Mais do que uma definição explícita, os seus proponentes acreditavam também que as propriedades que satisfaziam tais condições teriam de ser propriedades essenciais não triviais da arte. Assim, os defensores da teoria da imitação, embora não apresentassem uma definição, acreditavam que todas as obras de arte imitavam algo e que, portanto, a imitação era uma condição necessária e essencial da arte; por sua vez, os proponentes da definição expressivista defendiam que a expressão de emoções pessoais – de forma intencionalmente contagiante, como pensava Tolstói (1898), ou de forma clarificadora, como pensava Collingwood (1938) – era a propriedade não trivial unificadora da arte; e também os formalistas consideravam haver uma tal propriedade, sendo um exemplo dela a forma significante (Bell 1914). Contudo, estas definições pareciam não acompanhar as sucessivas mudanças ocorridas no domínio da criação artística, que se encarregava de produzir abundantes e surpreendentes contra-exemplos, tornando-as a curto prazo manifestamente insatisfatórias.

3.1 Weitz e a indefinibilidade da arte

Weitz, no seu ensaio, procura mostrar por que razão as definições tradicionais estavam assim tão expostas a contra-exemplos e por que razão não só elas como quaisquer outras definições estão irremediavelmente condenadas ao fracasso. A razão é que todas elas supõem a existência de algo que não existe: uma propriedade ou conjunto de propriedades não triviais que todas as obras de arte partilhem.

Weitz começa por dizer que é uma questão de olhar e ver (*look and see*): observando a enorme diversidade de objectos artísticos – pinturas, canções, danças, esculturas, filmes, obras de arquitectura, poemas, etc. –, facilmente descobrimos que não há uma propriedade, ou sequer um conjunto de propriedades, comuns a todas elas. Weitz não precisaria de ir tão longe, pois mesmo que houvesse uma propriedade comum a todas elas, bastava-lhe mostrar que essa propriedade podia ser exemplificada por outras coisas que não obras de arte. Só por si, isto mostraria não haver qualquer essência da arte: ainda que necessária, essa propriedade não seria suficiente e, portanto, não seria individuadora.

Porém, o cepticismo de Weitz vai mais longe, ao sustentar que a

ausência de propriedades não triviais comuns a todas as obras de arte não é um facto contingente, minando assim qualquer possibilidade de encontrar uma definição verdadeira. Mais do que uma questão de olhar e ver que não há propriedades comuns a todas as obras de arte, Weitz diz ser a própria “lógica do conceito de arte” que torna “logicamente impossível e não apenas factualmente difícil” (1956: 63) dar uma definição verdadeira do conceito de arte. Isto porque o próprio carácter expansivo, criativo e empreendedor da arte não permite que a aplicação do conceito de arte esteja sujeita a condições necessárias e suficientes, o que equivaleria a fixar de uma vez por todas o uso correcto desse conceito. Weitz considera que isso só pode acontecer com os conceitos da lógica e da matemática, que ele diz serem construídos, mas não com os conceitos “empiricamente descritivos e normativos” (1956: 70). E muito menos com o conceito de arte, cuja aplicação tem de estar aberta à inclusão de casos completamente novos e imprevisíveis. Assim, fixar de uma vez por todas as condições de aplicação do conceito de arte é fechar um conceito cujas condições de aplicação são reajustáveis e corrigíveis; é fechar um conceito que é aberto e cujo uso correcto exige abertura. As definições tradicionais estavam, pois, condenadas a falhar, dado basearem-se numa incompreensão básica do funcionamento do conceito de arte.

Esta é a conclusão céptica a que Weitz chegou. Mas, apesar de céptico, Weitz não é pessimista, pois esta tese negativa diz apenas respeito à possibilidade de dar uma definição verdadeira de arte, não à possibilidade de identificar correctamente obras de arte, que é, em sua opinião, o que realmente interessa.

Na linha do que Wittgenstein escreveu nas *Investigações Filosóficas* sobre o conceito de *jogo*, Weitz considera que, quando olhamos para a imensa variedade de obras de arte, não encontramos propriedades comuns a todas elas, mas apenas cadeias e feixes de similaridades ou redes de semelhanças que se cruzam e sobrepõem. Descrever algo como uma obra de arte é inseri-lo numa rede variável de semelhanças. Estamos perante obras de arte desde que algumas dessas semelhanças digam respeito a propriedades presentes em casos paradigmáticos de aplicação do conceito de arte, com os quais já estamos familiarizados. Entre essas propriedades encontram-se as que têm servido como critério de definição das teorias tradicionais – artefactualidade, representação, expressividade, forma significante, inten-

cionalidade, etc., – e são elas que permitem identificar não meras semelhanças acidentais, mas antes semelhanças de família. Assim, para aplicarmos correctamente o conceito de arte, o que temos de fazer é procurar semelhanças de família com obras de arte paradigmáticas.

3.1.1 Críticas a Weitz

Várias objecções podem ser apontadas à abordagem de Weitz, seja à tese negativa de que nenhuma definição verdadeira é possível, seja à tese positiva de que procurar semelhanças de família permite identificar correctamente obras de arte.

A tese negativa apoia-se, como vimos, nas ideias de que o conceito de arte é aberto e que tentar defini-lo equivale a fixar definitivamente o seu uso correcto, tomando um conceito aberto como se fosse fechado. A abertura do conceito decorre, segundo Weitz, do carácter criativo e inovador inerente à actividade artística. Contudo, o conceito de arte pode não ser aberto, no sentido de Weitz, e mesmo assim não excluir da sua extensão obras inovadoras e até imprevisíveis. A tese de Weitz parece pressupor a ideia implausível de que as obras de arte criativas e inovadoras não são dependentes de condições; que não estão sujeitas a regras. Mas é duvidoso que existam realmente exemplos claros desses, até porque uma das condições para qualquer obra ser inovadora é ser comparável com obras anteriores e contemporâneas do mesmo tipo. O poema sinfónico *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy é consensualmente tido como uma das peças musicais mais inovadoras do século XIX, mas não deixa de estar sujeita a condições satisfeitas por todas as obras musicais anteriores: por exemplo, ser formada por sons organizados temporalmente.⁵ A criatividade e a inovação podem ser adequadamente entendidas como o uso criativo e inovador de certas regras: o pianista criativo é aquele que, aplicando as regras que aprendeu, consegue surpreender; não é aquele que não sabe tocar e simplesmente decide experimentar martelar livremente as teclas do piano. Weitz concebe erroneamen-

⁵ Poder-se-ia pensar antes num exemplo aparentemente menos desfavorável a Weitz, como a célebre peça 4'33" de John Cage. Contudo, tem sido disputado que se trata realmente de música, precisamente por não satisfazer as condições requeridas, sendo frequentemente classificada como obra teatral acerca da música.

te as regras como meras restrições, não reconhecendo que podem também ser meios para facilitar acções, incluindo acções criativas (Davies 1991: 16). A ser como Weitz parece supor, não existiria algo como jogar futebol criativamente, pois isso implicaria violar as regras do futebol, o que passaria a ser outra coisa que não futebol.

Uma objecção diferente consiste em mostrar que Weitz conclui não haver uma essência ou natureza da arte apresentando razões que invocam características inerentes à própria arte. Assim, argumentar que o conceito de arte é aberto porque a arte é criativa e inovadora equivale a dizer que a arte tem uma *natureza* criativa e inovadora. Poder-se-ia alegar em defesa de Weitz que é possível a arte ser criativa e inovadora e, todavia, essas propriedades serem exemplificadas apenas por algumas obras de arte, caso em que a arte não teria efectivamente uma natureza criativa e inovadora: criatividade e inovação não seriam propriedades necessárias da arte. A objecção seria, assim, improcedente. Porém, parece ser algo arbitrário destacar um facto contingente acerca da arte – o facto de muitas obras de arte serem criativas e inovadoras – com base no qual se caracteriza o conceito de arte. Por que não dizer, em vez disso, que a arte é marmórea, dado que muitas obras de arte são feitas de mármore? Esta objecção talvez não seja decisiva, mas também não é totalmente improcedente, o que parece exigir outro tipo de razões a favor da tese de Weitz.

Outra objecção foi avançada por Mandelbaum (1965). Ele sublinha que não basta olhar e ver (*look and see*), como recomenda Weitz, para se concluir que não há propriedades comuns a todas as obras de arte. Isto porque as propriedades comuns podem não ser perceptualmente detectáveis. Num jogo de futebol entre casados e solteiros, as propriedades relevantes comuns aos membros de cada uma das equipas não são perceptualmente detectáveis, o que não significa que não haja tais propriedades. Assim, tendo em conta as razões apresentadas por Weitz, a conclusão de que não há propriedades comuns às obras de arte é falaciosa.

A tese positiva de Weitz também levanta várias dúvidas, em especial a noção de semelhança de família. Mandelbaum, mais uma vez, considera vazia a noção de semelhança de família usada por Weitz. Dado que tudo se assemelha a tudo em algum aspecto, o que conta para aplicarmos correctamente um conceito não são, de acordo com Weitz, meras semelhanças, mas semelhanças de família. Por

exemplo, há pessoas que se assemelham em muitos aspectos sem haver entre elas qualquer semelhança de família, justamente por não pertencerem à mesma família. Mas como distinguir as semelhanças relevantes que permitem identificar membros da mesma família? No caso das pessoas, considera Mandelbaum, não são sequer propriedades observáveis: o que liga os membros da mesma família da maneira apropriada é o facto, não visualmente identificável, de partilharem uma dada herança genética – ou de terem estabelecido entre si laços de carácter institucional. Mandelbaum conclui, então, que a noção de semelhança de família nada explica; ao invés, ela própria precisaria de justificação independente.

Mas há outro aspecto que Weitz refere, no sentido de resgatar a relevância da noção de semelhança de família. Ele diz que estamos perante uma semelhança de família quando essa semelhança se verifica entre uma dada obra e outras obras de arte paradigmáticas. Mas Dickie (1984) insiste que isso também nada explica, pois os membros desse núcleo prévio de obras de arte paradigmáticas teriam sido identificados como arte na medida em que se assemelhavam, por sua vez, a obras de arte paradigmáticas anteriores. Ora, este critério recursivo teria de nos levar ao núcleo original de obras de arte paradigmáticas. Dickie objecta que, chegados aí, não teríamos como saber que os membros desse primeiro núcleo de obras eram obras de arte.

Uma dificuldade de tipo diferente é a existência de contra-exemplos: se os *ready-mades* de Duchamp, como o célebre urinol e a pá de limpar neve, são correctamente identificados como obras de arte devido às semelhanças de família com obras de arte paradigmáticas, dever-se-ia aplicar também o conceito de arte aos outros urinóis e pás de limpar neve idênticos, uma vez que são perceptualmente indistinguíveis dos *ready-mades* de Duchamp. Mais uma vez, as semelhanças de família não permitem explicar por que razão aqueles urinóis e pás de limpar neve são arte e os outros em tudo semelhantes, não.

4 Identificar obras de arte: definições nominais

Ao contrário do que Weitz poderia esperar, as reacções à sua teoria deram um novo fôlego ao projecto de definir arte. Entre as definições que foram sendo apresentadas no sentido de nos permitirem

identificar correctamente obras de arte, as institucionalistas e as historicistas têm ocupado um lugar de relevo.

4.1 *A definição institucionalista de Dickie*

A teoria institucionalista que Dickie desenvolveu visa ultrapassar o ceticismo de Weitz. Dickie começa por aderir à ideia de Weitz de que o projecto tradicional de encontrar uma definição essencialista deve ser abandonado. Mas, ao contrário de (do que defende) Weitz, defende que é perfeitamente viável dar uma definição explícita que nos permita aplicar correctamente o conceito de arte. O objectivo de Dickie é, pois, o de apresentar uma definição verdadeira capaz de resolver o problema que a noção metafórica de semelhanças de família parece não conseguir resolver: como distinguir arte de não-arte? O que ele busca é, então, uma definição nominal, ou, nas suas palavras, uma definição em “sentido classificativo” de arte, que indique condições necessárias e conjuntamente suficientes (Dickie 1974).

A definição dada por Dickie incorpora, por um lado, a ideia, presente na objecção de Mandelbaum, de que o facto de não haver propriedades visíveis comuns a todas as obras de arte não implica que não haja propriedades comuns a todas elas – tais propriedades podem ser perceptualmente invisíveis. Por outro lado, desenvolve a ideia original de Danto (1964) de que essas propriedades não visíveis têm um carácter contextual e que esse contexto é dado por uma certa prática social, que Danto designou “o mundo da arte”. Estas propriedades não revelam uma suposta essência ou natureza da arte, mas são propriedades relacionais não-perceptuais comuns a todas as obras de arte. É talvez esclarecedor sublinhar que, ao contrário do que por vezes é sugerido, não é por tais propriedades serem relacionais e não-perceptuais que não são essenciais: as propriedades de imitar algo e de ter forma significativa, indicadas pelas definições tradicionais, são claramente propriedades relacionais. E não é claro que a propriedade de exprimir emoções – que também é relacional – seja perceptualmente identificável. É antes o seu carácter alegadamente contextual e convencional de ligação às práticas, regras e agentes sociais constitutivos do mundo da arte que faz delas propriedades não-essenciais.

Dickie apresentou diversas versões da sua definição institucionalista, as mais importantes das quais foram as de 1974 e de 1984. Elas

têm, contudo, sido discutidas em conjunto. Eis uma das primeiras versões:

Algo é uma obra de arte no sentido classificativo se, e só se, 1) é um artefacto e 2) alguém age sobre ele em nome de uma dada instituição (o mundo da arte), propondo-o como candidato a apreciação (Dickie 1974: 34).

Uma das características mais salientes desta definição é que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, desde que alguém a proponha como candidata para apreciação de acordo com o procedimento descrito. Por isso Davies diz tratar-se de uma definição procedimentalista. Assim, objectos completamente diferentes, sem qualquer semelhança perceptível a não ser a sua artefactualidade, podem adquirir o estatuto de obras de arte. A artefactualidade é, de resto, aquilo que liga a definição institucionalista de Dickie às teorias tradicionais. Mas a noção de *artefacto* de Dickie é alargada de modo a incluir objectos que não são físicos, como, por exemplo, poemas. A ideia é que um artefacto é tudo o que é feito por seres humanos, aí se incluindo o conjunto de movimentos coordenados que constituem uma dança ou o que resulta do acto de apanhar um pedaço de madeira à deriva nas águas de um rio para ser exibido numa galeria de arte.

Quanto à condição 2, Dickie esclarece que as pessoas aptas a propor um dado artefacto para candidato a apreciação são geralmente os artistas, mas também os galeristas, os críticos de arte ou os curadores de arte e outros agentes ligados a museus, revistas de arte, faculdades de artes, casas de espectáculos, galerias, etc. Essa é a instituição, genericamente designada ‘mundo da arte’, em nome da qual se confere a esse artefacto o estatuto de candidato para apreciação.

Estamos, portanto, perante condições necessárias e conjuntamente suficientes da arte que, ao contrário do que supunha Weitz, não excluem inovação artística alguma, mesmo a mais radical e revolucionária, como os *ready-mades* de Duchamp. Ao mesmo tempo que se admite que tudo pode ser arte, não se admite que tudo seja efectivamente arte, pelo que casos aparentemente problemáticos de obras de arte – obras perceptualmente indistinguíveis de objectos que não são arte – são adequadamente abrangidos pela definição. Dickie está particularmente empenhado em tornar a sua definição imune a possíveis contra-exemplos.

A principal motivação de Dickie é distinguir adequadamente os

objectos que são arte dos que não o são. Trata-se, portanto, de estabelecer critérios que nos permitam aplicar de forma bem sucedida o conceito de arte, sem que isso implique qualquer revisão do seu uso habitual. Por isso Dickie evita explicitamente qualquer referência a questões sobre a natureza, a função ou o valor da arte. A sua definição não visa esclarecer o que há de especial na arte, que a torna um caso particular entre tantas outras actividades humanas e que justifica a sua preservação. A sua motivação tem um carácter meramente semântico, no sentido de nos tornar capazes de identificar a que objectos se aplica correctamente o termo ‘obra de arte’. Por isso se trata de uma definição nominal.

4.1.1 Críticas a Dickie

Há aspectos pouco claros na definição anterior. Por exemplo, o que é ser “candidato a apreciação”? E quem exactamente tem autoridade para “agir em nome de uma determinada instituição”? E em que sentido se diz que o chamado ‘mundo da arte’ é uma instituição, dado que não exhibe a formalidade – hierarquias, regulamentos escritos, cerimónias oficiais – característica das outras instituições como as instituições religiosas, militares, académicas, etc? Porém, uma reformulação mais recente da definição inicial procura evitar estas dificuldades, passando a considerar que o estatuto artístico de um objecto decorre apenas de ele ser apropriadamente situado – pelo artista – num dado sistema de relações para ser apreciado. Mas há dificuldades que nenhuma das versões parece conseguir evitar.

O problema mais notório da definição de Dickie é a sua manifesta circularidade, na medida em que o termo ‘arte’ surge também no *definiens*. Dickie reconhece isso, mas sublinha que há círculos virtuosos, alegando que este é precisamente o caso, na medida em que o *definiens* proporciona informação relevante, nomeadamente sobre o funcionamento do mundo da arte, de que não se dispunha antes disso. Em certo sentido, não é descabido afirmar que todas as definições são circulares, uma vez que recorrem a termos que fazem parte do mesmo círculo semântico de sinonímia e interdefinibilidade. O que impede uma definição de ser viciosamente circular é os seus termos não serem directamente interdefiníveis, caso em que não seria suficientemente informativa. Mas a versão mais recente da definição

institucionalista de Dickie (1984) torna ainda mais claro que ele não consegue evitar tal coisa:

Uma obra de arte é um artefacto de um certo tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte (Dickie 1984: 80).

A esta definição são acrescentadas duas definições complementares dos termos 'mundo da arte' e 'público', nela explicitamente incluídos, e mais outras duas das noções, nela envolvidas, de *artista* e de *sistema do mundo da arte*.

Um artista é uma pessoa que participa conscientemente na produção de uma obra de arte (Dickie 1984: 80).

Um público é o conjunto de pessoas cujos membros têm suficiente preparação para compreender um objecto que lhes seja apresentado (Dickie 1984: 81).

O mundo da arte é a totalidade d(e todos)os sistemas do mundo da arte (Dickie 1984: 81).

Um sistema do mundo da arte é um enquadramento para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte (Dickie 1984: 82).

Exceptuando a definição do termo 'público', todas as outras definições, incluindo a definição principal, incluem nos seus *definientes* o termo 'arte', o que torna o círculo demasiado apertado para ser informativo.

A definição institucionalista de Dickie enfrenta, além disso, o problema de excluir a figura do artista isolado, que cria obras de arte fora dos circuitos institucionais e até fora de qualquer contexto social. As *Cartas Portuguesas* alegadamente escritas pela Soror Mariana Alcoforado não seriam obras literárias, dado a sua autora as ter escrito em segredo na sua reclusão religiosa e as ter guardado para si própria, tendo sido descobertas muito tempo após a sua morte, o que é uma conclusão manifestamente contraintuitiva, se não mesmo revisionista. Na melhor das hipóteses, tornar-se-iam obras literárias apenas quando alguém as descobrisse e as propusesse para apreciação, o que não é menos implausível. Um problema adicional, relacionado com este, é ter havido realmente algo semelhante a um mundo da arte antes da emergência do sistema das belas-artes na Europa do século XVIII. Caso a resposta seja negativa, deixaria de ser possível falar

de arte medieval, clássica e paleolítica, já que muito provavelmente não haveria instituição no seio da qual um objecto viesse a adquirir o estatuto de candidato a apreciação. A ser assim, o institucionalismo só conseguirá evitar o indesejável revisionismo introduzindo algumas qualificações *ad hoc*.

Uma objecção mais geral, e simultaneamente mais poderosa – dado que põe em causa a própria utilidade da definição, sem visar algum aspecto particular –, consiste em confrontar a definição com o seguinte dilema: ou quem propõe um dado objecto para ser apreciado pelo público do mundo da arte tem razões para o fazer, ou simplesmente decide fazê-lo sem que haja qualquer razão que justifique a sua decisão; se houver razões, então é a explicitação dessas razões que deve figurar na definição de arte, e não o próprio facto de o objecto ser proposto para apreciação do público do mundo da arte; mas se não houver quaisquer razões que o justifiquem, então classificar um objecto como obra de arte é uma questão arbitrária e a definição é vazia (Wollheim 1980). Se este for um genuíno dilema para a definição institucionalista de Dickie, ela nada de relevante terá a dizer sobre a arte nem sobre o que torna afinal correcto o uso do conceito de arte. A definição será, por isso, desinteressante. No sentido de preservar o carácter convencional das definições institucionalistas, Stock (2003) insiste que as obras de arte têm em comum o serem assim classificadas pelos especialistas da área, defendendo o que designou como *estipulativismo radical*. Sustenta, todavia, que os especialistas se baseiam, de facto, em razões suficientemente inteligíveis, mas que tais razões não são nem têm de ser conclusivas.

4.2 Definições historicistas

As definições historicistas conservam algumas das premissas institucionalistas, nomeadamente a ideia de que há propriedades comuns às obras de arte e que essas propriedades não são directa e perceptualmente detectáveis. Mas afastam-se do institucionalismo ao prescindirem da noção problemática de *mundo da arte*. Em vez disso, dão uma importância particular à maneira como um objecto – ou entidade – adquire o estatuto de obra de arte, que consiste basicamente em ser inserido, de forma intencional, numa dada tradição histórica. Por isso se diz serem definições historicistas.

4.2.1 A definição histórico-intencional de Levinson

Levinson (1979, 1989, 1993) é o principal defensor do historicismo, tendo também ele revisto várias vezes a sua definição inicial. Numa primeira versão, Levinson diz o seguinte:

x é uma obra de arte se, e só se, há ou houve, da parte do titular de *x*, a intenção séria de que *x* seja encarado como as obras de arte pré-existentes são ou foram correctamente encaradas (Levinson 1979: 235).

A definição historicista de Levinson assenta num critério recursivo: um objecto é arte na medida em que é para ser encarado como o foram as obras de arte do passado e estas, por sua vez, são arte porque são para serem encaradas como foram encaradas as obras de arte anteriores.

Além da ligação necessária às obras do passado, a definição inclui também a referência à intenção de quem detém o direito de propriedade sobre o objecto candidato a obra de arte. Porque Levinson dá relevo ao aspecto intencional, prefere chamar à sua definição *histórico-intencional*. Sem a intenção relevante, a semelhança com obras de arte pré-existentes poderia ser meramente accidental, o que Levinson quer excluir. Além disso, a intenção tem de ser séria, no sentido de ser firme e duradoura a ponto de transparecer na própria obra, sem necessidade de inspecionar os estados mentais do seu titular para o sabermos. Outro aspecto a realçar é que a intenção relevante é apenas a de quem tem o direito de propriedade sobre a obra – tipicamente, o artista que a cria. É ainda importante referir que, de acordo com Levinson, a sua definição não é circular, apesar de parecer que o *definiendum* ‘obra de arte’ surge também no *definiens*. Porém, o termo ‘obra de arte’ no lado do *definiendum* é alegadamente a abreviatura do termo composto ‘obra-de-arte-no-presente’, ao passo que no *definiens* surge como abreviatura do termo composto ‘obra-de-arte-no-passado’.

4.2.1.1 Críticas a Levinson

Uma primeira objecção é que (a chamada *arte forjada* ou) as falsificações de obras de arte revelam da parte do seu titular a intenção séria de serem vistas como as obras de arte pré-existentes foram correc-

tamente vistas. Mas, intuitivamente, isso não as torna verdadeiras obras de arte. Uma possível resposta a este tipo de alegados contra-exemplos teria de depender do que significa 'correctamente'. Outra resposta possível seria argumentar que falsificações de obras de arte podem, em certas circunstâncias, ser também obras de arte. Todavia, estas respostas não têm sido convincentes.

Mais difícil de contornar é a objecção de que o critério recursivo em que se baseia a definição de Levinson gera o problema de explicar a existência da primeira obra de arte, dado não haver outras anteriores com as quais estabelecer qualquer relação.

Levinson (1993) ensaia algumas explicações que parecem violar as condições referidas na sua definição original, a qual não apela a propriedades de carácter funcional, quer se trate da função estética ou outra, nem a propriedades intrínsecas das obras de arte. Ao explicar que a primeira arte é reconhecível como arte na medida em que visa "muitos dos mesmos efeitos e valores que a arte paradigmática posterior tem consagrado" (410), Levinson está a invocar razões de carácter funcional (Stecker 2005) ou, o que não melhora as coisas, a inverter o critério recursivo em que se baseia a sua definição, pois isso equivale a dizer que a primeira arte é arte por ser vista como são vistas as obras de arte paradigmáticas posteriores, dando origem a um círculo.

Menos inaceitável, mas igualmente insatisfatório, é acrescentar que a primeira arte é o mais remoto ponto de referência para o que entretanto veio a ser encarado como arte paradigmática. Isto é insatisfatório porque não serve como explicação. Foi, contudo, nesta ideia que Levinson pegou para expandir a sua definição de partida, tornando-a na seguinte definição disjuntiva:

Algo é arte se, e só se, ou a) satisfaz a definição de partida, ou b) é um exemplar de arte primitiva (Levinson 1993: 422).

Difícilmente se pode esconder o carácter meramente estipulativo da condição b, a qual foi introduzida com o objectivo de evitar que a definição de partida colapse.

4.2.2 A definição histórico-funcionalista de Stecker

Uma alternativa historicista à definição de Levinson foi avançada por Stecker (1997), cuja definição histórico-funcionalista esvazia a objecção anterior sobre a primeira obra de arte. A definição de Stecker mantém a componente intencional da definição de Levinson, mas introduz duas novas componentes: a funcional e a temporal. A abordagem de Stecker não visa, como Levinson, ligar a arte do presente à arte do passado. Deixa, assim, de haver lugar à recursividade e o problema da arte primitiva deixa de existir. Stecker assume, contudo, que as formas de arte e as suas funções evoluem com o tempo, pelo que a ligação relevante é com as formas e funções da arte que estão operativas num dado momento. Mas como Stecker não quer excluir itens que não pertençam a uma forma de arte central, admitindo que quase tudo possa vir a ser arte, ele introduz uma segunda condição, de modo a estabelecer padrões de satisfação mais elevados para esses casos. Isso leva-o a dar a seguinte definição disjuntiva:

Um item é uma obra de arte no momento t , em que t não é anterior ao momento em que o item é feito, se, e só se, 1) se insere numa das formas de arte centrais em t e é feito com a intenção de satisfazer uma função que a arte tem em t , ou 2) é um artefacto que atinge a excelência em realizar essa função (Stecker 2005: 100).

4.2.2.1 Crítica a Stecker

Esta definição, apesar de aparentemente mais resistente a objecções do que a de Levinson, não consegue, mesmo assim, ser imune a elas. O aspecto mais frágil é, como o próprio Stecker refere, haver contra-exemplos de obras de arte que num dado momento não pertencem a uma forma de arte central nem aparentemente satisfazem uma função reconhecível pelas formas de arte centrais existentes no momento em que são classificadas como obras de arte (Stecker 2005: 102): alguns *ready-mades* de Duchamp aparentemente não satisfazem qualquer dos disjuntos da definição.

4.3 Identificar obras de arte sem definir arte

Perante os resultados inconclusivos das definições propostas, Carroll (1994) sugere que talvez seja mais eficaz seguir uma estratégia diferente, que não recorra a definições. Talvez o conceito de arte não esteja estruturado em termos de condições necessárias e suficientes e não tenhamos muito a ganhar com definições.

Carroll considera fundamental identificar correctamente obras de arte porque precisamos disso para compreender aspectos fundamentais da realidade social. Apesar de nenhuma definição ser completamente satisfatória, ele sublinha que não deixa de haver um consenso apreciável quando se trata de identificar obras de arte. Pensa que o mais promissor é, por um lado, saber como conseguimos isso e, por outro, analisarmos com cuidado o modo como procedemos em situações problemáticas. A sugestão de Carroll é, assim, abandonar o projecto de definir arte, não porque seja céptico quanto à possibilidade de haver uma definição verdadeira de arte – ele declara-se agnóstico nessa matéria –, mas porque pensa não ser com definições que reagimos quando uma dada obra é apresentada e contestada: “quando uma obra de arte é ou tende a ser contestada, a nossa resposta não é uma definição, é uma explicação” (1999: 281).

Essa explicação consiste, de acordo com Carroll, não na apresentação de razões em sentido estrito, mas antes na construção de narrativas que estabeleçam conexões com casos precedentes devidamente estabelecidos, apontando para práticas e propósitos anteriores e procurando reconstruir o percurso das ideias que levam até à obra em discussão. Trata-se, portanto, de narrativas históricas – não ficcionais – que descrevem conexões entre as obras de arte do passado e as do presente e que, por isso, poderão ser verdadeiras ou falsas, bem ou mal sucedidas. Tal como na biologia se segue frequentemente a linhagem de um ser vivo exótico para determinar a pertença a uma espécie, também na arte se decide sobre a classificação de novos candidatos recorrendo à reconstrução da linhagem genealógica por meio de narrativas históricas que descrevam adequadamente sequências de eventos e de estados de coisas até chegar à obra geradora de desacordo. Adoptando a mesma estratégia no caso da arte, Carroll alega ser possível ter sucesso em identificar arte sem precisarmos de definições, sejam elas reais ou nominais.

Não cabe aqui expor as condições em que as narrativas são bem ou mal sucedidas, nem quem está em condições de avaliar isso. Aparentemente, os historiadores e críticos de arte estariam em melhores condições para avaliar a acuidade de tais narrativas, o que pode levantar a objecção de que, em último caso, dependemos do veredicto dos especialistas na matéria. Algo que está, afinal, muito próximo das teorias institucionalistas, com a agravante, em termos comparativos, de que as definições institucionalistas são, apesar de tudo, mais parcimoniosas. Além disso, o método de identificação da arte por meio de narrativas históricas enfrenta o problema, que já a definição institucionalista enfrentava, do artista solitário. Mas Carroll não considera essa objecção preocupante, alegando que se trata de algo antropológicamente improvável.

Mais forte parece a objecção da arte tribal, tendo em conta que a motivação principal das narrativas históricas é acomodar os casos problemáticos colocados pelas obras de arte vanguardistas, ligando-as narrativamente a uma tradição artística tipicamente ocidental. Carroll reconhece que, nos casos da arte tribal e de alguma arte de culturas não ocidentais, o método das narrativas históricas tem de “ser coadjuvado, nalgumas ocasiões, por uma análise funcional do papel de certas práticas em culturas exóticas” (1999: 290).

5 Explicar a natureza da arte: definições reais

Afinal de contas, para que precisamos de uma definição de arte se, na maior parte do tempo, conseguimos identificar sem grandes dificuldades obras de arte? É certo que há casos problemáticos, mas estão longe de comprometer a eficácia da nossa capacidade comum de distinguir o que é arte do que não é. Alguns filósofos pensam ser injustificada a tendência para exagerar a importância e o impacto desses casos, que não deixam de ocorrer mesmo quando pensamos em certas categorias naturais.⁶ Além disso, definições como as discutidas acima também não conseguiram eliminar satisfatoriamente casos problemáticos. Os filósofos referidos na secção anterior pensaram ter boas razões para dar prioridade às definições nominais da arte, em detrimento de definições reais. Uma delas era a convicção

⁶ Afinal, Plutão é um planeta ou não?

de que a compreensão da natureza esquiva da arte, ao contrário da sua identificação, é uma tarefa condenada ao fracasso – se é que há mesmo uma natureza da arte. Se a ideia era encontrar um critério para determinar quais os objectos que fazem parte da extensão do conceito de arte, em vez se tentar descobrir algo intrinsecamente interessante acerca da própria arte, então os resultados parecem não ter sido os esperados.

Talvez o conceito de arte seja vago, como os conceitos de vermelho e de idoso, sendo inevitáveis os casos de fronteira. Isso explicaria a existência de contra-exemplos recalcitrantes. E explicaria também o facto de não termos qualquer dificuldade em identificar casos não marginais de novas obras de arte. Se o conceito de arte for vago – quer a vagueza tenha um carácter epistémico, quer seja inerente à arte ela mesma –, então é o projecto de identificar correctamente obras de arte por meio de definições nominais extensionalmente adequadas que está votado ao fracasso. Os filósofos que preferem definições reais não encaram isso como algo dramático, pois tal fracasso não nos impede de compreender aspectos relevantes acerca da natureza da arte, que é precisamente o que as definições reais visam.

Tudo isto sugere que a preferência por definições nominais pode não ser assim tão justificada, dado que aparentemente as suas alegadas vantagens não foram devidamente demonstradas. Se isto for correcto, as definições reais, que visam explicitar características não triviais comuns à generalidade das obras de arte – pelo menos, às obras de arte paradigmáticas –, talvez sejam capazes de prometer melhores resultados do que aquelas. Tudo depende do que pensamos ser realmente importante saber.

As teorias institucionalista e historicista parecem estar excessivamente interessadas numa pequena fracção de obras de arte, mais precisamente em alguns exemplos provocatórios de arte vanguardista. Quando o visitante desprevenido de uma dada exposição de arte contemporânea se depara com um desses exemplos e pergunta “Mas isto é arte?”, que tipo de resposta ele espera? Certamente não espera um “sim”, pois essa resposta está dada à partida: ele já sabe que sim. A questão da identificação está, neste caso particular, resolvida e não é de todo credível que o interesse dessa pessoa seja o de obter informação que lhe permita decidir em casos idênticos no futuro. Um institucionalista pode até ter esclarecido essa pessoa informando-a

que aquela obra é arte, dado ter sido colocada para apreciação numa galeria de arte e as galerias de arte fazerem parte do mundo da arte. Desde que essa pessoa seja também esclarecida do que é o mundo da arte, estará apta para identificar proficientemente obras de arte dali em diante. Mas seria mesmo isso que ela queria saber? Será que ficou a saber algo de substancial e interessante acerca da arte?

As pessoas deslocam-se a galerias e museus, pagam para assistir a concertos e para ver filmes, consomem recursos e tempo da sua vida a produzir, consumir e preservar a arte. Mas a resposta que aquela pessoa obteve da parte do institucionalista em nada contribuiu para compreender por que razão há arte e o que tem a arte de especial para nos importarmos tanto com ela. Talvez aquela pessoa na galeria queira saber em que medida aquela obra particular satisfaz algum interesse realmente importante das pessoas. Caso seja sobretudo isso que lhe interessa saber, então as definições nominais nada de interessante parecem ter a dizer. Mesmo quando as teorias institucionalistas realçam justamente o carácter relacional da arte, sugerindo que não é em virtude das suas propriedades intrínsecas que algo é arte, elas acabam por deitar a perder esse aspecto interessante ao oporem implícita e equivocadamente propriedades relacionais a propriedades essenciais – a propriedade de João Soares ser filho de Mário Soares é uma propriedade relacional e essencial de João Soares. As definições nominais parecem, pois, não ter retirado espaço às definições reais nem ao essencialismo, o que explica alguma revitalização mais recente das definições funcionalistas, que são tipicamente definições reais.

A definição funcionalista mais discutida é a definição estética de Beardsley (1982).

5.1 *O esteticismo de Beardsley*

As definições estéticas visam identificar uma característica essencial das obras de arte, capaz de explicar a própria existência da arte como prática social presente em quase todas – senão mesmo em todas – as sociedades humanas. Essa característica é, segundo os esteticistas, o terem uma função estética. Isso supostamente explica porque razão produzimos e consumimos arte e é também o que precisamos para explicar por que razão um dado objecto é arte. A ligação entre arte

e estética não é, para o esteticista, acidental: ao exemplificar propriedades como a beleza, elegância, harmonia, delicadeza, a arte visa satisfazer um importante interesse nas nossas vidas, que é o interesse estético. A definição de Beardsley torna isso claro:

Uma obra de arte é algo produzido com a intenção de o dotar da capacidade de proporcionar experiências estéticas (Beardsley 1982: 299).

A primeira condição indicada é a artefactualidade, que consiste na “combinação de circunstâncias” resultante da acção intencional do artista. Que as obras de arte são artefactos, é algo que praticamente ninguém disputa, embora a noção de artefactualidade tenha suscitado alguma discussão. Em todo o caso, a artefactualidade permite excluir objectos ou cenas naturais que também são capazes de proporcionar experiências estéticas. Dado que os artefactos são objectos intencionais, as obras de arte têm um propósito. Isso torna patente o carácter funcional da arte. Mas, segundo Beardsley, as obras de arte, como outros artefactos, podem ter mais do que uma função. Além da intenção de tornar a sua obra capaz de proporcionar experiências estéticas, o artista pode ter tido outras intenções: religiosas, políticas, terapêuticas, filosóficas. O que importa mesmo é que uma das intenções seja a de ser capaz de proporcionar pelo menos um tipo de experiência estética. A intenção manifesta-se, de acordo com o esteticista, em algumas das propriedades físicas das obras – linhas, cores, formas, sequências de sons, etc., – das quais dependem as propriedades estéticas gerais: complexidade, intensidade e unidade. A experiência estética decorre da apreciação das propriedades estéticas da obra. Cabe ainda sublinhar que, de acordo com a definição de Beardsley, uma obra de arte não tem de proporcionar experiências estéticas, o que é consistente com o facto de muitas pessoas não terem experiências estéticas mesmo perante obras de arte paradigmáticas. O que a definição exige é que seja capaz de proporcionar experiências estéticas, não que as proporcione efectivamente.

Tem de se acrescentar que a definição acima é uma versão abreviada, pois não inclui uma segunda parte que Beardsley decidiu incluir para não ter de excluir da extensão do conceito objectos que claramente devem ser incluídos, nomeadamente obras de produção mecânica como vasos de cerâmica com evidentes propriedades estéticas. A definição completa é, pois, disjuntiva: Uma obra de arte é

algo que ou 1) é produzido com a intenção de o dotar da capacidade de proporcionar experiências estéticas, ou 2) (acessorariamente) é um artefacto pertencente à classe ou tipo de artefactos que tipicamente têm em vista proporcionar experiências estéticas.

O esteticismo assenta ainda num pressuposto implícito às abordagens funcionalistas: que a função da arte diz respeito a algo muito importante para nós. Produzir, consumir, preservar e até investir em arte só se compreendem se a experiência estética que ela é capaz de nos proporcionar nos parecer algo realmente valioso. Há, portanto questões de valor envolvidas, de que uma definição funcionalista precisa de dar conta.

5.1.1 Críticas a Beardsley

As questões de valor envolvidas são vistas com suspeição por parte de quem defende que uma definição não revisionista da arte deve evitar quaisquer pressupostos de carácter valorativo, sob pena de resvalar para uma definição normativa. Daí o risco de revisionismo. A crítica recorrente de que o esteticismo é demasiado restritivo, ao excluir obras vanguardistas e de arte conceptual que foram declaradamente concebidas sem qualquer intenção de proporcionar experiências estéticas, parece confirmar tal revisionismo. Contudo, este receio parece ser conceptualmente injustificado, pois uma definição meramente descritiva não tem de excluir aspectos de carácter valorativo. Se a própria existência e continuidade de uma dada prática social depender crucialmente do valor que se lhe atribui, então uma descrição correcta que seja simultaneamente explicativa pode e deve referir aspectos valorativos como parte dessa descrição. Mesmo assim, Beardsley admite algum revisionismo a propósito de obras que claramente não manifestam qualquer intenção estética – algumas são alegadamente anti-estéticas –, destacando alguns *ready-mades* e obras da chamada *arte conceptual*. Este revisionismo é inaceitável não tanto por a sua definição não ser extensionalmente adequada, pois a sua motivação é primariamente explicativa, mas sim porque muitas dessas obras estão longe de ser casos marginais, tendo algumas delas adquirido grande reputação como exemplares paradigmáticos da arte contemporânea.

Tem sido levantada também a questão de como saber se há ou

não da parte do artista a intenção relevante, dado as intenções serem estados mentais.⁷ Mas também esta dificuldade pode ser ultrapassada pelo esteticista. Temos muitas intenções que não chegam a ser expressas e que não resultam em qualquer acção publicamente acessível. Nestes casos, as intenções permanecem completamente privadas. Outras vezes as intenções estão na origem de acções que podemos observar. Se não houver má fé nem um interesse particular em simular intenções que não se teve, a intenção genuína do agente pode, em condições normais, ser inferida com o mesmo fundamento com que o fazemos em situações comuns sobre o comportamento das pessoas. Tratando-se de artefactos, essa inferência é argumentavelmente ainda mais segura.

Um problema bastante mais sério, e para muitos insuperável, diz respeito à noção central do esteticismo, a noção de *experiência estética*. Beardsley e outros partidários do esteticismo têm sido acusados de não serem capazes de esclarecer de forma satisfatória o que é ter uma experiência estética. O debate tem sido intenso, sendo Dickie (1974) um dos mais contundentes críticos, ao alegar que tal noção é vazia. Dickie acusa Beardsley de confundir a experiência *de* certas propriedades com a experiência *de ter* essas propriedades. É o que Beardsley faz, segundo Dickie, quando caracteriza a experiência estética como complexa, intensa e unificada, partindo das propriedades da complexidade, da intensidade e da unidade exemplificadas pela obra de arte, como se as propriedades se transferissem misteriosamente da obra para a experiência por ela proporcionada: ter a experiência da complexidade e ter uma experiência complexa não são a mesma coisa. Outras maneiras de esclarecer a especificidade da experiência estética foram tentadas, nomeadamente a de que se trata de uma experiência desinteressada. Mas também a noção de desinteresse foi objecto de severas críticas por parte de Dickie.

⁷ Não confundir com o anti-intencionalismo de Beardsley a propósito da interpretação e avaliação de obras de arte particulares. Beardsley foi, juntamente com W. K. Wimsatt, autor do célebre ensaio “The Intentional Fallacy” (1946).

5.2 Explicar a natureza da arte sem a definir

Em anos mais recentes, o esteticismo parece ter ganho novo fôlego. Zangwill (2007) é um dos responsáveis por isso.

5.2.1 O criacionismo estético de Zangwill

Levando à letra a ideia de que a questão interessante é explicar a natureza da arte e não tanto identificar obras de arte, Zangwill não oferece uma definição, que considera uma tarefa estéril. As definições exigem adequação extensional e, na opinião de Zangwill, isso deixou a generalidade dos filósofos, desde Dickie, obcecados com a aplicação – frequentemente anti-natura, diria ele – do conceito de arte às obras anti-estéticas vanguardistas do século xx. Para Zangwill, as definições institucionalistas e suas congêneres são como que feitas à medida para um determinado tipo de obras, pouco ou nada dizendo de interessante sobre a arte em geral. Zangwill também não está particularmente interessado no uso do conceito de arte; diz estar interessado antes na própria arte. Partir dos usos habituais de um dado conceito é, para ele, tão promissor como partir das intuições, muitas vezes erradas, como a de que a Terra é plana ou de que as coisas aumentam de tamanho à medida que nos aproximamos delas. Por isso, a questão relevante acerca dos conceitos não é como os temos usado, mas antes que conceito é adequado para compreendermos a realidade (2009: 17).

Neste sentido, Zangwill diz que a pergunta mais interessante não é tanto ‘O que é arte?’ mas antes ‘Por que é arte?’, o que o leva à seguinte explicação:

Algo é uma obra de arte porque, e só porque, alguém teve um *insight* de que certas propriedades estéticas dependeriam de certas propriedades não-estéticas; e por causa disso, esse algo foi intencionalmente dotado de algumas dessas propriedades estéticas em virtude das propriedades não-estéticas, como previsto no *insight* (Zangwill 2007: 36).

O primeiro aspecto a assinalar é que numa explicação o *explicans* tem prioridade metafísica sobre o *explicandum*. Não há, como nas definições, uma relação de equivalência. Assim, o aspecto estético é prioritário em relação ao artístico. Isto significa que algo é arte porque é estético, não que é estético porque é arte.

Uma diferença importante em relação ao esteticismo de Beardsley é que não há qualquer referência à experiência estética. Outro aspecto relacionado com este é que também não há qualquer referência a um público. O destaque vai para o duplo papel do artista: na aquisição do conhecimento (*insight*) de que há uma relação de sobreveniência das propriedades estéticas sobre as não-estéticas; e em dotar intencionalmente algo com essas propriedades. Por ser uma explicação centrada no papel de quem cria a obra de arte, Zangwill baptizou-a como *Teoria da Criação Estética*.

Há ainda um aspecto prévio, dado como indisputável, mas que Zangwill não incluiu na sua explicação: que todas as obras de arte são artefactos, pertencendo por isso à classe dos objectos e eventos funcionais. As propriedades funcionais dos artefactos derivam em parte das intenções, sublinha Zangwill. Assim, esta é também uma explicação funcionalista, como o esteticismo de Beardsley. Só que, ao invés de proporcionar experiências estéticas, a função das obras de arte é, na perspectiva de Zangwill, incorporar propriedades estéticas: beleza, elegância, delicadeza, graciosidade, etc. Porém, isso não significa que a única função da arte seja estética. A arte pode ter muitas outras funções, além da função estética.

5.2.1.1 Críticas a Zangwill

A teoria de Zangwill expõe-se abertamente a críticas, muitas vezes contundentes, como a de que contradiz o senso comum quanto ao uso habitual do conceito de arte. Isto porque a explicação de Zangwill exclui do campo da arte obras puramente narrativas e documentais geralmente classificadas como arte, além de muitas pinturas e obras conceptuais, ao passo que inclui muitas peças de mobiliário, vestuário, certos cortes de cabelo, utensílios de cozinha, filmes publicitários e embalagens de perfumes, em virtude de estes, ao contrário daqueles, serem intencionalmente dotados de propriedades estéticas, como referido no *explicans*. O revisionismo de Zangwill é abertamente assumido e a estes exemplos ainda acrescenta outros do mesmo género, argumentado que o uso não pode ser o critério para avaliar se uma explicação é correcta ou não.

Relacionada com a anterior, tem sido levantada a objecção de que uma explicação da arte que contempla simultaneamente uma apre-

ciável quantidade de actividades não-artísticas – publicidade, joalheria, etc., – parece não nos dar muito a ganhar em termos da compreensão da natureza da arte (De Clercq 2009).

A explicação de Zangwill parece atribuir ao artista o conhecimento de que as propriedades estéticas sobrevêm sobre as não-estéticas, o que é muito implausível dado que o artista muitas vezes simplesmente parece produzir as suas obras sem ter consciência mesmo de aspectos tão básicos como, por exemplo, o que o levou a optar por usar uma cor em vez de outra.

Também a ideia de Zangwill de que o público é irrelevante tem merecido críticas. Iseminger diz o seguinte:

ainda que a existência de uma pintura ou de um poema não exigisse um auditório nem o pensamento de um auditório por parte do seu criador, o seu estatuto de obra de arte requer a existência do mundo da arte e, portanto, de um público (Iseminger 2009: 36).

Assim, a referência ao público é, segundo Iseminger, necessária numa teoria deste género.

5.2.2 O institucionalismo estético de Iseminger

Uma alternativa esteticista recente à teoria de Zangwill é a perspectiva estético-institucionalista de Iseminger 2004, que propõe uma definição híbrida e indirecta da arte, articulando o funcionalismo estético com o carácter institucional e social da actividade artística. Iseminger considera que todas as artes têm em comum uma preocupação estética e que há, além disso, uma instituição informal no interior da qual se desenvolve a prática artística. Essa instituição, que é o mundo da arte, teve a sua origem histórica em meados do século XVIII com a criação do sistema das belas-artes, tendo vindo a crescer até ao presente com a admissão de novas artes que se acrescentaram ao núcleo inicial. O propósito dessa instituição social, no interior da qual desenvolvem a sua actividade artistas, críticos, galeristas, estudantes e negociantes de arte, entre outros, é promover a comunicação estética. Dado que o mundo da arte é uma instituição social aberta, dele podem também passar a fazer parte obras anteriores à sua própria criação. Isto significa, de acordo com Iseminger, que desde sempre houve comunicação estética em diferentes épocas e culturas, mesmo antes do aparecimento do mundo da arte, mas que a comunicação

estética só se tornou comunicação artística no interior do mundo da arte. Passa-se o mesmo que com o ensino: a comunicação do conhecimento sempre ocorreu, mesmo antes de serem criadas as instituições escolares que deram origem ao mundo acadêmico.

Iseminger visa, desse modo, articular os dois aspectos que considera fundamentais para a compreensão da prática artística: o funcional, que justifica a própria existência do mundo da arte; e o valorativo, que decorre da preocupação estética da arte. Isto leva Iseminger a defender duas teses:

Tese funcionalista (F): A função do mundo da arte e da prática artística é promover a comunicação estética.

Tese valorativa (V): Uma obra de arte é uma boa obra de arte na medida em que tem a capacidade de ser apreciada (Iseminger 2004: 23).

Duas coisas precisam ainda de ser ditas acerca da tese F. A primeira é sublinhar que F não é uma tese acerca de obras de arte, mas acerca do mundo da arte: não são as obras de arte que têm uma função estética, é o mundo da arte. A segunda é que um caso de comunicação estética é paradigmaticamente alguém fazer algo para que outrem o aprecie (esteticamente), e que apreciar algo (esteticamente) é encarar a experiência dessa coisa como valiosa em si mesma (2009: 30), mesmo que encontre nela outros valores.

Por sua vez, a tese V – que, como a tese F, não envolve qualquer definição de obra de arte – consiste na inferência, a partir da tese F, de um princípio estético geral acerca do valor das obras de arte. Este princípio permite a existência de obras de arte bem ou mal sucedidas quanto à sua capacidade para serem apreciadas. Pode, portanto, haver obras de arte esteticamente pobres ou mesmo obras de arte que são tentativas falhadas de proporcionar apreciação estética.

Iseminger diz-nos, então, que as obras de arte são artefactos tipicamente criados no interior do mundo da arte, mas que também podem ser artefactos já existentes: artefactos de que, em certo sentido, o mundo da arte se apropria para serem apreciados por um público, como os vasos chineses de porcelana da dinastia Ming. E vimos também que, de acordo com Iseminger, nem toda a comunicação estética é artística, apesar de toda a comunicação estética promovida pelo mundo da arte ser artística. A tese V permite ainda a existência de obras de arte com escasso valor estético.

A abordagem de Iseminger parece ter enormes vantagens em relação às suas rivais: é suficientemente explicativa, sem ser essencialista, acerca da natureza estética da arte, o que a põe ao abrigo de toda a variedade de argumentos anti-essencialistas; também evita os argumentos anti-psicologistas contra o esteticismo tradicional, a propósito da noção de experiência estética – noção que Iseminger dispensa, usando em vez dela a noção de apreciação; apesar disso, consegue explicar por que razão ter a experiência ou o contacto com as obras de arte é necessário para as apreciar, ao caracterizar a apreciação como epistemicamente não-inferencial e, axiologicamente, como valiosa por si mesma; também não parece ter problemas óbvios de adequação extensional, pois tanto admite a existência de obras de arte vanguardistas sem grande interesse estético como coisas esteticamente interessantes de diferentes épocas e culturas e que não são arte; além disso, não deixa de ter em conta a natureza social da prática da arte e a importância das instituições artísticas.

5.2.2.1 *Críticas a Iseminger*

Mas é precisamente a propósito deste último aspecto, tido como central, que Zangwill (2009) aponta uma objecção importante, ao argumentar que Iseminger não consegue justificar racionalmente a própria existência do mundo da arte. Zangwill começa por reconhecer que certos fenómenos institucionais emergem da acção conjunta e do comportamento cooperativo. Mas isso nem sempre é assim, pois também há casos em que a própria emergência do fenómeno em causa não é intencionada pelos participantes na actividade conjunta, sendo antes o resultado de pressões mútuas inerentes ao processo colaborativo. Esse não parece ser o caso da arte, pois é possível dar uma explicação racional do comportamento individual dos artistas, de modo que a prática social da arte depende em parte desses comportamentos. Nesse caso, a instituição social da arte pode ser racionalmente explicada nesses termos. A ser assim, podemos explicar directamente de forma racional e não-institucional a actividade artística, o que torna a explicação social da arte irrelevante. Zangwill pretende, assim, mostrar que as instituições da arte são o que são devido às obras de arte e não o contrário (2009: 39-40).

Stecker (2007), por sua vez, critica Iseminger por atribuir uma

única função a uma instituição social tão vasta, complexa e aberta, e com vários séculos de existência, como se o mundo da arte fosse um artefacto individual. Sugere mesmo que isso é empiricamente falso (Stecker 2007: 116).

5.2.3 O naturalismo de Dutton

Para terminar, é de referir brevemente um tipo de explicação muito diferente: a explicação naturalista de Dutton (2009), baseada na pesquisa antropológica das práticas artísticas de culturas diferentes. Dutton defende, por um lado, que a arte é uma actividade humana comum de carácter adaptativo, desenvolvendo-se em conexão com outro tipo de práticas não artísticas, pelo que muitas das suas características são partilhadas com muitas outras actividades. Por outro lado, tendo surgido naturalmente como parte do processo evolutivo da nossa espécie, a arte não é uma realidade essencialmente institucional, apesar de o seu desenvolvimento a ter, em certas culturas, encaminhado nesse sentido. Por isso Dutton pensa ser inviável identificar condições necessárias e suficientes para algo ser arte, sejam elas de carácter institucional, estético, funcional ou outras. Todavia, considera Dutton, se analisarmos obras de arte paradigmáticas de várias épocas e culturas, verificamos que as obras de arte tendem a exemplificar um conjunto relativamente diversificado de propriedades, pelo que podemos defini-la disjuntivamente em termos de agregados de propriedades.

Essas propriedades definidoras são as seguintes: 1) o prazer directo, que as torna atraentes; 2) a habilidade virtuosística, que gera reverência; 3) o estilo, que as torna familiares; 4) a novidade criativa, geradora de surpresa; 5) a crítica, que estimula o nosso juízo avaliativo; 6) a representação, que as torna significativas; 7) o foco especial, que prende a atenção; 8) a individualidade expressiva, que as torna únicas; 9) a saturação emocional, geradora de empatia; 10) o desafio intelectual, que estimula o pensamento; 11) as tradições e instituições artísticas, que lhes conferem autoridade; 12) a experiência imaginativa, que alarga o campo da experiência comum.

6 Meta-teoria: o que uma definição deve incluir?

Que conclusão se pode tirar das intermináveis discussões sobre a definição de arte? Mag Uidhir (2013) defende que se pode tirar apenas uma conclusão segura – a saber, que as obras de arte são produtos da acção intencional – e que, se correctamente compreendida, dela se extraem consequências que nos podem ser muito úteis para testar definições. Assim, o que Mag Uidhir promete não é mais uma definição de arte para responder à questão ‘O que é arte?’, mas antes uma teoria sobre as condições mínimas que qualquer definição viável de arte tem de satisfazer. Trata-se, portanto, de uma meta-teoria da arte, que ele baptiza com o nome de *Teoria das Tentativas de Arte*.

O ponto de partida da sua teoria é algo que as discussões sobre a arte vieram revelar e que Mag Uidhir diz ser comum a todas as definições de arte discutidas: concordam que, de algum modo, a arte depende de intenções e que a dependência de intenções é uma condição necessária da arte. Mas, acrescenta agora Mag Uidhir, as intenções não têm o poder mágico de, pelo simples facto de as termos na cabeça, transformarem as coisas fora da cabeça em obras de arte. Assim, para que as obras de arte sejam os produtos das intenções humanas, em sentido significativo, elas têm de ser os produtos de certos tipos de tentativas que, em princípio, podem falhar.

Uma definição viável de arte tem, pois, de ser capaz de fazer mais do que simplesmente permitir distinguir arte de não-arte. Ela tem de permitir distinguir arte de não-arte, mas também arte de arte falhada. Um critério que nos permita decidir que uma coisa é não-arte *simpliciter* dá-nos informação trivial acerca dessa coisa, tal como identificar um gato como um não-martelo é apenas trivialmente informativo acerca do gato, e acerca do martelo. Só um critério que admita a possibilidade de tentativas falhadas de arte nos pode dar informação não trivial acerca da arte. Dizer de um gato que é um não-martelo é apenas trivialmente informativo precisamente porque um gato não é o produto de uma tentativa falhada de fazer um martelo. A noção relevante de falhanço (e de sucesso) diz respeito às nossas interacções básicas com o mundo, mostrando o desacordo (e o acordo) entre o modo como *tencionamos* interagir com ele e o modo como *de facto* interagimos.

Para explicar como pode uma definição minimamente viável de

arte dar conta deste aspecto tem de se incluir a dependência de intenções como condição necessária substantiva da arte. Mag Uidhir diz que uma condição necessária é substantiva quando faz parte do conjunto mínimo de condições necessárias e conjuntamente suficientes da arte. Por contraste, uma condição necessária trivial é aquela que pode ser meramente coincidente com aquelas, ou delas inferido. Mag Uidhir exemplifica com o que diz ser uma definição tosca do que é ser uma cadeira: *uma coisa é uma cadeira somente no caso de essa coisa (i) ser feita com o propósito de alguém poder sentar-se nela, e (ii) ser passível de alguém poder sentar-se nela como resultado de ser feita com esse propósito* (2013: 41). O que Mag Uidhir nos diz é que se adicionarmos àquelas condições a condição de ser um artefacto, nada de substantivo estará a ser acrescentado, pois a artefactualidade é algo que simplesmente se infere delas: qualquer objecto que satisfaça as condições (i) e (ii) satisfaz também as condições para algo ser um artefacto. Neste caso, ser uma artefacto é uma condição necessária trivial e não substantiva.

De acordo com Mag Uidhir, para uma definição referir a dependência de intenções como condição necessária substantiva da arte, ela tem de obedecer à seguinte fórmula esquemática, em que Φ representa o conjunto de condições necessárias que cada teoria da arte no mercado considera adequado:

x é arte se, e só se, x é o produto de uma Φ -tentativa bem sucedida.

Ou, sendo mais explícito:

x é arte se, e só se, (i) x é o produto de uma Φ -tentativa bem sucedida, e (ii) x possui Φ , e (iii) x possui Φ da maneira intencionada como resultado da Φ -tentativa (Mag Uidhir 2013: 25).

Mag Uidhir diz tratar-se de um esquema neutro e abrangente em relação a casos particulares de Φ , e que uma teoria que seja incompatível com este esquema definicional é, *ipso facto*, falsa. Aplicando o teste a algumas das mais importantes definições de arte, Mag Uidhir conclui que a definição historicista de Levinson não é compatível com o esquema, pois apesar de Levinson referir o aspecto intencional na sua definição, a intenção não constitui uma condição necessária substantiva, mostrando, de acordo com Mag Uidhir, não haver a possibilidade de as intenções falharem, o que exclui também a possibilidade de arte falhada (33). O mesmo se passa, na opinião de Mag Uidhir (36), com a definição histórico-funcionalista de Stecker.

Por sua vez, um exemplo de uma definição que é compatível com o esquema é a proposta por Zangwill (Mag Uidhir 2013: 43-44). Isto não significa que a definição de Zangwill seja verdadeira, mas apenas que satisfaz as condições mínimas para isso.

Aires Almeida
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

Referências

- Beardsley, Monroe. 1982. *The Aesthetic Point of View*. Ithaca: Cornell University Press.
- Bell, Clive. 1914. *Arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- Carroll, Noël. 1994. Identifying Art. In *Institutions of Art*. Edited by Robert Yanal. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Carroll, Noël. 1999. *Filosofia da Arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.
- Collingwood, R. G. 1938. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Davies, Stephen. 1991. *Definitions of Art*. Ithaca: NY, Cornell University Press.
- De Clercq, Rafael. 2009. The Aesthetic Creation Theory of Art. *Art and Philosophy* 35: 20-24.
- Dickie, George. 1974. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dickie, George. 1984. *The Art Circle*. New York: Haven Publications.
- Dutton, Dennis. 2009. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Gaut, Berys. 2000. Art as a Cluster Concept. In *Theories of Art Today*. Edited by Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press.
- Iseminger, Gary. 2004. *The Aesthetic Function of Art*. Ithaca: Cornell University Press.
- Iseminger, Gary. 2009. Art and Audience. *Art and Philosophy* 35: 28-38.
- Levinson, Jerrold. 1979. Defining Art Historically. *British Journal of Aesthetics* 19: 232-250.
- Levinson, Jerrold. 1989. Refining Art Historically. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47: 21-33.
- Levinson, Jerrold. 1993. Extending Art Historically. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51: 411-424.
- Mag Uidhir, Christy. 2013. *Art and Art-Attempts*. Oxford: Oxford University Press.
- Mandelbaum, M. 1965. Family Resemblances and Generalisation Concerning the Arts. *American Philosophical Quarterly* 2: 219-228.
- Stecker, Robert. 1997. *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Stecker, Robert. 2005. *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Stecker, Robert. 2007. The Aesthetic Function of Art Review. *Philosophical Review* 116 (1): 115-118.
- Stecker, Robert. 2009. Aesthetic Creation and Artistic Value. *Art and Philosophy*

- 35: 42-56.
- Stock, Kathleen. 2003. Historical Definitions of Art. In *Art and Essence*. Edited by Stephen Davies and Ananta Sukla. Westport: Praeger.
- Tolstói, Lev. 1898. *O Que É a Arte?* Trad. Ekatherina Kucheruk. Lisboa: Gradiva, 2013.
- Weitz, Morris. 1956. O Papel da Teoria na Estética. In *O Que É a Arte? A Perspectiva Analítica*. Editado por Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Investigações Filosóficas*. Trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- Wollheim, Richard. 1968. *Art and its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zangwill, Nick. 2000. Aesthetic Functionalism. In *Aesthetic Concepts: Essays After Sibley*. Edited by E. Brady and J. Levinson. Madison: University of Wisconsin Press.
- Zangwill, Nick. 2007. *Aesthetic Creation*. Oxford: Oxford University Press.
- Zangwill, Nick. 2009. Reply to Gary Iseminger on Aesthetic Properties and Audiences. *Art and Philosophy* 35: 39-41.